



СУЧАСНІ МОВО-
І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ
МЕТОДОЛОГІЇ
ТА НОВІ ПРОЧИТАННЯ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

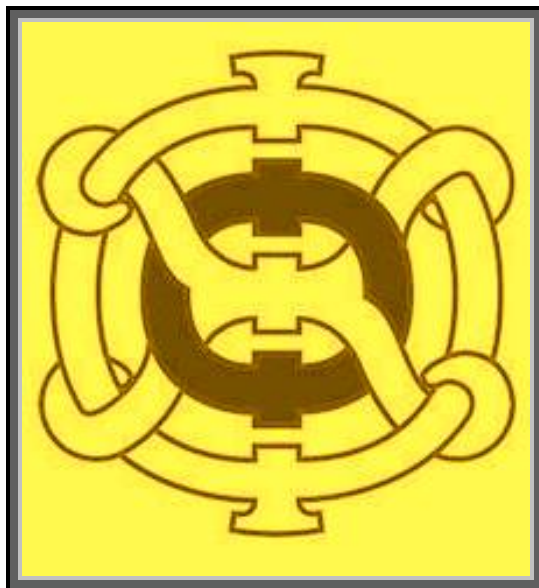
АНТОЛОГІЯ

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Факультет філології та журналістики

**СУЧАСНІ
МОВО- І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ
МЕТОДОЛОГІЇ ТА НОВІ ПРОЧИТАННЯ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**

АНТОЛОГІЯ

Електронне видання на CD-ROM



Луцьк
Вежа-Друк
2018

УДК 80'06(082)

С 91

*Рекомендовано вченою радою факультету філології та журналістики
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 2 від 22 лютого 2018 р.)*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Голова редакційної колегії

Оляндер Луїза Костянтинівна, доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки)

Члени редакційної колегії

Астрахан Наталія Іванівна, доктор філологічних наук, доцент (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Богданова Ольга Володимирівна, доктор філологічних наук, професор (Петербурзький державний університет)

Васейко Юлія Святославівна, кандидат філологічних наук, доцент (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки)

Громик Юрій Васильович, кандидат філологічних наук, доцент (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки)

Захарова Вікторія Трохимівна, доктор філологічних наук, професор (Ніжньогородський державний педагогічний університет імені Козьми Мініна)

Полежаєва Тетяна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки)

Полякова Лариса Василівна, доктор філологічних наук, професор (Тамбовський державний університет імені Г.Р. Державіна)

Удалов Віктор Лазарович, доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України

Чирков Олександр Семенович, доктор філологічних наук, професор (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Штейнер Іван Федорович, доктор філологічних наук, професор (Гомелівський державний університет імені Франциска Скорини)

Рецензенти

Козлик Ігор Володимирович – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника)

Радишевський Ростислав Петрович – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка)

Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту.

С 91 Антологія / упорядники Л. К. Оляндер, О. В. Богданова, Ю. В. Громик, І. Ф. Штейнер. – Луцьк : Вежа-Друк, 2018. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM). – Об'єм даних 10,80 Мб.

ISBN 978-966-940-159-5

У збірнику представлено статті як видатних, так і молодих учених України, Китаю, Польщі, Республіки Білорусь, Росії з питань методологій сучасного літературо- та мовознавства.

Збірник розрахований на спеціалістів-філологів, студентів, учителів, а також на усіх, кого цікавлять методологічні підходи до аналізу текстів красного письменства.

Тексти публікуються в авторській редакції.

УДК 80'06(082)

ISBN 978-966-940-159-5

© Оляндер Л. К., Богданова О. В., Громик Ю. В., Штейнер І. Ф. (упорядкування), 2018

© Маліневська І. П. (обкладинка), 2018

© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2018

ЗМІСТ

<i>Вступне слово</i>	7
----------------------------	---

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

<i>Жулинський М.Г.</i> Був «одночасно і вченим, і громадським діячем на полі культури». Академікові Дмитру Багалію – 160 років.....	9
<i>Козлик І.В.</i> Роман Гром'як: методологічні параметри наукової діяльності ученого.....	21

ТЕОРІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ

Сучасні проблеми теорії літератури

<i>Астрахан Н.І.</i> Літературний твір як модель семіозису.....	37
<i>Бажок І.А.</i> Жанрава-тэматычныя асаблівасці беларускай і ўкраінскай эсэістыкі.....	43
<i>Васильєв Є.М.</i> Жанри драми у сучасних загальних генологічних дослідженнях.....	49
<i>Вірченко Т.І.</i> Літературознавча термінологія в авторських жанрових дефініціях сучасних українських драматургів.....	58
<i>Головій О.М.</i> Неореалізм: до проблеми термінологічного окреслення.....	63
<i>Гром'як Р.Т.</i> Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях.....	74
<i>Дмитрієва І.В.</i> П'єса-колаж та її особливості (на матеріалі п'єси Сари Кейн «Психоз 4.48»).....	79
<i>Захарова В.Т.</i> Проблемы лиризации русской прозы XX века в ракурсе трудов В.А. Грехнева и Д.Е. Максимова.....	84
<i>Козлик І.В.</i> Теоретико-літературний потенціал літературно-художньої спадщини М.В. Гоголя.....	88
<i>Кормилов С.И.</i> К проблеме синтетической теории литературы: элементы и качества художественного произведения.....	108
<i>Криворучко С.К.</i> Напряг «fictions critiques» («критичний вимисел») межі ХХ – ХХІ ст.....	119
<i>Кучма Н.</i> До проблеми теорії і класифікації літературно-критичних жанрів.....	129
<i>Лавринович Л.Б.</i> Типологія постмодерного персонажа.....	133
<i>Лановик М.Б.</i> Теорія відносності: проблема посилення «кризи теорії» чи пошуки точного знання в гуманітарній науці.....	141
<i>Лановик З.Б.</i> Подолання «кризи теорії» через повернення до витоків «чистої герменевтики».....	149
<i>Медицька М.С.</i> Художня парадигма маски: літературний контекст заходу і сходу.....	157
<i>Моклиця М.В.</i> Філологічні методи у дослідженнях літератури.....	169
<i>Полежаєва Т.В.</i> Сюжет в лирике: целостно-системный подход.....	175
<i>Полякова Л.В.</i> Компаративистика в современном российском литературоведении: поиск путей развития и плодотворных решений.....	188
<i>Приходько В.Б.</i> Розуміння художнього тексту як перекладознавча проблема.....	202
<i>Regiewicz A.</i> Тропу teologiczne w sztuce interpretacji. Ćwiczenia z poszukiwania sensów....	207
<i>Соколова В.А.</i> Ідеологія та життєва практика пуританства у драмах Б. Шоу «Учень диявола» та Лесі Українки «У пуці».....	235
<i>Степанова А.А.</i> Образ фаустовского сознания в литературе XX века: от архетипа к идеологеме.....	246
<i>Тарнашинська Л.Б.</i> Українське шістдесятництво: синергетичний вимір.....	257
<i>Удалов В.Л.</i> «Вишневы сад» – заповіт Чехова: процес цілісно-системного дослідження	265

<i>Хороб С.І.</i> Літературно-критичні концепції Миколи Євшана (на матеріалі статті П. Петренка «Естетичне “вірую” М. Євшана»).....	277
<i>Червінська О.В.</i> Жанрова природа ритму.....	284
<i>Чирков О.С.</i> Драматургія – мистецтво драми?.....	290
<i>Чуй А.В.</i> Любовна лірика «Молодої музи»: стан та перспективи дослідження.....	297

Присвяти у структурі тексту

<i>Богданова О.В.</i> К вопросу о дедикативных стратегиях художественного текста.....	307
<i>Мусий В.Б.</i> Рецептивный потенциал посвящения как элемента художественной системы рассказа Чулкова Г.И. «Кинжал».....	315
<i>Назарець В.М.</i> Типологія жанрово-тематичних різновидів присвяти.....	322

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Слов'янські літератури

Українська література

<i>Данилюк-Терещук Т.Я.</i> Літературна історія фольклорного вовкулаки.....	333
<i>Девдюк І.В.</i> Байронічні мотиви та образи у творчості Пантелеймона Куліша.....	341
<i>Комінярська І.М.</i> Ретроспектива в минуле: українська діаспора та еміграційна література.....	346
<i>Козлов Р.А.</i> «Будка ч. 27» Івана Франка: хромотопно-номерологічне прочитання.....	351
<i>Колошук Н.Г.</i> Аналіз окремого поетичного тексту (на прикладі вірша В. Свідзінського «Невже ми не вийдем з мороку книг?..»).....	355
<i>Мовчан В. С.</i> Образи долі у драматургії Лесі Українки: філософські аспекти.....	363
<i>Оляндер Л.К.</i> Онтологічний вимір ліричної трилогії Петра Сороки «Симфонія Петриківського лісу».....	369
<i>Пасічник О.В.</i> Жанрові парадигми «Темноти» Уласа Самчука та «Архипелага ГУЛАГ» Олександра Солженіцина: авторські наміри, інтертекстуальні відношення, сучасні дискусії.....	378
<i>Романов С.М.</i> Особистість і творчість: Леся Українка і Михайло Коцюбинський.....	384
<i>Руденко М.</i> Екстрадієгетичний дискурс «Вступної новели» М.Хвильового: інтертекстуальна стратегія.....	394
<i>Скляр А.Ю.</i> Художньо-естетичні домінанти драматургії В. Діброви (на матеріалі збірки «Довкола столу»).....	400
<i>Скупейко Л.І.</i> Рецепція творчості Лесі Українки: між реалізмом і модернізмом.....	406
<i>Тарнашинська Л.Б.</i> «Нова епічність» VS лжеепічність: проекція творчості українських шістдесятників на світові процеси.....	413
<i>Хороб М.Б.</i> Марія Вайно: мистецтво новелістичного мислення.....	428
<i>Яблонська О.В.</i> Повість Т. Шевченка «Близнецы» в аспекті постколоніальної критики....	435
<i>Яручик В.П.</i> Специфіка вживання образу малої батьківщини у творчості українських письменників Підляшшя.....	442
<i>Яструбецька Г.І.</i> Нові естетичні стратегії В. Слапчука (романи «Книга забуття» і «Та сама курява дороги»).....	447

Білоруська література

<i>Лавринович Л.Б.</i> Aeternum – momentum – kairos: темпоральні аспекти міфопоетики у збірці Алєся Рязанова «Гліна. Камень. Жалеза».....	456
<i>Мельнікава А.М.</i> Праблема «захад – усход» у беларускай публіцыстыцы і мастацкай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя.....	463
<i>Фіцнер Т.А.</i> Праблема жаночай эмансипацыі ў ранніх апавяданнях М. Зарэцкага.....	468
<i>Штэйнер І.Ф.</i> Увасабленне горада ў філасофіі і паэзіі А. Рэмбо, Ф. Ніцшэ і А. Разанавы.....	471

Польська література

<i>Брацка М.В.</i> Peryferyjne narracje kolonialne: casus pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego połowy XIX wieku.....	477
<i>Вишневецька О.А.</i> Рецепція Біблії у збірці Корнеля Уейського «Біблійні мелодії».....	486
<i>Муляр С.П.</i> Бездогматство и внутрєнняя гармония (по материалам романа Г. Сенкевича «Без догмата»).....	491
<i>Оляндєр Л.К.</i> Иоанн Павел II и Ян Твардовский: диалог в поэзии.....	494
<i>Остапчук В.В.</i> Українські переклади Віслави Шимборської як рецепція: компаративний вимір.....	507
<i>Suchariewa S.</i> Oratorska twórczość Wojciecha Kortyskiego na pograniczu kultur.....	514

Російська література

<i>Аммон М.У.</i> Фадзей Булгарын (1789 – 1859) як пачынальнїк расійскай фантастычнай літаратуры.....	520
<i>Бєлова Т.Д.</i> Литературный портрет в творчестве М. Горького 1920-х годов: «Леонид Красин», «Савва Морозов» и другие (современное прочтение).....	524
<i>Богданова О.В.</i> Пушкинский интертекст как средство создания характера в рассказе И. А. Бунина «Таня»	530
<i>Бибєрган Е.А.</i> Булгаковский интертекст в рассказе В. Сорокина «Аварон»	538
<i>Бураго Д.С.</i> Жизнетворчество Александра Блока в прочтении С.Б. Бураго.....	544
<i>Дзюба Е.М.</i> Жанровая ситуация «порог романа» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков.....	549
<i>Краснобаєва О.Д.</i> Пространственно-временной континуум книги-цикла В. Маканина «Долог наш путь».....	554
<i>Спиридонова Л.</i> К вопросу о новаторстве Горького-художника.....	561
<i>Удалов В.Л.</i> Гоголь і Чєхов: схожість та еволюція незвичних драматургічних принципів.....	566
<i>Фризман Л.Г.</i> Гамлет с Таганки.....	578
<i>Цзыюань Лю.</i> Художественные константы рассказа И. Бунина «В одной знакомой улице».....	580

Література західної цивілізації

<i>Комінярський І.Б.</i> Джордж Рига та Славомір Мрожек: спільне та відмінне.....	587
<i>Криворучко С.К.</i> «Ріст» і «енєргія» у романі Салмана Рушді «Останній подих мавра»....	591
<i>Лабашук О.В.</i> «Малюк Цахєс, на прїзвисько Цинобер»: материнська і Божа опіка над сиротою. Спроба антропологічного прочитання.....	600
<i>Полєжаєва Т.В.</i> «Страждання молодого Вертера» Й. Гете: психологія поведінки героя....	606

ЖУРНАЛІСТИКА

<i>Благовірна Н.Б.</i> Хто диригує видавничим процесом: видавець чи... автор?.....	611
<i>Дєркач Л.М.</i> Стан і перспективи розвитку української журналістської освіти.....	621
<i>Кравченко С.І.</i> Євген Маланюк на шпальтах польського часопису «Biuletyn polsko-ukraiński» (Варшава 1932-1938).....	629
<i>Рожило М.А.</i> Літературно-мистецька тематика у волинській православній пресі періоду міжвоєннєя.....	637
<i>Тєребус О.Л.</i> До питання української культурної спадщини в публіцистиці Дмитра Павличка.....	641

МОВОЗНАВСТВО

Питання теорії мовознавства

<i>Бублейник Л.В.</i> Емоційна лексика в зіставному аспекті (східнослов'янські паралелі).....	647
---	-----

<i>Васейко Ю.С.</i> Теорія перекладу Богдана Лепкого та її практична реалізація в інтерпретаціях польською мовою поезій Тараса Шевченка.....	651
<i>Данилюк Н.О.</i> Принципи та методи сучасного лінгвістичного аналізу тексту.....	656
<i>Leszczak O.</i> Tekst jako makrojednostka mowy w ujęciu metodologii funkcjonalno-pragmatycznej.....	663
<i>Масицька Т.Є.</i> Теорія залежностей у сучасному синтаксисі.....	676
<i>Мельник І.А.</i> Семантичні групи відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів.....	683
<i>Моклиця А.В.</i> Мовний вимір гротескного образу (роман В.Гомбровича «Фердидурке»)...	692
<i>Присяник О.П.</i> Структурні відношення: різниця, опозиція і лінійність	698
<i>Яворський А.</i> Теоретичні засади вивчення діалектизмів у мові художньої літератури.....	704

Лінгвістичний аналіз художнього тексту

<i>Богдан С.К.</i> Бінарна опозиція <i>війна / мир</i> в епістолярних текстах Лесі Українки.....	710
<i>Бублейник Л.В.</i> Інтертекстуальні словесні образи та їхня роль у наративній стратегії автора.....	723
<i>Гандзюк О.М.</i> Особливості перекладу англійською мовою власних назв (дійових осіб) у драмі-фесрії Лесі Українки «Лісова пісня».....	729
<i>Громик Ю.В.</i> Відображення західноукраїнської мовної стихії в художніх текстах Модеста Левицького.....	733
<i>Костусяк Н.М.</i> Типологія речень із модальними синтаксемами (на матеріалі творів Т. Шевченка).....	737
<i>Межов О.Г.</i> Функційне навантаження вокативів у поетичних творах Василя Стуса.....	743
<i>Мельник І.А.</i> Формально елементарні прості речення з одновалентними відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами (на матеріалі поетичних творів Тараса Шевченка).....	748
<i>Мірченко М.В.</i> Лінгвосинергетика деяких творів Лесі Українки (на матеріалі поетичної збірки «Думи і мрії»)	754
Відомості про авторів	758

ВСТУПНЕ СЛОВО

Як уже неодноразово акцентувалося в теоретичних працях, зокрема Р. Гром'яка, Р. Нича та ін., присвячених сучасному стану теорії літератури, при дослідженні літературних явищ закономірно вибирається гетерогенний підхід, коли у взаємозв'язку та доповненні за основу беруться сучасні методології та наукові принципи – герменевтика, компаративістика, екзистенціалізм, структуральний, гендерний аналіз, біографічний, поетологічний, комунікативний та цілісно-системний методи тощо.

Пропонований електронний збірник наукових праць учених України, Китаю, Польщі, Республіки Білорусь, Росії – «Сучасні мово- та літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту. Антологія» є спробою, не претендуючи на повноту і всебічність розкриття цієї теми, хоча би в загальних рисах скласти певне уявлення про результативність таких підходів.

Мета антології полягає в тому, щоб через багатоаспектність проблематики і методологічних основ продемонструвати ті можливості, що розкриває гетерогенність для проникнення в саму сутність художніх творів, виявлення глибоко прихованих *підтекстових* і *затекстових* смислів, актуалізуючи їх для більш повного уявлення про письменницькі *метатексти*.

Цим обґрунтовано і структуру наукової збірки, що складається з п'яти частин: 1. «Історія літературознавства»; 2. «Теорія. Методологія», яка має два підрозділи – «Сучасні проблеми теорії літератури» і «Присвяти у структурі тексту»; 3. «Історія літератури», що містить підрозділи – «Слов'янські літератури» та «Література західної цивілізації»; 4. «Журналістика»; 5. «Мовознавство» з підрозділами: «Питання теорії мовознавства» і «Лінгвістичний аналіз художнього тексту».

Зауважимо, що структура збірки, яка має яскраво виражене літературознавче спрямування не випадково містить у собі розділ «Мовознавство»: редакція поділяє думку тих учених про те, що існуючий бар'єр між цією галуззю філологічних знань і літературознавством має бути подоланим, бо існують проблеми, які можна вирішити тільки спільними зусиллями.

Треба прояснити й обґрунтованість вибору тем у розділі «Історія літературознавства», його невідповідність. Так, стаття академіка М. Жулинського «Був “одночасно і вченим, і громадським діячем на полі культури”. Академікові Дмитру Багалію – 160 років» – не лише вшанування пам'яті великого вченого, це є важлива розповідь про розвиток українського літературознавства. На особливу увагу заслуговує не тільки стаття І. Козлика «Роман Гром'як: методологічні параметри наукової діяльності ученого», де йдеться про неocenний внесок професора Р. Гром'яка у розвиток теорії літератури, а й саме прізвище її автора, яке вже нагадує про його книгу, видану в Івано-Франківську – «Професія крізь призму людяності» (2016), в котрій розповідається про таких корифеїв науки про красне письменство, як А. Чичерин, М. Гіршман, Н. Крутікова та ін. З прізвищем І. Козлика постає і його фільмографія – «Марко Теплінський – учитель, вчений, людина» (2012), «Очима Іншого: Марко Теплінський і Володимир Матвіїшин» (2013), «Академік Дмитро Наливайко» (2016) [див. про це: Оляндер Л. Документальний фільм Ігоря Козлика «Академік Дмитро Наливайко» спроба аналітичного прочитання // Всесвіт. – 2016. – № 9-19. – С. 224-235]. Перелік праць І. Козлика є слушним, тому що з ним історія літератури постає не абстрактно, а створеною талановитими людьми. І кожна постать – це яскрава особистість.

Різноманітна тематика антології представлена у статтях насамперед провідних учених, таких як М. Жулинський, Р. Гром'як, І. Козлик, Л. Скупейко, Л. Тарнашинська,

О. Чирков, Л. Фрізман, Л. Бублейник, Н. Данилюк (Україна), Л. Спірідонова, О. Богданова, Т. Белова, В. Захарова, С. Кормілов, Л. Полякова (Росія), І. Штейнер, А. Мельнікова (Республіка Білорусь), А. Регевич (A. Regiewicz, Польща) та ін. Однак не залишені осторонь і молоді дослідники – І. Дмитрієва, А.Чуй (Україна), І. Бажок (Республіка Білорусь), Е. Біберган (Росія), Цзююань Лю (Китай) та ін.

На завершення зазначимо, що різноманітність тематики обумовила і принцип публікації статей – за абеткою.

Л. Оляндер, В. Удалов

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

М.Г. Жулинський

БУВ «ОДНОЧАСНО І ВЧЕНИМ, І ГРОМАДСЬКИМ ДІЯЧЕМ НА ПОЛІ КУЛЬТУРИ». АКАДЕМІКОВІ ДМИТРУ БАГАЛІЮ – 160 РОКІВ¹

У статті охарактеризовано величезний внесок академіка Дмитра Багалія не тільки в розвиток українського літературознавства, а й культури загалом. Зосереджено увагу насамперед на таких фундаментальних дослідженнях Д. Багалія, як «Очерки из истории колонизации и быта степной окраины Московского государства» (1887), «Опыт истории Харьковского университета» у двох томах (1893-1904 рр.), двотомна «История города Харькова за 250 лет его существования» (спільно з Д.П.Міллером), підготовлена в 1902-1912 рр. та ін. Розкрито новаторські концепції багатьох праць ученого. Серед них «Історія колонізації Слобідської України», «Історія Слобідської України», «Історія колонізації Південної України», «Історія Чернігово-Сіверської землі», «Історія міст Лівобережної України», «Діячі культурного українського відродження» та ін. Створений портрет Дмитрія Багалія – людини, видатного вченого і невтомного організатора науки.

Ключові слова: духовність, концептуальність, морально-філософські погляди, організатор науки, системне дослідження.

Так сам Дмитро Багалій визначив сутність своєї п'ятдесятирічної подвижницької діяльності напередодні власного сімдесятиліття. Учений мав моральне право з гордістю говорити про свою «невпинну наукову й громадську працю», бо й сам, викладаючи на папері «саможиттєпис» у формі «Автобіографії», був приємно вражений тим огромом наукових і громадських діянь, які здійснив на своєму віку. Серед найважливіших своїх наукових досягнень Дмитро Іванович вважав дослідження історії Слобожанського краю в усіх аспектах – соціально-економічному, історично-географічному, археологічному, етнографічному, освітньому, культурному, науковому. Зокрема, він досліджував історію заснування і становлення міста Харкова й Харківського університету, відшукав в архівах Петербурга, Києва, Москви, Харкова понад 20 творів Сковороди та його епістолярій, науково опрацював усе це й підготував до друку. Своєрідним компасом для археографічних пошуків ученого стала бібліографія, яку склав учень філософа М.Ковалинський.

Образ філософа Сковороди слугував для вченого-подвижника своєрідним духовним ідеалом. «...Був людиною з гостро окресленою індивідуальністю», – так висловився Дмитро Багалій про Григорія Сковороду, який у «Дружній розмові про душевний мир» переконував, що лише тоді плодоноситиме суспільства сад, коли «...кожна людина не лише добра, а й споріднену собі, розливу по всьому складу діла, відправляє роботу». Академік Дмитро Багалій «відправляв роботу» сумлінно, бо вважав, слідом за Сковородою, сродну працю найдосконалішою формою вираження людської сутності, найефективнішим засобом самореалізації особистості. «Праця – живий і невсипущий рух усієї машини, доки не вивершиться справа, що сплітає творцеві своєму вінець радості», – писав у «Дружній розмові про душевний мир» український філософ.

І хоча Дмитрові Івановичу не судилося завершити написання історії України в шести томах (вийшов за життя тільки перший, присвячений Слобідській Україні), проте ґрунтовну монографію «Український мандрівний філософ Г.С.Сковорода» він видрукував 1926 року згідно із спеціальною постановою уряду радянської України. Загалом Дмитро Багалій написав близько 350 наукових праць (десять із них – окремі дослідження, присвячені життю і творчості видатного українського філософа), перші з яких побачили світ ще 1894 року. А за рік до цього вчений виступає з ініціативою видати зібрання творів Григорія Сковороди. Він сам підготував перший том, опублікував його, а от другий оприлюднити не дозволила цензура.

В «Автобіографії. 50 літ на сторожі української культури» Дмитро Іванович із гордістю згадує про те, як він ініціював низку заходів щодо відзначення 200-ї річниці з дня народження філософа, зокрема урочисте засідання в Соціальному інституті імені Артема, на якому виступав із доповіддю. Особливо пишався вчений тим, що у зв'язку зі сторіччям із дня смерті Григорія Сковороди, а саме 1894 року, він, як голова Харківського історично-філологічного товариства, сприяв ремонтіві

¹ Вперше опубліковано: Слово і Час. – 2008. – № 9. – С. 7-22.

надмогильного пам'ятника в селі Пан-Іванівці, де помер філософ, опублікував першу монографію про його життя і творчість.

У наші дні, коли ми відзначили вже 295 років із дня народження Григорія Сковороди, мимоволі хочеться уявити той осінній день далекого вже 1922 року, коли Дмитро Багалій прибув на урочистий мітинг у Пан-Іванівку (з ініціативи мешканців село було перейменоване на Сковородинівку) з нагоди відкриття пам'ятника на могилі філософа-старчика. Пам'ятник з епітафією М.Ковалинського постав завдяки ініціативі селян села Сковородинівки та за їхні власні кошти. Дізнавшись про це, надзвичайно зворушений Дмитро Іванович відмовився від попереднього плану і програми своєї промови і почав розповідати про життя мандрівного філософа дохідливо, наводячи нові виявлені ним цікаві факти. Зокрема, розповів про те, як розшукав у Харківському історичному архіві документальні свідчення про місце народження Г.Сковороди, про його батьків і родичів, спростувавши твердження одного з біографів філософа, ученого Г. де Кальве про те, що Г.Сковорода начебто був сином священика. Там, біля пам'ятника, а також під час скромної поминальної вечері вчений розповідав про свої пошуки рукописів філософа, про їх значення для глибинного осягнення істинної суті й природи вчення Г.Сковороди.

Безперечно, активне й системне дослідження Дмитром Івановичем життя й морально-філософських поглядів Григорія Сковороди стимулювало громадський інтерес до цієї унікальної постаті в історії національної культури. Без цього навряд чи могли б постати напередодні 200-ліття з дня народження три пам'ятники народному філософові – у Сковородинівці, у Чорнухах і в Лохвиці. І всі вони були відкриті за рахунок місцевих коштів.

Дмитро Багалій першим із тих, хто досліджував філософські погляди Григорія Сковороди, обґрунтував оригінальність і системність учення цього «вдумливого, глибокого мислителя», «генія нашого народу». «Єдиним, але славетним діячем науки у Слободській Україні був Григорій Савич Сковорода – великий філософ і богослов, перший самостійний філософ не тільки в Україні, але і в Росії...» [3, 202], – такими словами починав свою працю про Григорія Сковороду Дмитро Багалій.

Очевидно, особливе наукове зацікавлення постаттю Григорія Сковороди зародилося у Дмитра Івановича тоді, коли він переїхав із Києва до Харкова, де після двох невдалих спроб знайти пристойне приміщення для проживання оселився разом із дружиною Марією Василівною з роду Олександровичів у будинкові О.Потебні. Майже щоденне впродовж дев'яти років спілкування з видатним мовознавцем, літературознавцем надзвичайно стимулювало молодого доцента Харківського університету передусім у плані науково-дослідних студій. На той час Олександр Потебня очолював Харківське історичне товариство, хоча в Харкові не було навіть спеціального історичного архіву. Щоправда, на хорах актової зали Харківського університету лежали мішки з матеріалами губернського Чернігівського архіву, які, за згодою О.Потебні, перевіз із Чернігова відомий український історик та етнограф П.Єфименко. Це був «Архів Малоросійської Колегії», до якого приглядався, проживаючи ще в Києві, Дмитро Багалій.

Чотири роки (1876-1880) провів він на історико-філологічному факультеті Київського університету й саме тоді, у процесі навчання та спілкування з викладачами, визначився з основною науковою спеціалізацією. Це – історія України. Основну роль у науковому «україноцентризмі» Дмитра Багалія відіграв славетний історик Володимир Антонович, який у статусі ординарного професора Київського університету читав курс «русской истории». Насправді ж Володимир Боніфатійович викладав історію Київської Русі, яку «ховав» за назвою «История южно-западной Руси». Саме Володимир Антонович прищепив студентові Багалію інтерес, більше того – любов до пізнання історії Волинсько-Галицького князівства, до стародавньої князівської Русі-України, до литовсько-польського періоду в історії України, зокрема доби козаччини, навчив заглиблюватися в історичні джерела, терпляче працювати в архівах, бо ж він був чи не родоначальником українського джерелознавства. Як зазначає В.Кравченко, вплив В.Антоновича на Д.Багалія був настільки вагомим, що «доцільно було б говорити про повну духовну і ментальну спорідненість цих двох представників різних поколінь української інтелігенції» [8, 10]

Володимир Антонович був універсальним істориком, бо в його особі поєднувалися не лише вчений-дослідник української і російської історії, а й археолог, географ, етнограф, нумізмат, палеограф...

Багато важило те, що професор Антонович очолював і Археологічний музей, і Нумізматичний кабінет, і Київський архів давніх актів, і Тимчасову комісію для їх видання. Це були осередки особливої інтелектуальної напруги й розкошування для молодого науковця, який у перші ж студентські роки почав спеціалізуватися в галузі української історії.

Слід зазначити, що за співчутливе ставлення до студентських демонстрацій Дмитро Багалій був відрахований з першого курсу Київського університету. Щоправда, із правом вступу до іншого університету, чим він і скористався. Так Дмитрові Багалію самою долею судилося познайомитися з Харковом, де він півроку провчився в університеті, склав іспити за другий курс і повернувся до київського вузу. Політична атмосфера була тривожною, не сприятливою для українства. Діяли ганебні валуєвський (1863 року) та емський (1876 року) укази про заборону українського письменства, українського слова, було ліквідовано «Юго-Западный Отдел Географического Общества», згорталось напівліберальне університетське самоврядування. Та Дмитро Багалій успішно закінчив історико-філологічний факультет, і його залишили в Київському університеті для підготовки на професора російської історії. За два з лишком роки він устиг скласти магістерський іспит з російської історії, всесвітньої історії та політичної економії, підготувати й публічно захистити дисертацію «История Северной земли до пол. XIV в.» на здобуття ступеня магістра «русской истории». Далі життєвий шлях Дмитра Багалія проліг на Слобожанщину – до Харківського університету, де вже багато років була не заповнена кафедра російської історії.

Згодом в «Автобіографії» вчений згадуватиме: «Я йшов туди, як початкуючий молодий вчений (мені тоді було 25 років), був пройнятий гарячим бажанням самому ще вчитися і здобути собі ім'я, щоб зробитися гідним свого нового відповідального звання доцента-вчителя студентської молоді, що з її лав я сам ще так недавно вийшов і що вона мені була така близька і дорога. Нарешті, я йшов до Харківського університету, як свідомий український діяч, що ним мене утворило моє київське оточення, щоб розробляти там непорушену ще зовсім цілину – краєву історію Слобідської України і тим виконувати обов'язок українського громадянина» [1, 52].

Отже, до Харкова Дмитро Багалій вирушав із високими честолюбними планами, бо встиг дещо розвідати, працюючи над магістерською дисертацією, зокрема, докладно ознайомитися з архівом Малоросійської колегії. Важило й те, що коротке навчання в Харківському університеті подарувало молодому вченому знайомство з професором Олександром Потебнею. У Харкові студент Багалій захопився літературою, літературною критикою, зробив перші аматорські кроки в написанні есеїв з історії красномовного письменства, зокрема, його перу належить праця «Тип Базарова в романе «Отцы и дети» И.С.Тургенева», яку він подав на суд самому Олександрові Потебні. І хоча славетний мовознавець і літературознавець не викладав на історико-філологічному факультеті, студент-історик Дмитро Багалій із захопленням слухав його лекції на слав'яно-російському відділі, поглиблюючи свої знання слов'янських літератур, російської літератури, порівняльного літературознавства, російської мови...

Ординарний професор історії російської мови О.Потебня як член ради професорів Харківського університету підтримав кандидатуру Д.Багалія для обрання доцентом російської історії, бо пересвідчився у здібностях молодого автора монографії «История Северной земли». До того ж у листі від 9 березня 1882 р. В.Антонович рекомендував свого учня авторитетному мовознавцю: «...Как прежде, так и теперь я вполне ручаюсь за то, что и способности, и подготовка г. Багалая обещают принести для науки много полезных и вполне солидных трудов» [1, 61].

Дмитро Багалій не випадково тягнувся до найавторитетнішого серед харківського студентства професора. Олександр Потебня, як і професор Микола Сумцов, заслужено вважалися українофілами, обоє належали до харківської української громади; у хаті Олександра Потебні на Підгірній вулиці за чайним столом гуртувалися і прогресивна професура, і здібне студентство. Олександр Потебня вшановував щорічно пам'ять Тараса Шевченка на громадських панахидах, ініціював проведення в університетській церкві панахиди з приводу смерті вихованця і професора Харківського університету, видатного історика М.Костомарова.

Не без впливу професора О.Потебні Рада професорів Харківського університету обирає Дмитра Багалія завідувачем нерозібраного архіву і вчений разом із колегами-ентузіастами впродовж кількох десятків років не тільки опрацьовував його, а й суттєво поповнив за рахунок матеріалів Полтавського губернського управління, де зберігалася частина справ Архіву Малоросійської колегії, архівів харківських установ. До майбутнього Харківського центрального архіву Дмитро Багалій долучив велику кількість родинних архівів місцевих учених, письменників, громадських діячів... Одне слово, була нагромаджена величезна кількість історико-архівних матеріалів, які відкривали великі перспективи дослідження історії Лівобережної України – Гетьманщини, Слобожанщини, а також самого міста Харкова та Харківського університету. Молодий доцент цією унікальною можливістю вповні скористався, працюючи з дивовижною цілеспрямованістю та зосередженістю. У рамках підготовки до здобуття професорського звання він захищає магістерську дисертацію з історії Чернігово-Сіверської землі, темою докторської дисертації обирає заселення й соціально-економічний

розвиток Слобожанщини. Але захистити дисертацію в Харкові йому не дозволяють (захист відбувся в Московському університеті), адже учений переконливо довів, що Слобожанщина – органічна, невід’ємна частина великої України. І хоча Слобідська Україна через своє географічне розташування (межувала з Росією) була найрусифікованішою частиною України, тут домінував український дух у традиціях, звичаях, обрядах, піснях, легендах, переказах...

Дмитро Багалій у процесі глибинного занурення в історію Слобожанщини перейнявся її долею, полюбив її людей, її природу й народну культуру, хоча народився в Києві на Подолі (Спаська вулиця) 7 листопада 1857 р. Тут жили його діди і прадіди, які належали до київського рибальського цеху. До речі, у цехових книгах у Києві Дмитро Іванович відшукав запис від 12 березня 1766 р.: «Поеднал цех рибальській Олексей Багалейко совсем – с куницею аксамалитом, почестью і за 5 рублей». Очевидно, цей Олексій Багалейко, який зробив щедрі внески і був прийнятий до рибальського цеху, – прадід ученого.

В «Автобіографії» Дмитро Багалій докладно описує своє дитинство, навчання в приходській дворічній школі, у чотирикласовій прогімназії, згодом у другій київській гімназії, яку він закінчив із золотою медаллю та із занесенням прізвища на мармурову дошку, на історико-філологічному факультеті Київського університету. Звісно, у ті часи навчання велося винятково російською мовою, української мови як окремого предмета ніде не було. Але, як згадує вчений, він і його товариші зростали «під впливом двох стихій – рідної української й шкільної московської, двох мов – української і московської. Так почалося за дитинства, так продовжувалося і далі за часів шкільних. Але українську мову, письменство, наукову й популярну українську літературу – дорогі пам’ятки народної словесності ми знаходили по-за мурами, і я оскільки засвоїв тоді чисту українську мову – народну, літературну й наукову, що міг широко прикласти її в своїй громадській праці. Моя українізація не була примусова, мала стихійний характер і закінчилася за студентських часів до 1880 року. Відтоді з мене – назавсіди вже – зробивсь цілком свідомий українець» [1, 129].

Напередодні свого сімдесятиліття видатний учений, який тільки викладанню курсу історії України віддав 44 роки, з гордістю свідчив, що впродовж останніх 10 років лекційну діяльність «провадив виключно українською мовою» [1, 157]. Це була принципова позиція українського патріота, високоавторитетного вченого, організатора науки, який ще в студентські роки долучився до діяльності українських студентських гуртків, до Старої Громади. Він входив, до речі, до нелегальної студентської організації «Кіш», випускав «метелики» – популярні книжечки українською мовою...

Особливий науковий авторитет Дмитро Багалій здобув завдяки таким фундаментальним дослідженням, як «Очерки из истории колонизации и быта степной окраины Московского государства» (1887), «Опыт истории Харьковского университета» у двох томах (1893-1904 рр.), двотомної «Истории города Харькова за 250 лет его существования» (спільно з Д.П.Міллером), підготовленої в 1902-1912 рр. Слід також згадати і такі новаторські й концептуально і за багатством джерельної бази праці, як «Історія колонізації Слобідської України», «Історія Слобідської України», «Історія колонізації Південної України», «Історія Чернігово-Сіверської землі», «Історія міст Лівобережної України», «Діячі культурного українського відродження» (Франко, Потебня, Сумцов), «Начерк з історії української культури і письменства» (Квітка, Гоголь та ін.), «Українське джерелознавство», «Начерки з української історіографії», «Начерки з історії революційних рухів на Україні» та ін.

Особливо важливе значення мала, якщо говорити про дослідження Д.Багалієм української історії, культури, філософії, літератури, його праця «Сочинения Г.С.Сковороды, собранные й редактированные проф[ессором] Д.И.Багалеем. Юбилейное издание (1794-1894) с портретом его, видом могилы, снимками с почерка и вступительною статьею критико-библиографического характера. Х. 1894. 352 стр.».

Це видання, до якого ввійшли виявлені вченим твори та листи філософа, як і пізніша монографія «Український мандрований філософ Григорій Савич Сковорода» (1926 р.), визріло на основі вивчення історії заселення Слобідської України, автономії цього краю, соціального ладу, суспільних станів, промислів, ремесел і торгівлі, побуту, релігії, церковних братств, ролі духовенства, монастирів, зародження й розвитку освіти, пам’яток словесності. Особливу наукову увагу Д.Багалія привернув Харківський колегіум як центр освіти на Слобідській Україні, в якому деякий час працював Григорій Сковорода, а також українське національне відродження в Харкові та на Слобожанщині в ХІХ столітті. Досліджуючи глибинно, в історичному вимірі та в культурологічному плані цей край, історик з’ясовує, чому мандрівний муж Григорій Сковорода тягнувся сюди душею, чому обрав для вічного спочинку цю землю. Він дослідив, що на землях старої Слобожанщини вже на початку ХVІІ століття вирувала українська стихія, що не тільки в селах, а й у містечках, містах

переважали українці. Д.Багалій у своїй чи не найпопулярнішій праці «Історія Слобідської України», що базувалася на виявлених ним архівних матеріалах, опублікованих у збірнику документів з історії колонізації та побуту Слобожанщини (1886 р.), а також на фундаментальній праці вченого «Очерки по истории колонизации и быта степной окраины Московского государства», аргументовано доводить, що Харків був і залишається українським містом. У спеціальному розділі «Харків яко українське місто» він пише: «Але у складі населення Харків був, можна сказати, чисто українським містом, бо сюди одразу явилася чимала купа українців – 587 чол. козаків, а з жінками і дітьми се вийде, мабуть, до 2000 чол. Вони з'єдналися в козацьке товариство, поділене на сотні й десятки, з отаманом, сотниками і десятниками на чолі». І далі вчений на основі архівних свідчень про склад населення в Харкові доходить висновку: «У XVIII ст., у другій четверті сього століття, Харків був чисто українським містом».

Григорій Сковорода на Слобожанщині переживав духовну спорідненість із її мешканцями, з їхніми звичаями, традиціями, мовою спілкування, мовою пісні, переказу, небилиці, казки... Не випадково Дмитро Багалій цитує опис життя Г.Сковороди, здійснений учнем філософа М.Ковалинським. Цей життєпис учений розшукав у Румянцевському музеї в Москві і вперше його опублікував. М.Ковалинський згадував: Григорій Савич «завжди любив свою рідну мову (українську), і коли писав для свого краю, то й уживав іноді малоросійську мову й правопис».

Українська доля Слобожанщини була «вчитана» істориком з позиції об'єктивного аналізу численних джерельних свідчень про заселення краю українськими переселенцями-козаками. Цей тривалий в історичному часі процес утвердження українців на досі не заселених степах Дикого поля формував особливий тип культури пограниччя, яка вирізнялася спочатку природним бродінням україномовної та російськомовної стихій. Та самодержавна політика з уніфікації імперського державного конгломерату шляхом «обрусення», ліквідації автономій, краєвих прав і козацьких свобод та привілеїв цілеспрямовано формувала російське обличчя Харкова передусім шляхом закриття народних церковних шкіл з українською мовою навчання, заборони в системі освіти взагалі української мови, прибуття переселенців із Росії, а також з інших країн передусім до Харкова...

Д.Багалій докладно відстежує всі чинники поступового відсторонення українського фактору в розвитку краю внаслідок втрати автономії краю, перетворення Харкова спочатку в намісницьке, а згодом губернське місто. І хоча російським колонізаторам вдалося на деякий час перетворити Харків на типове російське губернське місто, утвердити пріоритет російської мови в освіті, управлінні, промисловості, проте духовна «золота нитка» національної мовнокультурної традиції не була перервана, що Дмитро Багалій і доводить переконливо у своїй праці «Історія Слобідської України». Це чи не перше історико-культурологічне дослідження в Україні початку ХХ століття, в якому на багатющій джерельній базі синтезовано накопичений упродовж століть досвід формування цивілізаційного образу важливої органічної частини українського етносу – Слобожанщини.

Написав цю книжку Дмитро Іванович напрочуд швидко – буквально за кілька місяців бурхливого і обнадійливого для України 1917 року. Написав українською мовою, щедро наповнюючи стиль викладу прикметними для місцевої говірки словами і зворотами. Можливо, розділи цієї праці були тими лекціями, які професор радо готував і виголошував на постійно діючих курсах з українознавства для вчителів, що були відкриті при Харківському комерційному інституті. Принаймні лекцією «Харків яко українське місто» Д.Багалій відкрив ці курси українознавства влітку 1917 року. Сама назва лекції, якою історик завершує свою працю «Історія Слобідської України», смілива і промовиста. Адже ніхто тоді й думки такої не допускав, що Харків можна називати українським містом – доміганта російської мови була настільки очевидною і незаперечною, що годі було навіть припустити можливість його українізації. Але Дмитро Багалій не лише це припускав, а й вірив, що український дух, українська культура, українська мова живуть і готові вихлюпнутися з-під насильницького пригнічення й заборони. Цензурні обмеження української мови його глибоко обурювали, і він не раз – у 1901 та в 1905 роках – публічно протестував, а після обрання в 1906 році ректором Харківського університету домагається викладання бодай частини дисциплін українською мовою.

Науковий і громадський авторитет Д.Багалія був настільки високий, що його обирають міським головою Харкова. Не випадково Харківське міське самоврядування доручило саме Дмитрові Багалію – найавторитетнішому дослідникові історії Слобідської України, історії міста Харкова та його університету – написати з нагоди 250-ї річниці заснування Харкова історію міста. І знову – пошуки матеріалів в архівах Харківської Міської Управи, інших міст, поїздки до Москви, Петербурга, Воронежа... Десять років тривала напружена науково-дослідна робота, яка вилилась у два томи обсягом 568 і 973 сторінки із тридцятьма таблицями стародавніх планів Харкова,

зображеннями районів і споруд міста, портретами видатних харків'ян. Жодне місто в Україні та в російській імперії не мало такої ґрунтовної, документально виваженої історії. До речі, і жоден тогочасний університет в Росії не міг похвалитися такою всеосяжною історією свого навчального закладу, яку мав завдяки невтомній науково-пошуковій та організаційно-редакторській праці професора Д.І.Багалія Харківський університет. На 146 друкованих аркушах дослідник і редактор-організатор умістив біографії всіх його професорів, відомості про навчально-допоміжні установи, про наукові товариства, про побут викладачів, звичаї університетського життя... Докладно висвітлена роль Харківського університету в поширенні початкової й середньої освіти на просторах Харківської округи, куди входили, зокрема, Слобожанщина, Полтавщина, Катеринославщина, Чернігівщина, Херсонщина, Таврія, інші території, серед них і Київщина. По суті, у цій праці з історії Харківського університету не обійдена увагою жодна значуща постать із професорсько-викладацького корпусу, переважну більшість якого становили іноземці, передусім німці. Загалом викладацький склад заснованого українцем Василем Каразіним університету формувався передусім за рахунок німецької професури, яка не могла себе реалізувати в умовах французького окупаційного режиму й шукала роботу на просторах російської імперії. Слід зважати на те, що російські університети були забезпечені великими правами на самоврядування, їхня корпоративна автономія приваблювала вчених, мислителів із Німеччини, Франції, Австрії...

Харківський університет почав діяти на підставі статуту 1804 року, який передбачав виборність усіх працівників, колегіальність в ухваленні рішень, право на надання посад, ступенів, звань, чинів... І хоча центральна влада імперії контролювала університети через стабільне, гарантоване фінансування та шляхом обов'язкового затвердження обраних радою професорів, викладачів і чиновників, проте впливати на внутрішнє університетське життя, втручатися в діяльність навчального закладу не мав права ніхто. Однак університетська автономія в деспотичній російській імперії тривала недовго. Перемога над Наполеоном розв'язала руки реакціонерам, які не без підстав вважали, що саме європейські університети, передусім німецькі, були носіями ліберальних ідей, розпалювали революційний дух молоді, плекали критичне ставлення до влади, релігії, бунтували проти догматизму в освіті й науці.

Д.Багалій не випадково зупиняється у своїй «Автобіографії» на скандальній історії з найавторитетнішим професором філософії Харківського університету Й.Шадам, якого рекомендував сам Й.-В.Гете для викладання в університеті. Міністерство народної освіти російської імперії на чолі з князем О.Голіциним оперативного зреагувало на доноси, зокрема колеги Й.Шада професора-француза А.Дюгура (до речі, згодом ректора Петербургського університету), який звинуватив авторитетного вченого, автора підручників з історії та теорії натурального права, у пропаганді ідей забороненого в Росії Шеллінга, у критичному ставленні до християнської релігії, у компіляції з праць професора, начебто присутньої в дисертаціях його учнів. За рішенням Комітету Міністрів професора Й.Шада без суду і слідства взяли під варту й 8 грудня 1816 року вивезли в супроводі поліції до Прусії. Його книжки, визнані небезпечними для імперії, були спалені.

Дмитро Багалій присвятив цій історії спеціальну розвідку «Удаление проф. И.Е.Шада из Харьковского университета. Харьков. 1899. 147 стр.», в якій докладно описав «акт неприпустимого насильства з боку тодішнього реакційного міністерства народ[ної] освіти, що на чолі його стояв відомий містик князь А.Н.Голіцин...» [1, 114].

Це кричуще порушення університетської автономії, свободи викладання й пошуку наукової істини, прав людини засвідчило, що університетські корпорації втрачають свої привілеї внаслідок посилення адміністративного контролю з боку Міністерства освіти та втрати університетами права самостійно здійснювати цензуру, яке перебрало на себе Міністерство внутрішніх справ.

«Усі названі вище обставини, від фінансових до політичних і моральних, призвели до того, що іноземці й навіть деякі російські піддані першого призову почали покидати Харків і перебиратися в інші міста Російської імперії або повертатися додому. Упродовж 1810–1814 рр. з Харкова виїхали такі вчені, як Л.Якоб (1810), Й.Шнауберт, І.Гут, Белен де Баллю, ад'юнкт М.Крігер, Г.Корітарі, І.Тимковський (1811), К.Роммель, Ф.Гізе (1814)» [7, 88], – стверджує сучасний авторитетний дослідник історії Харківського університету, професор Володимир Кравченко.

Д.І.Багалій з особливою увагою ставився до питання автономії, самоврядування. Не оминув його вчений і досліджуючи історію Гетьманщини, вивчаючи проблеми землеволодіння, займанщини і впровадження кріпосного права на Лівобережній Україні. Зокрема, історії Магдебурзького права в містах Лівобережної України він присвятив шість праць. До речі, дослідження Д.Багалія з історії міст і розвитку міського самоврядування в Україні другої половини XVII–XVIII ст. базувалися переважно на матеріалах і працях видатного вченого-юриста О.Кістяківського, особистий архів якого відшукав і

оприлюднив Дмитро Іванович, на дослідженні О.Лазаревського «Описание старой Малороссии», на працях В.Антоновича, М.Владимирського-Буданова.

Дмитро Багалій також розшукав і опрацював архів О.Лазаревського, зібрав велику кількість оригінальних творів, листів і документів видатного культурного діяча України, засновника Харківського університету В.Каразіна та опублікував 1909 року найповнішу збірку його творчої спадщини.

Професора Дмитра Багалія двічі обирали ректором Харківського університету, який на той час налічував три тисячі п'ятсот студентів. Водночас він був головою управи у справі студентських рухів, які часто виливалися то у студентські демонстрації, то в підпільні студентські сходки. Д.Багалію доводилося буквально днями й ночами вести переговори зі старостами й радою студентських представників, захищати студентів від свавілля влади й терору поліції, ставати на захист жінок-студенток, євреїв, вихованців реальних шкіл і семінарій... Та саме за ці чотири роки перебування на посаді ректора він зумів суттєво розширити територію університету, зокрема добитися надання приміщень для музею мистецтв, історичного архіву, музею археології, нумізматичного кабінету, домігся побудови будинків для хімічного інституту, клініки для нервових і дитячих хвороб, лабораторій технічної і органічної хімії, побудови корпусів для юридичного факультету та для кабінетів історико-філологічного факультету...

Напередодні обрання Д.Багалія ректором (1906 р.) було урочисто відзначено столітній (1905 р.) ювілей Харківського університету. З нагоди цієї визначної події завдяки ініціативі та за активної підтримки Дмитра Івановича були удостоєні звання почесного доктора Харківського університету видатний історик України, професор Львівського університету Михайло Грушевський, славетний письменник і вчений Іван Франко й відома дослідниця історії України Олександра Єфіменко, яка не мала навіть університетського диплома й не встигла ще захистити магістерську дисертацію. Основні свої праці з української історії вона написала в Харкові, але на той час викладала українську й російську історію на Вищих жіночих курсах у Петербурзі. До речі, у 1905 р., ювілейному для Харківського університету, у Санкт-Петербурзі під назвою «Южная Русь» з'являється двотомне видання нарисів, досліджень і зауваг члена Імператорського російського географічного, Московського психологічного, Харківського історико-філологічного, Київського юридичного товариств і почесного члена Полтавської ученої архівної комісії О.Єфіменко [Див.:14]. Вона користувалася високим авторитетом як сумлінний дослідник української історії мови, побуту й одягу українців. Її перу належать дослідження життя і творчості Г.Сковороди, І.Котляревського, Т.Шевченка, М.Гоголя. Особливої уваги заслуговує праця О.Єфіменко «Із історії боротьби малоросійського народу з поляками», а також дослідження діяльності судів у Лівобережній Україні, у Західній Русі, питання землеволодіння... Саме за видатні наукові досягнення історико-філологічний факультет Харківського університету одностайно висунув її кандидатуру на здобуття звання почесного доктора російської історії.

У жовтні 1909 року Д.Багалія переобирають на посаду ректора, але незабаром він складає повноваження ректора у зв'язку з обранням на виборах Академії наук й усіх університетів імперії до Державної Ради Росії, в якій учений-ліберал став чи не єдиним виборним представником університетської освіти й науки (1906 і 1912–1914 рр.). У грудні 1914 року професора Д.Багалія обирають міським головою Харкова, і він керує цим великим містом у часи лютневої революції, вітаючи демократичне оновлення країни.

За політичними поглядами Д.Багалій був соціал-федералістом, українським патріотом, прихильником національного культурного, мовного відродження. Проблема української культури в її історичному розвитку вчений приділяв особливо пильну увагу. Вагому роль у відродженні української культури в XIX ст., на його думку, відіграв Харківський університет, який «взагалі був прихильний до українознавства і дав чимало славетних діячів на сій ниві. Він з самого початку свого існування добре зрозумів, що окрім загальної мети – утворення науки і викладання лекцій – перед ним, якого красивим центром освіти, поставлена ще одна поважна мета – працювати на користь тієї країни, де він заснувався, для того населення, яке зробило такі величезні жертви для можливості мати вищу школу у своєму рідному краю – у Слобожанщині» [2, 218-219].

В «Історії Харківського університету» Д.Багалій не оминув жодного викладача-українця, жодного професора, котрий спілкувався українською мовою, хоч таких свідомих патріотів було дуже мало. Певна річ, учений особливо вирізняє постать ректора Харківського університету в 40-х роках XIX ст., одного із славетних поетів України – П.Гулака-Артемовського, який «писав чудовою, яскравою, народною слободсько-українською мовою» [2, 219]. Українське національне відродження в XIX ст.. не лише на Слобожанщині, а й в усій Україні відбувалося, як наголошує Д.Багалій, завдяки

творчій та видавничій діяльності уродженця Слобідської України Григорія Квітки-Основ'яненка, який організував у Харкові журнал «Украинский вестник» (1816–1819 рр.) і почав у ньому друкуватися, як і у виданні «Харьковский Демокрит», що його вів Василь Маслович. Знав Дмитро Багалій, що Григорій Квітка долучився до заснування Харківського університету, написав працю «История театра в Харькове от старинных времен», сприяв появі без дозволу цензури на харківській сцені «Наталки-Полтавки» Івана Котляревського на бенефіс знаменитого Михайла Щепкіна, знав, що з його ініціативи постало 1812 року в Харкові «Товариство добродіяння», метою діяльності якого було надання допомоги всім, хто її потребував – без огляду на звання, стать і вік. Саме завдяки Григорію Квітці був заснований навчально-виховний жіночий заклад – Харківський інститут шляхетних дівчат; він збирав книжки й кошти на публічну бібліотеку в Харкові, на видання харківських літературних журналів, для заснування кадетського корпусу...

Із великою шанобою згадує Дмитро Багалій інших славетних харків'ян – М.Костомарова, А.Метлинського, Я.Щоголева, Л.Боровиковського, а також менш відомих, але українців духом і творчістю С.Писаревського, П.Писаревського, П.Кореницького. Намагається не оминати жодного з письменників, дослідників історії України, Слобожанщини, Харкова, жодного вченого – усіх, хто друкувався в харківських альманахах, збірниках, наукових записках, хто працював задля відродження української мови, культури, освіти та науки.

Сам учений завжди шукав ті сфери спільної загальнонаціональної діяльності, де б він міг із максимальною ефективністю застосувати свої знання, досвід, ентузіазм. Одразу ж після лютневої революції в Петрограді він очолює місцеву «Просвіту», безкоштовно веде курси з українознавства, ініціює створення першої української гімназії в Харкові... У листопаді 1917 року Центральна Рада призначає Д.Багалія на посаду губерньського комісара народної освіти й він починає українізацію повітових шкіл у Харківській губернії. У липні 1918 року, коли перед гетьманом Павлом Скоропадським постала, як зазначає В.Кравченко, «гостра необхідність поєднати у своїй політиці ідеї українського патріотизму з повсякденним життям» [8,], авторитетному вченому, політично поміркованому громадському діячеві було запропоновано посаду прем'єр-міністра гетьманського уряду, але Дмитро Іванович рішуче відмовився. В «Автобіографії» він наводить спогади Д.Дорошенка, якому гетьман П.Скоропадський доручив вести переговори з кандидатами на цю посаду:

«Я викликав телеграфно з Харкова пр[офесора] Багалія. Він приїхав. За кандидатуру пр[офесора] Д.І.Багалія промовляло те, що він мав за собою багатий адміністративний досвід: був кілька літ ректором університету, міським харківським головою і нарешті членом Державної Ради від 1906 р. Чужий виключному націоналізму, людина широких поглядів, а в той же час безперечний українець, авторитетний український учений, він міг погодити собою різні кола. Одначе, довідавшись, чого я його закликав, пр[офесор] Багалій одмовився від пропозиції стати на чолі нового кабінету. Він заявляв, що твердо вирішив присвятити останок свого життя написанню історії України в 6 томах, щось ось 1-й том уже вийшов (історія Слобідської України), а тепер він працює над другими томами. Ніякі мої умовляння не помогли» [1, 163].

Щоправда, сподівання повністю відійти від громадського життя й зосередитися на науковій діяльності були марними. Д.Багалій погоджується на роль експерта у справі визначення державного кордону між Україною та Росією, водночас він редагує серію книжок культурно-історичної бібліотеки видавництва Харківського кредитного союзу кооперативів «Союз», працює над проектом реформи вищої школи в Україні... Особливо активну участь учений бере в діяльності новоутвореної Українській академії наук, дійсним членом (академіком) якої став з часу її заснування (1918 р.). У співпраці з А.Кримським, Є.Тимченком, Г.Павлуцьким Д.Багалій організовує історико-філологічний відділ Української академії наук, розробляє проект майбутньої Національної бібліотеки України, із Агатангелом Кримським намагається удосконалити проект Української академії наук, зорієнтовуючи її на забезпечення національних науково-гуманітарних пріоритетів. Адже такої позиції дотримувався голова комісії з розробки законопроекту про утворення Української академії наук у Києві академік Петербурзької академії наук В.Вернадський. На першому засіданні комісії 9 липня 1918 р. він наголосив: «Національна вага новітньої Академії лежить у тому, що Академія повинна допомагати зростові української національної самосвідомості та української культури через широке, глибоке, проникливе наукове студювання минулості та сучасності українського народу та його сусідів, природи обійнятого їми краю...» [Цит. за: 13, 80].

Отже, не випадково у структурі Української академії наук передбачалося, на пропозицію В.Вернадського, чотири відділи, а першим – основним, пріоритетним – вважався історико-

філологічний. На першому його засіданні, що відбулося 8 грудня 1918 року, головою було обрано професора Харківського університету Д.Багалія.

Гуманітарні науки в Українській академії наук посідали чільне місце. Затверджений Статут Української академії наук передбачав лише три відділи – два гуманітарних (із 42 академіками) й один фізико-математичний (із 30 академіками).

Д.Багалія дуже тривожила доля архівів, наукову цінність яких він усвідомлював як ніхто. Тому вчений намагається будь-що вберегти їх від знищення, розпорошення між різними відомствами. Основною метою Д.Багалія було створення централізованої архівної системи в Україні. У січні 1920 р. він очолює архівну секцію Харківського, а згодом і Всеукраїнського комітету з охорони пам'яток мистецтва і старовини, входить до складу Особливої всеукраїнської архівної комісії, його призначають заступником Голови Головного архівного управління УРСР. Майже рік (1923–1924) Д.Багалій очолював Центральне архівне управління УСРР (Укрцентр-архів). Він головує в підготовчій комісії з виявлення та повернення культурних цінностей Польщі, консулює Народний Комісаріат освіти, водночас керує кафедрою, деканатом в Академії теоретичних знань, що постала внаслідок реорганізації Харківського університету. Саме завдяки Д.Багалію вдалося (разом із академіком М.Сумцовим) зберегти етнографічний музей при Харківському історико-філологічному товаристві. Навколо Дмитра Івановича гуртуються авторитетні вчені, його учні, послідовники – М.Сумцов, В.Барвінський, С.Таранушенко, О.Федоровський, О.Оглоблін, Н.Полонська-Василенко, з якими він працює на створеній ним у жовтні 1921 року науково-дослідній кафедрі української культури. Учений ініціює відзначення ювілеїв видатних українських учених, письменників, діячів культури – Г.Сковороди, І.Франка, М.Коцюбинського, Т.Шевченка, очолює редакційний комітет із видання творчої спадщини свого вчителя О.Потебні.

На початку 1926 р. академіку Д.Багалію було доручено організувати «Наукову установу всеукраїнського значення – Науково-дослідний інститут Тараса Шевченка». Про те, що такий науково-дослідний літературознавчий центр має постати у столиці УРСР Харкові, Д.Багалій знав ще 1924 року, коли на засіданні Укрголовнауки було порушено питання про утворення саме в Харкові Будинку та Інституту Тараса Шевченка. 10 березня 1925 р. президія Укрголовнауки ухвалює: «Визнати доцільною організацію Шевченківського інституту». Але лише 5 січня 1926 року на засіданні президії Укрголовнауки під головуванням М.Яворського та за участю заступника наркома освіти Я.Ряппо, академіка Д.Багалія, професора О.Палладіна та інших учених було порушено клопотання Організаційного бюро перед Народним Комісаріатом освіти щодо надання приміщення новоутвореному інституту й затвердження тимчасового його складу. У листопаді 1926 р. директором Інституту призначено члена президії ВУАН академіка Д.Багалія, ученим секретарем – І.Айзенштока, науковими співробітниками в Харкові – М.Плевака, у Київському філіалі – О.Дорошкевича, аспірантами – А.Шамрая і М.Новицького.

Очевидно, що організація Інституту Тараса Шевченка, відкриття якого було приурочене до 65-ї річниці смерті Т.Шевченка, мала далекосяжну мету: створити у столиці республіки не лише науково-дослідну установу, а й ідеологічно-пропагандистський центр для ведення масово-виховної роботи в дусі комуністичної партійності й контролю з позицій марксистсько-ленінського методу за становленням нової української літератури. Крім того, республіканське партійне керівництво тривожила активна гуманітарна діяльність Всеукраїнської академії наук у Києві, насамперед прихована опозиційність її наукових лідерів – М.Грушевського, С.Єфремова, А.Кримського. Та й сама науково-видавнича діяльність історично-філологічного відділу ВУАН, спрямована передусім на видання творів визначних діячів дожовтневої української літератури, об'єктивне осмислення їхньої творчості, історичного минулого українського народу, насторожувала компартію і змушувала шукати засоби для протиставлення та нейтралізації переважно історико-культурного та культурно-естетичного підходу до оцінки історико-літературних явищ і процесів. Це завдання перед новоутворюваним Інститутом було чітко сформульоване в постанові Ради Народних Комісарів УРСР від 5 липня 1925 р., на чому й наголошував заступник наркома освіти Я.Ряппо в доповідній записці до ВУЦВКА: «Інститут Тараса Шевченка в Харкові закладається згідно з постановою РНК УРСР з 5 липня 1925 р. Інститут Тараса Шевченка є науково-дослідна установа, що ставить собі за мету збирати й зосереджувати матеріали й документи з нової української літератури, про Шевченка насамперед, а також науково досліджувати та популяризувати з погляду матеріального розуміння історичні та історико-літературні явища і процеси. Насамперед життя і діяльність Шевченка на тлі його епохи, а потім взагалі нове українське письменство XIX–XX вв. і літературно-громадські рухи на Україні» [10, 38].

Проте в перші ж роки діяльності скромний за кількістю працівників Інститут Тараса Шевченка під керівництвом Дмитра Багалія зосередився не на партійно-ідеологічному нагляді за літературним життям в Україні, а на едиційній діяльності. Директор Інституту знав ціну джерельній базі й тому разом із І.Айзенштоком розгорнув величезну роботу з виявлення текстів творів українських письменників, передусім автографів, малюнків, картин Т.Шевченка, придбання, повернення в Україну шляхом обміну або передачею в дар Інституту. Доволі швидко був створений потужний текстовий «арсенал», що дало змогу здійснити низку серйозних видавничих проєктів, зокрема видання «Творів» Лесі Українки у дванадцяти томах, Марка Вовчка в чотирьох томах, «Творів» М.Коцюбинського (незавершене), О.Кобилянської в дев'яти томах, І.Карпенка-Карого в шести томах, М.Кропивницького в семи томах, О.Стороженка в чотирьох томах, Панаса Мирного в шести томах (незавершене)... Публікуються індивідуальні монографії, наукові збірники, підручники, особливо багато з'явилося друком праць, присвячених життю і творчості Т.Шевченка. Високим науковим рівнем вирізняються коментарі до багатотомних видань творів класичної літератури.

Наближався 1927 рік – рік 70-ліття видатного вченого, 50-ліття наукової та 40-річчя викладацької діяльності його як професора. З цієї нагоди Рада Народних Комісарів УРСР видає 27 грудня 1927 р. спеціальний декрет, згідно з яким передбачалося опублікувати за державний кошт усі наукові праці ювіляра. Заснований Д.І.Багалієм у жовтні 1921 р. науково-дослідній кафедрі історії української культури, яку він очолював від першого дня її діяльності до самої своєї смерті, було присвоєне ім'я вченого. Виділялися кошти на діяльність кафедри та бібліотеки, яку він їй подарував, самому ювілярові призначалася персональна пенсія. Ювілейні урочистості проходили і в Харкові, і в Києві за участю Народного комісаріату освіти УРСР на чолі з М.Скрипником, президії Всеукраїнської академії наук та її президента В.Липського, Всеукраїнської профспілки вчених, яку очолював Д.Багалій... Укрнаука з цієї нагоди засновує щорічну наукову премію імені Д.І.Багалія за кращі дослідження з історії Слобідської, Лівобережної та Південної України.

Усе, здавалося, складалося якнайкраще для авторитетного історика, керівника багатьох наукових інституцій та громадських установ, видатного громадського діяча, який прийняв радянську владу й намагався сумлінно використовувати марксистську методологію у своїх наукових дослідженнях. Прикметний для його попередніх історичних праць акцент на соціально-економічних і класових факторах стає домінантою в нових працях, передусім у монографії «Нарис історії України на соціально-економічній основі» (1928 р.). Учений рішуче політизує свою позицію, намагаючись виступати проти «так званої «об'єктивної науки», переборює «в собі самому пережитки старого буржуазного світогляду» з демонстративним ілюструванням «рішучої самокритики» [9, 122].

Прагнення досвідченого історика поєднати в органічному синтезі розвиток культури та духовності із соціально-економічними процесами й визначити з матеріалістичних позицій основні епохи в історії українського народу як суспільно-економічної формації поглиблювало опозиційне протистояння з М.Грушевським. І хоча Д.Багалій у статті «М.С.Грушевський і його місце в українській історіографії», написаній з нагоди 60-річчя вченого, доволі об'єктивно оцінив його наукову діяльність, а працю «Історія України-Руси» назвав першим синтетичним дослідженням історії українського народу, проте багато місця відводив для критики методологічних засад праць М.Грушевського. Особливу увагу Д.Багалій приділив критичній оцінці наукової діяльності істориків львівської школи – колег-однодумців і учнів М.Грушевського, дорікаючи їм за ідеалістичне прояснення історичного минулого України, передусім ролі й значення Київської Русі як української держави, романтизації козаччини, українських гетьманів, зокрема Павла Полуботка.

Очевидно, що більшовицький режим був зацікавлений у протистоянні Д.Багалія і М.Грушевського, усіяко підштовхуючи старшого віком ученого до полеміки з автором «Історії України-Руси». З цією ж метою святкування 70-ліття Д.Багалія було піднесено на найвищий державний рівень, тоді як 60-ліття М.Грушевського пройшло без особливої уваги з боку радянської влади. Та й боротьба за лідерство в самій Всеукраїнській академії наук посилювала конфлікт між ученими, примножувала кількість прихильників кожного з них. Проте Дмитро Багалій зберігав високу повагу до свого видатного колеги й не дозволяв собі публічно з ним дискутувати, як робив це в полеміці з відомим марксистським істориком Матвієм Яворським на сторінках журналу «Червоний шлях» (1923, № 9).

Важко сказати, наскільки щиро повірив учений в універсальну методологічну силу марксистської теорії, але наприкінці 20-х років ХХ століття він перейшов повністю на висвітлення всієї історії України з матеріалістичних позицій. Готуючи до перевидання свій «Нарис історії України на соціально-економічній основі», Д.Багалій посилив значення економічних факторів, соціально-економічних зв'язків, класової боротьби в історичному розвитку українського народу. Рішуча

політизація наукової діяльності, з кожним роком посилювана партійним керівництвом УРСР, неминуче приводила до надмірної акцентації на соціальних, класових факторах у дослідженні історичних, літературних, культурних явищ, постатей і процесів. Посада директора Інституту Тараса Шевченка зобов'язувала вченого повернутися до вивчення життя і творчості Шевченка, про якого він писав ще в період праці над історією Харківського університету. Ще тоді Д.Багалій намагався поглибити дослідження ролі й місця Т.Шевченка в Кирило-Мефодіївському товаристві, а 1925 року він публікує брошуру «Т.Г.Шевченко і кирило-мефодіївців», в якій на основі матеріалістичної методології з'ясовує соціальні й політичні першопричини зародження революційно-визвольних рухів, утворює думку про існування в Кирило-Мефодіївському товаристві двох ідейно-світоглядних орієнтацій – революційної та помірковано-культурницької.

Крім кількох видань про Шевченка й кирило-мефодіївців, Дмитро Багалій друкує розвідки «Т.Г.Шевченко і селяни в переказах і історичній дійсності» (1928), «Т.Г.Шевченко – поет пригноблених мас», особливо багато уваги приділяє він, зокрема, праці в архівах, історії декабристського руху в Україні та польських повстань 1830–1831 і 1863 рр. Усе, здавалося б, складалося добре: книжки виходять, авторитет старійшини української історичної науки високий, плани на майбутнє вченого широкі. Він заміряється не просто видати свої вибрані праці під назвою «Монографії по історії України та її культури» в 16 томах, як це передбачено декретом РНК УРСР від 27 грудня 1927 р., а й доопрацювати їх під кутом зору новочасних досягнень радянської історичної науки. Крім праць з історії Чернігово-Сіверської землі, Слобідської та Південної України, міста Харкова та Харківського університету, міст Лівобережної України, революційних рухів в Україні ХІХ ст., учений замірявся перевидати свої дослідження життя і творчості Г.Сковороди й Т.Шевченка, нарисів з історії української культури й літератури, джерелознавства та історіографії. Готував також нову редакцію своєї «Автобіографії» під назвою «Моє життя в світлі епохи». Та, на жаль, жодна з цих праць не побачила світу. Адже не все було безхмарно на науковому небосхилі харківського вченого. Упродовж 1929–1931 рр. у пресі з'явилося кілька критичних виступів, у яких відзначення 70-ліття Д.Багалія розцінювалося як вияв активності «буржуазної історіографії на історичному фронті» (М.Волін), а самого вченого звинувачували у пропагуванні історичних положень М.Грушевського, зараховували до «значної групи буржуазних і дрібнобуржуазних істориків» (Т.Скубицький). У січні 1931 р. співробітник очолюваного Д.Багалієм Харківського інституту історії української культури М.Редін у статті «Манівцями еkleктики», уміщеній у газеті «Комуніст» за 18 січня, закидає славетному вченому «спотворення марксизму-ленінізму як бойової єдності теорії і практики» [Див. докл.: 9, 112, 137-139].

1929 р. у «Прапорі марксизму» з'являється рецензія Ф.Ястребова на виданий Д.Багалієм «Нарис історії України на соціально-економічній основі». Її автор безапеляційно стверджує, що в цій праці відсутня «нешадна критика всяких буржуазних концепцій» і «на сьогоднішній день ми не можемо вважати акад. Багалія марксистом, пролетарським теоретиком». Такий висновок прозвучав для вченого першим тривожним сигналом про те, що й він не застрахований від переслідувань і репресій. Д.Багалія не убезпечувало від партійної критики навіть те, що він неодноразово публічно звинувачував у контрреволюційній діяльності своїх учених-колег, того ж Сергія Єфремова та інших, які проходили по процесу так званої «Спілки визволення України». Стривожений і дезорієнтований академік намагається щось заперечувати, зокрема свою приналежність до школи М.Грушевського, але більше уваги приділяє визнанню власних помилок і каяттю [5].

Можливо, видатному історикові України довелося б виступати з покайною промовою на черговій нараді українських істориків, що планувалася на лютий 1932 р., але 9 лютого Д.Багалій несподівано помирає від запалення легенів. Та чи такою вже несподіваною була ця смерть? Дмитро Іванович бачив, як проти нього ожорсточується партійна критика, як лави колег, однодумців, особливо «попутників старого типу», за висловом тодішнього наркома освіти М.Скрипника, представників «української буржуазної інтелігенції», до яких безсумнівно зараховували й Д.Багалія, активно «прополює» ДПУ. Упродовж 1928–1929 рр. посилено велася кампанія з цькування академіка С.Єфремова, який днями й ночами готував академічне видання творів Т.Шевченка й не міг уявити такого цинізму, як судовий процес над членами так званої СВУ. Авторитетний історик-марксист Д.Багалій змушений був платити високу моральну ціну за свої компроміси, за прагнення оволодіти марксистською ідеологією, за підтримку політичного курсу більшовицької влади. Виконуючи вказівки комуністичної партії, йому довелося викривати «єфремовщину», а згодом і самому розкаюватися у власних гріхах.

Сталінський «рік великого перелому» позначився на долі багатьох діячів української літератури, культури й науки. Саме 1930 року Інститут Тараса Шевченка перейменовують на

Всеукраїнський літературознавчий науково-дослідний інститут ім. Т.Г.Шевченка, саме того ж року замість щорічника «Шевченко» починає виходити періодичний двомісячник інституту «Літературний архів», який промовисто відкривається статтею прокурора Л.Ахматова про «націоналістичне шкідництво» в українському літературознавстві. Це він, заступник прокурора Найвищого суду УСРР Л.Ахматов, активно обвинувачував на відкритому процесі у справі «Спілки Визволення України» С.Єфремова та інших українських інтелектуалів. Д.Багалій не міг не завважити, що судовий процес почався 9 березня 1930 р. – у день народження Т.Шевченка, і цю дату партійна верхівка України обрала не випадково. Адже основною постаттю на цьому процесі був академік С.Єфремов, який очолював у ВУАН комісію для видання пам'яток новітнього українського письменства й напередодні свого арешту редагував III і IV томи академічного видання творів Т.Шевченка.

Не міг Дмитро Багалій не прочитати в газеті ЦК КП(б)У «Комуніст» чи в газеті «Вісті», або не почути по радіо (а можливо, він був присутній на відкритті цього судилища) «Винувальний висновок у справі контрреволюційної організації, що іменувалася «Спілкою Визволення України» і готувала повалення Радянської влади шляхом збройного повстання». У цьому висновку є свідчення вченого В.Ф.Дурдуківського про цілеспрямовану політику наповнення Всеукраїнської академії наук комуністами, партійними діячами, зокрема наркомом М.Скрипником, із метою нейтралізувати національно свідомі наукові сили: «...Наслідки обрання значною, абсолютною й відносною кількістю по окремих відділах частин нових, переважно комуністів, або комуністично настроєних академіків, будуть дуже великі й сумні для Академії: вона загубить своє національне обличчя й свою національну й політичну роль, в ній цілком запанує комуністична ідеологія й комуністичні настрої...» [12, 97].

Не могло не травмувати академіка ВУАН і не змусити замислитися над своїм майбутнім і те, що двоє його колег – академіки С.Єфремов і М.Слабченко – заарештовані й публічно обвинувачуються в підготовці повалення радянської влади (до речі, на початку липня 1929 року М.Слабченко за рекомендацією Д.Багалія був обраний дійсним членом ВУАН). Судили в Харкові й літературознавця Андрія Ніковського, автора популярної книжки «Vita Nuova» (1919), наукового співробітника історико-філологічного відділу ВУАН, головою якого був Д.Багалій. Державні обвинувачі на судовому процесі не раз нагадували із зловтіхою, що Андрій Ніковський обирався до складу Української Центральної Ради, призначався комісаром Києва періоду УНР, був міністром закордонних справ УНР в уряді С.Петлюри й лише 1924 р. повернувся з еміграції в Україну.

Очевидно, що Дмитро Іванович замислювався над тим, із якою масштабністю розгортається кампанія дискредитації, цькування та фізичного знищення українських діячів науки, культури, духовенства Української автокефальної православної церкви, його недавніх однодумців, колег, учнів. І хоча він не зараховував себе до «попутників старого типу», але його болісно вразив категоричний присуд наркома освіти УСРР М.Скрипника, виголошений на з'їзді Спілки селянських письменників «Плуг», яку очолював Сергій Пилипенко – заступник Д.Багалія як директора науково-дослідного Інституту імені Т.Г.Шевченка. Нарком закликав забити осиковий кіл у могилу «попутника старого типу», який помер разом із контрреволюційною Спілкою Визволення України, «що нею «керував» академік Єфремов».

Можна лише уявити, як переживав ці трагічні події видатний історик, активний і послідовний борець за національно-культурне відродження України, учений-енциклопедист, авторитетний громадський діяч, архівознавець, культуролог. А він так вірив, що жовтнева революція зняла «кайдани з українського слова взагалі й української мови зокрема» і «дала й нам, представникам старої генерації українознавства, невимовну втіху працювати вкупі з усіма сучасними науковими діячами не лиш для невеличких гуртків інтелігенції, ба й на користь робітничо-селянським масам в усіх галузях науки» [1, 20].

Організатори і творці жовтневого перевороту демонстративно величаво провели в останню путь «видатного радянського вченого, значимого громадського діяча, який віддав останній етап свого життя службі Радянській владі» [6].

«Чи потрібна була Багалієві советська влада?» – таке запитання поставив його учень, видатний історик О.Оглоблін. І відповів: безперечно, ні. Але Багалій був потрібен советській владі, особливо в 1920-х роках. Потрібен був, насамперед як визначна українська постать у науковому і громадському житті, до того ж не пов'язана безпосередньо як з українською політикою дореволюційною, так і з політикою періоду національно-державного відродження. Потрібний був, «як видатний вчений і організатор наукового і академічного життя» [11, 103].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багалій Д. Автобіографія. 50 літ на сторожі української культури. – Харків, 2002.
2. Багалій Д. Історія Слобідської України. – Харків, 1990.
3. Багалій Д. Український філософ Григорій Савич Сковорода // Історія Слобідської України. – Харків, 1990.
4. История колонизации. – М., 1887. – Т. XIV. – 614 стр. с картою.
5. Комуніст. – 1931. – 18 січн.
6. Комуніст. – 1932. – 11 лют.
7. Кравченко Володимир. Битва за Харківський університет // Агора. Україна в європейському контексті. – К., 2007. – Вип. 5. – С. 88.
8. Кравченко В. В. Передмова: Д. І. Багалій в світлі й тіні своєї «Автобіографії» // Багалій Д. І. Вибрані праці. – Харків, 1999.
9. Кравченко В. В. Д. І. Багалей: научная и общественно-политическая деятельность. – Харьков, 1990.
10. Микитась Василь. На світанку створення Інституту літератури // Слово і Час. – 1995. № 1.
11. Оглоблін О. П. Пам'яті Дмитра Багалія // Укр. історик. – 1988. – № 1.-4.
12. Спілка Визволення України. – Т. 1.
13. Храмов Ю., Руда С., Павленко Н., Кучмаренко В. Рання історія Академії наук України. (1918-1921). – К., 1993.
14. Южная Русь. Очерки, исследования и заметки Олександры Ефименко. – СПб., 1905.

Жулинский Микола. *Был «одновременно и ученым и общественным деятелем на поле культуры». Академику Дмитрию Багалю – 160 лет.*

В статье охарактеризован огромный вклад академика Дмитрия Багалей не только в развитие украинского литературоведения, но и культуры в целом. Сосредоточено внимание прежде всего на таких фундаментальных исследованиях ученого, как «Очерки из истории колонизации и быта степной окраины Московского государства» (1887), «Опыт истории Харьковского университета» в двух томах (1893-1904 гг.), двухтомная «История города Харькова за 250 лет его существования» (в соавторстве с Д. П. Миллером), подготовленная в 1902-1912 гг. и пр. Раскрыты новаторские концепции многих трудов ученого. Среди них «История колонизации Слободской Украины», «История Слободской Украины», «История колонизации Южной Украины», «История Чернигово-Сиверской земли», «История мест Лівобережної України», «Діячі культурного українського відродження» и др. Создан портрет Дмитрия Багалей – человека, выдающегося ученого и неутомимого организатора науки.

Ключевые слова: *духовность, концептуальность, морально-философские взгляды, организатор науки, системные исследования.*

Zhulynskiy Mykola. *He was "both a scientist and a public figure on the field of culture." Academician Dmytro Bahalei is 160 years old*

In the article, the great contribution of Academician Dmytro Bahalei not only to the development of Ukrainian literary criticism, but also in culture as a whole was characterized. Attention was focused primarily on such fundamental scientist's research as "Essays from the history of colonization and everyday life of the steppe margins of the Moscow State" (1887), "Experience of Kharkiv University history" in two volumes (1893-1904), two-volume "Stories of Kharkiv city for 250 years of its existence" (co-authored with D. P. Miller), prepared in 1902-1912 etc. The innovative concepts of the scientist's works are revealed. They are "History of colonization of Slobidska Ukraine", "History of Slobidska Ukraine", "History of colonization of the Southern Ukraine", "History of Chernihiv-Siverska land", "History of the towns of Livoberezhna Ukraine", "Figures of the cultural Ukrainian Renaissance" etc. A portrait of Dmytro Bahalei – a man, an outstanding scientist and tireless organizer of science – was created.

Keywords: *spirituality, conceptuality, moral and philosophical views, organizer of science, system studies.*

І. В. Козлик

РОМАН ГРОМ'ЯК: МЕТОДОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧЕНОГО

У статті розглянуто основні напрями наукової діяльності чільного представника українського літературознавства, засновника тернопільського осередку теорії літератури і

літературознавчої компаративістики, доктора філологічних наук, професора Романа Теодоровича Гром'яка (1937–2014).

Ключові слова: *організація науки, методологія літературознавства, теорія літератури, порівняльне літературознавство.*

Роман Теодорович Гром'як належав до чільних представників українського літературознавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Його багаторічна і різновекторна професійна діяльність завжди була орієнтована на систематичне осмислення власних ключових засад, на їхнє трансляторне оприявлення у зоні перетину константно-наскрізних і динамічно-мінливих параметрів. А така, так би мовити, «внутрішньоцохова» робота важлива не лише в ситуації «зростання питомої ваги есеїстики, відновлення релятивізму, затирання відмінностей між текстами художніх творів і філологічних досліджень, зближення художньо-образного мислення і теоретично-публіцистичної рефлексії з приводу мистецтва», як її окреслює Р. Т. Гром'як, [4, 31] чи засилля емпіризму або масово-тиражованої практики підміни суто пізнавальних цілей науково-популярними викладами, на що свого часу звертав увагу Д. С. Лихачов [див.: 14, 452]. Перманентний аналіз дослідником основ здійснюваної ним професійної роботи є, як відомо, необхідною умовою і механізмом утримання її на належному фаховому рівні. Якщо ж ідеться про вже природно-завершений евристичний досвід, наприклад, творчу спадщину професора Р. Т. Гром'яка, то дієво-методологічне висвітлення такого досвіду уможливує його аналітико-синтетичну репрезентацію як чинника живого наукового процесу, як актуального явища, що має шанс і надалі продуктивно функціонувати у науковому світі. Цим, власне, і зумовлене проблемно-тематичне спрямування даної статті, яке будучи операційно реалізоване через різноспрямовану (*pro et contra*, зважаючи на власну методу професора «нікому не вторити, а... суперечити» [4, 14]) реконструкцію органічних об'єктному матеріалу предметно-концептуальних контекстів, об'єктивно оприявнить реальну змістову значущість того, про кого і про що йдеться. У такий спосіб потрактована об'єктивність і є, на мій погляд, найбільшою повагою до пам'яті шанованої людини і авторитетного діяча науки, яким був і залишається Роман Теодорович Гром'як – український учений і патріот, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства (1995–2011) Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Основний акцент у загальній картині власної діяльності поставив сам Роман Теодорович, коли в інтерв'ю Богданові Новосядлому 25 червня 2005 року зазначив: «Мої творчі набутки пов'язую не з опублікованими працями (книжками, статтями), а з формуванням кадрів науковців, з організацією науки» [4, 12], тобто зі створенням нових кафедр, науковим керівництвом аспірантами, докторантами, формуванням і керівництвом спеціалізованими вченими радами, опонуванням дисертацій тощо. Мовлене означає не протиставлення професором Р. Т. Гром'яком різних складових власного творчого доробку, зокрема організаційних зусиль власне дослідницькій роботі, а підкреслює особливу методологічну спрямованість «„чистого” теоретика нової доби», як номінував Романа Теодоровича сучасний український критик Євген Баран [див.: 4, 14, 16], тобто про розширення практичних завдань методологічної роботи як засобу управління розвитком науки, яке відбулося у постсцієнтичну добу Постмодерну. У центрі уваги такої загальної методології, що «заміщає науку тільки в функції інтегративній», є, як відомо, розробка правил і норм наукової діяльності як певної єдності (єдиної реальності), «в якій соціолого-психологічні і логіко-епістемологічні уявлення будуть лише <ї> частинами чи аспектами» [див.: 25, 279, 280, 281, 282].

Організаційна робота Р. Т. Гром'яка змістово корелює із вказаною тенденцією в розгортанні сучасної загальної методології, а також із актуальними тенденціями в еволюції гуманітарної сфери (насамперед філософії і літературознавства) протягом ХХ ст., перетинаючись з ними в низці ключових пунктів. Утворювана цими перетинами мережева матриця науково-організаційної і загалом культуротворчої діяльності Р. Т. Гром'яка розгортається у внутрішньому просторі, окресленому наступними керівними постулатами: «Не узурпуймо розмаїття когнітивних можливостей!» [4, 314] і «воювати з вітряками-графоманами немає сенсу... Нікчемність доцільно просто ігнорувати...» [4, 16]. Ці настанови не є формальними у життєвому і професійному дискурсі Р. Т. Гром'яка, а глибоко укорінені у його особистому досвіді власної причетності до тих, «хто береться розбудовувати філософську естетику чи культурологічний дискурс» лише на основі власного естетичного досвіду індивідуального спілкування з мистецькими текстами, знаючи «втішання текстовим задоволенням» [4, 314, 312-313, 340] (перше гасло), і до спільної долі тих, хто «вже знають ціну „погромів” і вчаться (чи звикають) максимально толерувати естетичний „плюралізм”» [4, 16] (другий заклик).

Світоглядним підґрунтям організаційної роботи Р. Т. Гром'яка є розуміння неподільності науки як культуротворчого феномена: «Наука як духовний феномен – неподільна. Кожен може досліджувати, осмислювати все, що його зацікавлює» [4, 328¹]. Ця теза нагадує міркування Г. П. Щедровицького про руйнівну втрату через абсолютизацію сцієнтизму «єдиного *суперпростору*» і відповідно цілісності світу мислення і діяльності [див. про це: 11, 45-46], а також позицію Х. Ортеги-і-Гасета щодо породженої науковою спеціалізацією антиномії «наука / культура», яка, попри знов ж таки загальні руйнівні цивілізаційні наслідки, загрожує науці втратою підвалин власної самості: «Щоб поступати, – читаємо в „Бунті мас”, – наука вимагала, щоб науковці спеціалізувались. Науковці, а не сама наука. Наука не є спеціалізована. Вона б *ipso facto* <тим самим> перестала бути правдивою» [17, 81²; див. про це: 11, 46-48]. Свідоме збереження і утримування єдності культуротворчих діяльностей як феноменів штучного цивілізаційного світу (або, у категоріях іспанського філософа, «цілісності інтерпретаційного всесвіту»), з погляду Р. Т. Гром'яка, вимагає поєднання реалізації свободи вибору дослідниками об'єкта і предмета вивчення зі свідомим і цілеспрямованим самоаналізом, орієнтованим на загальні засадничі питання: «куди ми прийшли, що робимо, куди прямуємо і як співдіємо?» [4, 328]. І ці питання стосуються літературознавства, дискурсивні практики якого, у свідомості Р. Т. Гром'яка, «є функцією цілісної культури» (стаття «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсація» [4, 238]. А тому розгляд «основних тенденцій розвитку і функціонування <українського> літературознавства в його повноті» як структурної складової української культури ХХ ст. мусить одночасно орієнтуватися на потребу «вичерпно представити всі компоненти духовної сфери культури, зокрема гуманітарних наук», і на «органічний взаємозв'язок науки про художню літературу з тими явищами світової культури, від яких ідуть додаткові імпульси сутнісного самовизначення літературознавства та суспільного функціонування літературної критики, історії національних літератур і теорії літератури» [4, 205].

Розуміючи, що носієм соціокультурних процесів, як і суб'єктом культуротворчої дії, була і залишається свідомо активна, обдарована людина, Р. Т. Гром'як важливого значення надавав проблемі виховання сучасного фахівця. Відповідаючи на питання про те, чи вірить він «в силу дію літературної критики» (можна додати – і науково-гуманітарної діяльності загалом), професор відповів, саме спираючись на людський чинник: «Так, вірю. Силоне поле критики живиться енергією здорового суспільного (соціокультурного) організму, котрі генеруються та абсорбуються талановитими людьми – фанатами своєї справи...» [4, 19]. Саме тому Р. Т. Гром'як багато уваги приділяв питанням про передумови, джерела і напрями розвитку фахової особистості літературознавця, про обов'язкові складові повсякденного життя людини науки. До загальних передумов «для формування діяльних, активних людей» він відносив «свободу, демократизм і постійну пильність щодо приятелізму, який часто і подекуди переростає у корумпованість» [4, 9]. Віддаючи належне власне логіко-епістемологічному аспекту підготовки і фахового зростання, Р. Т. Гром'як підкреслює незмінну актуальність морально-етичних підстав цього процесу, до яких відносить:

1) сковородинську ідею «сродної праці» [4, 9], тобто єдиний комплекс активного індивідуального життєтворення на основі свідомої діяльності як шляху до внутрішньої свободи і гармонійного існування, що передбачає взаємозв'язок і взаємодію у людині даного від природи, самопізнання, працелюбності, здатності насолоджуватися не прагматикою результату праці, а самим процесом діяння. Основне тут – здійснюване на тлі інтегрального концепту «щастя» поєднання в одне нерозривне ціле особистісного і позаособистісного (соціального), тілесного і духовного, досяжного завдяки не відчуженій від людини діяльності, яка є органічною складовою і потребою її власного природного «я»;

2) «давню тезу: „Не святі горшки ліплять”» [4, 9], яка, як відомо, означає «маючи бажання, можна навчитися багато чого». Окрема увага до цієї думки, яка присутня і у сковородинському контексті, покликана акцентувати на вагомості саме свідомого вибору, присутності індивідуального внутрішнього прагнення людини до чогось і здатності до наполегливого систематичного оволодіння навиками певної роботи;

¹ І в іншому місці: «...важливо, що за усього розмаїття міжнаукових взаємодій і комунікацій, ми залишаємося в єдиній науці, яку досягнути одній людині не можна, а лише людському роду можна це зробити, і буде усім де розминутися під сонцем і тією енергією заряджатися» [7, 17].

² Далі усі цитати з іншомовних видань для уникнення мовленнєвого макаронічного ефекту подані українською мовою. Переклад мій. Усі виділення в цитатах належать їх авторам (І. К).

3) гасло: «активніше відмовляймося від забобону, який жорстко фіксує опозицію: центр – периферія. Периферійно-загумінкові люди (за типом мислення) є і в найбільших містах» [4, 9]. Ця позиція споріднює професора Романа Гром'яка з іншим представником університетського літературознавства академічного гатунку, доктором філологічних наук, професором Марком Теплінським (1924-2012), який, зокрема, писав: «Існує в нас, на жаль, таке поняття як „снобізм”. Це стосується не тільки політики чи побутової поведінки, а й науки. Нерідко доводиться зустрічати столичних літературознавців (як, утім, і представників інших наук), які з неприхованою або прихованою поблажливістю дивляться на своїх провінційних колег. ...Невже справжня наука робиться тільки в столицях?» [7, 12, 13].

Зближують Р. Т. Гром'яка з івано-франківським колегою, а також з Н. Х. Копистянською і погляди на різновиди фахової діяльності літературознавця. Але якщо М. В. Теплінський як практичний історик літератури займався місцевим літературним матеріалом, здебільшого вважаючи, що гуманітарій повинен бути по-справжньому вдячний тій землі, де він живе і працює (про це він говорить у документальному фільмі 2012 року «Марко Теплінський – учитель, вчений, людина» [16]), а Н. Х. Копистянська вважала літературно-краєзнавчий та науково-популярний аспекти обов'язковими в роботі історика літератури [див. про це: 10, 28], то Р. Т. Гром'як розглядає цю тему значно ширше – в організаційно-методологічній площині, пов'язуючи її з питанням про джерела і стимули оновлення різнорівневої фахової праці дослідника літератури. Зокрема, у статті «Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція та обрії літературознавця» він зазначає, що увагу фахівця концентрують на певних мистецьких цінностях письменники-уроженці краю, де він працює. – чинник, здатний (постійно чи періодично) стимулювати, активізувати і урізноманітнювати форми і способи його професійної роботи. «Відзначаючи пам'ятні дати з життя таких діячів, ...літературознавець... опрацьовує творчість письменника, ...виступаючи у місцевій і центральній пресі... з повідомленнями про... місце і роль митця у культурному житті, у літературному процесі. ...Така ритуально-просвітня діяльність еволюціонує від літературного краєзнавства через публіцистику до реінтерпретативних моделей, бо нові обставини цьому сприяють, а когнітивно-етичні чинники гостро вимагають новизни, свіжості подачі інформації. Стаючи стабільним учасником ювілейно-ритуальних заходів, літературознавець навіть з амбіційних міркувань не може залишитися у статусі просвітителя, а поступово включається в *спільноту інтерпретаторів*, внаслідок чого одних її учасників вчений підтримує, з іншими полемізує, з третіми солідаризується, відсилаючи своїх слухачів до напрацювань інших знавців літератури певних жанрів чи фахівців з інших дослідницьких стратегій» [4, 314-315]. Зрештою, можна стверджувати, що широка амплітуда форм фахової діяльності теж може слугувати ін'єкцією від байдужого до всього, що знаходиться за межами вузькоіндивідуальних уподобань, снобізму, перешкоджаючи перетворенню науки в «інтелектуальне штукарство утаємничених каст» [4, 313], захищаючи дослідника від зацикленості на власній «позазнаходжуваності», яка неминуче знецінює його фахову діяльність.

Усе це дозволяє висувати, що вирішального значення у повноцінному функціонуванні літературознавства як гуманітарної науки Р. Т. Гром'як надавав саме особистісному чиннику, який забарвлює собою усі інші складові і не може бути нічим (включаючи методології і методики) замінений. У цьому є очевидна кореляція з конкретним досвідом театрального мистецтва, про який розповів Г. О. Товстоногов, згадуючи свого учителя в режисурі А. М. Лобанова: «Андрію Михайловичу Лобанову я завдячую за те, що він назавжди мене відвернув від догматичного сприйняття методу школи Станіславського. ...<Навчаючись у нього> ми зрозуміли, уся справа не в тому, щоб розкласти уможлядно події, аналіз, задача, обставини, кусок. Якщо це не просвітлене зсередини такою життєвою енергією, спостережливістю, точністю попадання в характер, якщо в атмосфері репетиції немає радості, то немає ніякого методу. Ось це ми засвоїли від Андрія Михайловича на усе життя» [2]¹.

1 До цієї теми Г. О. Товстоногов знову повернувся незадовго до смерті: «Щоб людина сформувалася як лідер, з'явилася своя програма – однієї методології мало», потрібно «щоб у неї була своя громадянська позиція, якась нова позиція і естетична програма». Або: «Я сповідаю методику Станіславського – не естетику, це дуже важливо. Як сказав Пітер Брук, виражальні засоби змінюються кожні 10 років. ... Вони дійсно притуплюються. ... Коли все підряд починають відчиняти одними „ключами”, довго це тривати не може». «Естетика Художнього театру відіграла свою роль, вплинула на світовий театр, але померла. А ось методологія Станіславського – вічна. Він відкрив закони органічної поведінки на сцені... Методологія необхідна, щоб висікти правду, без цього немає справжнього драматичного мистецтва» [див.: 19].

Міркування Р. Т. Гром'яка про актуальність морально-етичних підстав розвитку фахової особистості літературознавця базуються на скептичному ставленні до гасел про «кризу літературознавства» (а в його межах і теорії літератури як науки). Спираючись на знання закономірностей еволюції гуманітарного знання, враховуючи періодичну повторюваність ситуацій в історичному розвитку гуманітарної сфери (наприклад, щодо зіткнення з опозиціями «феномен – ноумен», «реалії – універсалії» [див.: 4, 344-345]), учений вважає правильнішим говорити не про кризу чи неможливість науки про літературу (констатації, які закривають життєвий простір і в такий негативний спосіб знімають проблематику існування), а про речі, які, навпаки, відкривають перспективу повноцінного руху. У статті «Зміна і співіснування літературознавчих парадигм», спираючись на сучасні напрацювання в сфері академічного літературознавства, в тому числі на 4-й том московської «Теорії літератури» (2001, за ред. Ю. Б. Борєва), учений пише: «У цьому зв'язку і в такому контексті... маємо ...докорінну трансформацію інтелектуальної картини світу. У найближчій нам, філологам, сфері маємо... концептуалізацію й активне освоєння потенційних духовно-пізнавальних ресурсів сучасної цивілізації, породжуваної вільним світом безперешкодної комунікації і взаємозбагачення. А цей феномен неможливий без... інтелектуальних еліт, тобто без сприймання» [4, 350-351].

У зв'язку з цим Р. Т. Гром'як розглядає важливе в аспекті організації наукової діяльності питання про наукові школи: «Хоча ідеї виникають і формуються в індивідуальній свідомості людини, — читаємо у вищезазначеній статті, — але взаємодія (інтерація) носіїв свідомості, які існують виключно в формах популяцій, спільнот, об'єднань та ін., є неодмінною умовою (чи одним із механізмів) становлення сучасної свідомості» [4, 351]. Будучи органічно пов'язаною з природою гуманітарного знання, яка, «як виразно вже наголошував В. Дільтей, ...вимагає синтезу ідей, об'єднання зусиль учених», «інституціоналізація науки..., створення національних і міжнародних асоціацій учених-фахівців – то важлива й необхідна умова розвитку науки при відсутності політичної цензури чи тоталітарного втручання у творчий процес» [4, 354].

При цьому Р. Т. Гром'як виходив з того, що реалізація будь-яких загальних передумов залежить від конкретного соціокультурного середовища (так би мовити, місцевих умов), де може вимагати відповідного аналізу і додаткових зусиль. Тому розмова про інституціоналізацію науки супроводжується у нього застереженням про те, що при розпаді тоталітарної системи, як це відбувається на пострадянському просторі, зокрема в Україні, «автоматично не зростає креативна потужність літературознавчої сфери» [4, 356]. В основі такого погляду – переконання у тому, що вирішальне значення тут мають чинники духовно-інтелектуальні з морально-етичним виміром, так само як фактори «організаційного і духовного характеру» «не завжди є похідними» від «причин економічного (фінансово-матеріального плану)» [4, 356].

Звідси – Р. Т. Гром'як вважає, що поняття наукової школи «у нас <в пострадянській Україні> скомпрометоване, як і звання академіка» [4, 16], а «гонитва за кількісними показниками наукових літературознавчих шкіл відповідно до числа докторів наук, професорів, кафедр і географічних центрів держави часто зумовлює небажані, а то й шкідливі явища» [4, 356]. Про свою діяльність – однозначно відверто, не даючи жодних поблажок: «Я випустив близько 20 аспірантів... Свої смаки, методику роботи демонстрував не одному, але „школи“ не створив» [4, 16]. У Гром'яковому розумінні наукова школа не визначається кількістю монографій, статей, наукових записок, вісників (різноформатних публікацій), дипломами, атестатами, посадами [див.: 4, 356], хоча з усім цим різною мірою пов'язана. Наукова школа – це утворення «справжніх інноваторів (ініціативних, працьовитих, здатних до злагодженої, скоординованої співпраці)», яке «зрештою здобуває визнання, об'єктивно потверджене... співпрацівниками, учнями – не конче послідовниками, одностайними, а скоріше „спровокованими“ конкурентами, які творять на засадах доповнення, полеміки, діалоговості. У подібних ситуаціях змінюються наукові парадигми, збагачуються методології, оживлюється

Якщо на місце «естетики» і, відповідно, «засобів вираження» поставити певні концептуальні уявлення і мотивовану ними конкретну сукупність прийомів (алгоритми аналізу, дослідницьку методику) літературно-художніх явищ і розуміти історично мінливі (змістове наповнення) складові у формуванні евристичної праці, а на місце пов'язаної з її природою «методології» як константної (наскрізної) компоненти, що відає «законами органічної поведінки на сцені», поставити методологію науки, яка у новій постсциентичній ситуації «сприймається як засіб управління розвитком науки і виявляється покликаною розробляти правила і норми відповідної діяльності» [див. про це: 11, 91], то ми отримаємо ситуацію, цілком застосовну до літературознавства, а висловлені щодо театру ідеї, трансформуючись, можуть стати у пригоді при осмисленні організаційних аспектів наукового життя у цій сфері.

національна наука певної галузі» [4, 356-357]. При цьому «стрижнем об'єднання тих, хто волів би іти в одному напрямі, керуючись власним розумом, може бути багатомірне поняття літературної рецепції...» [4, 16].

Позиція Р. Т. Гром'яка стосовно поняття наукової школи, актуалізуючи саму тему, викликає низку додаткових міркувань, зокрема про те, що створення наукової школи не є обов'язковим і тим паче визначальним критерієм в оцінці роботи ученого, хоча, без сумніву, до його послужного списку закономірно входить. У зв'язку з цим пригадаймо, що всесвітньо відомий філолог, академік Олександр Веселовський (1838-1906) «не створив школи у тому вузькому її значенні, в якому можна говорити, наприклад, про школу В. Міллера у фольклористиці», тому що «Веселовський досягнув такого рівня літературознавчої думки, перевершити який можна було вже тільки на базі принципово іншої методології» [1, 204]. Але це, звісно, не применшує його заслуг перед розвитком вітчизняного і світового літературознавства, навіть якщо його вплив на них оприявнився «у своєрідній формі» [див. про це: 1, 204-205].

Не слід також ототожнювати питання про наукову школу з питанням про учнів (вихованців). Скажімо, я однозначно і небезпідставно вважаю себе учнем (і вихованцем) доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри світової літератури ПНУ імені Василя Стефаника у 1970–1992 рр. Марка Веніаміновича Теплінського – чільного представника практичного літературознавства, історика літератури, почасти текстолога (наявність у його спадщині декількох статей на теоретико-літературну тематику не суперечить такій його фаховій ідентифікації, оскільки і до власне теоретичних питань він підходив саме з позицій практичного аналізу літератури). Немає сумніву, це величезна честь бути в «школі Теплінського» у тому сенсі, в якому про це пише Г. Ю. Філіпповський¹. Тому я наважуся не погодитися з твердженням Р. Т. Гром'яка, що «в науці рідко хто погоджується бути в „школі” – більшість претендує на лідерство» [4, 16]. Але чи так вже однозначно і завжди вихованець за реальним змістом і напрямками своєї дослідницької роботи означає представника власне іменної школи («школи Теплінського»), якщо під останньою розуміти «авторство цілісних концепцій (генераторів ідей)» [4, 354], тобто методологічну чи теоретико-концептуальну динаміку?

З іншого боку, можливість розглядати певного дослідника в межах евристичної парадигми конкретного наукового об'єднання ще зовсім не означає, що ця належність повністю вичерпує реальний зміст і форми фахової праці науковця. Наприклад, величезна і різноманітна співпраця в галузі практичної компаративістики і підготовки кадрів зі спеціальності 10.01.05, започаткованої на кафедрі світової літератури ПНУ імені Василя Стефаника доктором філологічних наук, професором Володимиром Матвійшиним (завідувач кафедри у 1992-2012 рр.), дозволяє цілком доречно вважати М. В. Теплінського і представником прикарпатського осередку практичної компаративістики, і співучасником його заснування, який підготував належне підґрунтя для його виникнення (особливо зважаючи на те, що професор М. В. Теплінський як учень видатних філологів ХХ ст. – фундаторів лєнінградської літературознавчої школи 1940-х рр., приніс з собою на кафедру і плекав у її роботі кращі традиції академічної науки про літературу, на тлі яких розгорнув свою діяльність його наступник). Але це галузеве і методологічне підґрунтя жодним чином не перебиває реальний обсяг його творчого доробку за 65 років наукової і педагогічної діяльності.

Цікаво, що у твердженні «гадаю, є люди (і не дуже молоді, і молодші), яким я щось таки дав для їх самоствердження...» [4, 16] Р. Т. Гром'як, торкаючись теми вихованців, уникає самого слова «учні». І ця обережність, делікатність авторитетного ученого, який дійсно відіграв важливу роль у фаховому становленні достатньо великої кількості дослідників, не є випадковою, а є, мабуть, свідомою, навіть світоглядною. Це нагадує відповідь Георгія Товстоногова на питання, кого він вважає своїми учнями: «А... ось учнів, по-моєму, жодна людина не має права називати. Учителів – має право, учнів – ні. Я не маю права сказати, що ось та чи та людина – мій учень. Це вона сама повинна вважати... Я у цьому переконаний. По-моєму, це навіть якось і нескромно, і неправильно по суті» [2]. При цьому історія науки в організаційному аспекті досить близька, як на мене, еволюції

¹ У привітанні з нагоди ювілею М. В. Теплінського (70-річчя від дня народження) завідувач кафедри літератури Ярославського державного педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського, професор Г. Ю. Філіпповський писав: «Ми цінуємо Вас як великого... педагога, який усюди, куди б не закидала Вас доля, міг не лише цілеспрямовано продовжувати плідні наукові дослідження, а й згуртовувати навколо себе людей, робити їх однодумцями, запалювати в них полум'я любові до рідної словесності, відкривати горизонти живого художнього слова. Ми знаємо, багато колег і ті, хто не зміг бути поруч з Вами у дні Вашого ювілею, з гордістю можуть сказати: „Ми зросли в школі Теплінського!”» [13, 33-34].

театрального мистецтва у сенсі розрізнення «учень» і «спадкоємець», яке враховував щодо своєї професійної сфери видатний режисер. «Спадкоємців виховати не можна. Це нікому не вдавалося, – ні Станіславському, ні Мейерхольду, ні Таїрову. ...<У талановитого режисера має бути свій театр>. А спадкоємності жодної тут бути не може» [19].

Нарешті можна говорити і про нетотожність питання про наукові школи питанню про учителів / наставників. Не секрет, що формування фахової особистості науковця часто відбувається одночасно під впливом безпосереднього наукового керівника (де присутня жива міжособистісна комунікація) та опосередкованого авторитету (студіювання досліджень певних авторів). І ці науковці можуть мати найрізноманітніші наукові уподобання, можуть належати до різних наукових об'єднань, напрямів, шкіл тощо.

Мені не вдалося з'ясувати достеменно, кого саме зі своїх вишівських викладачів у Львівському і Дрогобицькому педінститутах, а також фахівців Львівського університету, з ким йому довелося бути спілкуватися в аспірантські роки, сам Роман Теодорович вважав своїми вчителями у професії. Можливо, у Дрогобичі це був Адам Юрійович Войтюк (значно пізніше, у 1980-ті роки, доктор філологічних наук, професор, теоретик літератури, історик української літератури, франкознавець, що студіював літературознавчі концепції Івана Франка), чи в аспірантський період у Львівському державному університеті імені Івана Франка — доктор філософських наук, професор, від 1963 року завідувач кафедри філософії Борис Григорович Кубланов, який досліджував проблеми теорії пізнання й естетики, зокрема образного мислення, гносеологічної природи літератури і мистецтва, в тому числі Франкову працю «Із секретів поетичної творчості». Адже те, чим вони займалися в науці, і стане сферою наскрізних фахових зацікавлень майбутнього дослідника Романа Гром'яка.

Зате текстуально опосередкованих авторитетів, які мали неабиякий, а то і кардинальний вплив на особистість Р. Т. Гром'яка, можна назвати цілком певно. Перше і найголовніше місце тут посідає Іван Якович Франко. Ось свідчення самого Романа Теодоровича: «...бачу у Франкові генія і вчителя. Я справді виріс на його спадщині. Пригадую, як у 1956 році святкували сторіччя з дня народження Каменяра. Мені... пощастило натрапити на двадцятитомне видання його праць! Остання книга, правда, на той час ще не вийшла друком. ...Я саме навчався на другому курсі Львівського педагогічного інституту. І на першу ж стипендію купив собі ті дев'ятнадцять томів. ...Два роки минуло, поки я все перечитав. І так це мене захопило! ...Відтоді вважаю себе заангажованим Франком. Не просто як читач, а й пропагандист і дослідник його творчості» [4, 20-21].

Саме з І. Франком не в останню чергу пов'язана свідомо національна складова у науковій діяльності Р. Т. Гром'яка. Так, характеризуючи світоглядну еволюцію Каменяра, учений зазначає: тезова пара Івана Франка «зіставляти (доповнювати) свої судження з точки зору іонаціональних авторів і „жити для себе, без огляду на інших” – ...ці екстремі... фіксують справжню реальну діалектичність (діалоговість) процесу міжнаціонального спілкування в гетерогенній культурі» [4, 119]. Літературознавство, «як і соціолінгвістика, досліджує реальні явища гетерогенної культури, в якій національні елементи мають різну питому вагу, а в житті кожної особистості, сім'ї, регіону відіграють неоднакові ролі. ...Ідея „неполітичної культури” має свої межі і конкретно-історичне життя, її антидержавницька „обмеженість” самоочевидна. Тому І. Франко, пройшовши звивистий шлях у пошуках соціальної справедливості для свого народу, випробовуючи на цьому шляху соціально-економічні і просвітньо-культурницькі „дороговкази”, переконався, що борці за соціальну справедливість і за повноправну культуру українців повинні почуватися „наперед українцями”, а вже потім – радикалами, соціалістами, демократами» [4, 122-123, 115].

Друге місце, гадаю, належить російському ученому Ю. Б. Бореву. «...Професор Юрій Борисович Боров, – зазначає Р. Т. Гром'як, – у моєму житті відіграв роль начебто проминальну. Він не навчав мене у вищому навчальному закладі, не був науковим керівником в аспірантурі, не були ми співпрацівниками, ані односельцями. Проте маю цього професора... за свого вчителя як у традиційному (частково), так і в присутньому – фахово-корпоративному – сенсі. Я прослухав декілька його лекцій зі спецсеминару в Донецькому університеті. Зате пильно прочитав всі книги з естетики...; з літературознавства... до «Теории литературы», четвертий том якої відведений виключно літературному процесові (2001, понад 600 стор.) і написаний переважно самим Ю. Боревим» [4, 348-349]. Причому складається враження, що Роман Теодорович сам вирішував, у кого і чому повчитися,

маючи граничний рівень особистісної самостійності¹. Отже, наставники і ті, хто міг впливати на Р. Т. Гром'яка – дуже різні особистості. Та учитися чи виховуватися на їхніх книгах – одна справа, а належати до їхньої наукової школи – зовсім інша.

Саме з позиції організатора науки Р. Т. Гром'як підходив до питань про структуру сучасного літературознавства, про специфіку літературознавчих галузей і дисциплін, про їхнє функціонування в умовах міжгалузевої і міждисциплінарної (включаючи різні гуманітарні науки) взаємодії. Це насамперед стосується методології науки про літературу, теорії літератури та порівняльного літературознавства (літературознавчої компаративістики).

Перші дві галузі – методологічна і теоретична – репрезентовані в міркуваннях Р. Т. Гром'яка у традиційному (з урахуванням і новітньої динаміки в епістемологічній сфері) форматі, зафіксованому Г. М. Фрідлендером у відповідній статті «КЛЭ», де читаємо: «Методологія літературознавства — теоретична наукова дисципліна, завдання якої – розробка принципів побудови науки про літературу... й окремих її розділів, вивчення доступних їм шляхів і методів дослідження, оцінка порівняної ефективності і меж застосування цих методів. ...Деякі сучасні і зарубіжні вчені розглядають методологію літературознавства як частину теорії літератури. Однак зростає у 20 ст. роль питань методології наукового пізнання загалом, особливо методології суспільних (гуманітарних) наук дає підстави сьогодні розглядати методологію літературознавства як особливу галузь літературознавства, яка, спираючись на принципи загальної методології наукового пізнання, розробляє їх стосовно до своїх особливих проблем, завдань і структури» [12]. Зокрема, значення власне методологічної роботи Р. Т. Гром'як визначав, орієнтуючись на позицію у цьому питанні Леоніда Білецького (учня академіка В. М. Перетца). Згадуючи його у зв'язку з проблемою синтезу в літературознавстві у період 1920-х років, Р. Т. Гром'як акцентує увагу на тезах із «Основ української літературно-наукової критики» про «найповажніше» покликання наукової методології – вичерпувати «повну систему наукового досліду» для вироблення «звички до критичного мислення», для надання міркуванням «якнайбільшої концентрації думок, їх послідовності і сконсолідованості» як основи для взаєморозуміння у науковій комунікації [див. про це: 4, 213].

З неопозбавленої внутрішньої конфліктності різноспрямованої теоретико-методологічної сфери Р. Т. Гром'як акцентує увагу на тому, що має регулятивне значення для практичної дослідницької діяльності. До таких позицій належать:

1. Традиційна вимога, згідно з якою «мусимо вибирати стратегію дослідження відповідно до природи об'єкту дослідження, реальних взаємозв'язків, що функціонують у літературному житті, у творчості письменника, у структурі тексту і в процесі його рецесії» [4, 243]. За логікою Р. Т. Гром'яка, це означає належне врахування засадничої різнорідності взятого у великій історико-літературній перспективі процесу історичного розгортання і функціонування художньої словесності, «неодмінною прикметою, органічною якістю» якого є «діалектика різнорідності (гетерогенності) й однорідності (гомогенності)» [4, 242]. У цих Гром'якових судженнях реалізована схема, «якою оперував ще Г. В. Ф. Гегель і яка у тлумаченні Г. П. Щедровицького має такий вигляд: об'єкт – це те, що існує (до знання та науки і незалежно від них), але якщо спитати, яким є об'єкт, то це означатиме неминучий відхід від об'єкта й питання про нього і відповідь на питання про предмет. Іншими словами, будь-яка відповідь на питання про те, яким є об'єкт, є побудовою предметних уявлень і винесенням знань» [11, 75].

2. Положення про зміст теоретико-методологічної роботи в умовах методологічного плюралізму, варіативної множинності концепцій і навіть дисциплін, коли стосовно одного і того ж існують нетотожні знання. На прикладі наратології Р. Т. Гром'як у статті «Про осмислення „викладових форм” і про наратологію» роз'яснює це так: «Філолог, який працює в системі певних національних традицій, не може механічно скористатися доволі різнорідним інструментарієм сучасної наратології, коли йому доводиться інтерпретувати тексти рідної і зарубіжної літератур. Проблема полягає не в почерговому застосуванні різних методик до різних національних літератур, а в попередньому „узгодженні” релевантних наратологічних термінів і понять до розповідних творів, що виникли на різних рівнях наративних інстанцій і стратегій» [4, 297]. Інакше кажучи, слід шукати «спільні основи теорії розповіді», крізь призму яких можна враховувати конкретні національні літературні традиції [4, 297]. Таку методіку теоретико-методологічної роботи можна вважати

¹ У цьому сенсі можна пригадати плідне спілкування Романа Гром'яка з одним із фундаторів донецької філологічної школи, доктором філологічних наук, професором Михайлом Гіршманом, з яким у нього є спільна праця – російськомовний посібник зі спецкурсу «Цілісний аналіз художнього твору» (Донецьк, 1970).

складовою більш загального аналітико-синтезуючого акумулятивного підходу, який базується на визначенні, розкритті, порівнянні та узагальненні наскрізних аспектів наявних в ділянці конкретної проблематики дослідницьких методів, теоретичних концепцій тощо.

3. Уявлення про специфіку теоретичного знання і, відповідно, теорії літератури як галузі літературознавства (включаючи її методологічний аспект), про спосіб їхнього існування в новітніх умовах, які реалізуються у таких сигнальних тезах:

– «Не кожна сукупність знань, понять, ідей сягає рівня теорії» [4, 27]. «Схильність до теоретичної діяльності (а точніше буде сказати – потреба в ній. – *I. К.*) виявляється тоді, коли людині здоровий глузд не підказує рішення і вона, вийшовши за його межі, відкриває нові зв'язки, залежності, сфокусовує численні розпорошені, здавалося би, безвідносні один до одного факти» [4, 27, 28]. Додати до цього потрібно те, що теорія літератури, як і наука в цілому, покликані не відповідати на неузгоджені зі стереотипними уявленнями питання, щоб лише знайти, де була допущена неузгодженість і в такий спосіб надати звичному досвіді «цілісність і непорушність». Покликання науки – *«правильна постановка питання»*, що неможливо зробити «без вивчення методів руху від незнання до знання, без з'ясування того, чи може дане питання в принципі привести до відповіді» [15, 18, 19];

– розвинута, зріла теорія – це «спосіб здобування й адекватної форми існування знання. ... Теорія може існувати тільки як теорія чогось, навіть самої себе». Прагнучи несуперечливості своїх концепцій, вона «не може цього повною мірою досягнути, бо суперечливий сам об'єкт дослідження, який складається з протилежностей, контрастних і конфліктуючих рис, особливостей і т. д. Тому теорія постійно трансформується, оновлюється. Як актуальний стан знань вона завжди (чи, як правило) одночасно і ретроспективна, і перспективна – спрямована в минуле, і прийде. Вона фіксує, підсумовуючи, прогнозує» [4, 27]. Думка про двовекторну часову спрямованість теоретичних викладів, включаючи їх прогностичні можливості, певною мірою перегукується з висловлюваннями *I. К. Горського* про зв'язок історичної поетики (як варіанта прикладної теорії літератури) з поточною творчою діяльністю [див.: 8, 149]. Стосовно ж прогностичної функції теорії літератури, то тут варто врахувати напрацювання діяльнісного підходу, а в його межах позицію *В. О. Лефевра*, який ще в 1960-ті роки стверджував: «...прогнозів не буває і не може бути. ...У світі діяльності є плани, проекти і програми. Які там можуть бути прогнози?» [цит. за: 25, 547]. Слід також додати, що *Р. Т. Гром'як* у своїх судженнях не орієнтується на внутрішню диференціацію теорії літератури (загальна теорія і прикладна теорія), тому вони часто торкаються обох цих площин;

– теорія літератури існує в зоні інтенсивної міжпредметної взаємодії, її інтенційність глибинно контекстуальна. Але попри органічну налаштованість до міждисциплінарного синтезу, літературознавець-теоретик «не повинен підміняти філософа, естетика, психолога, мовознавця чи фахівця з теорії інформатики, семіотики. Він враховує їх здобутки..., підпорядковуючи їх своїй меті, своєму науковому предметові <а також можливостям методів, якими користується>» [4, 36];

– «...теоретик літератури оперує ідеальними сутностями, які відбиті в поняттях: літературно-словесний *вір, епос, лірика, драма, роман, сонет, метафора, алітерація, літературний напрям, стильова течія і т.д.* Одначе при потребі він завжди перейде від ідеальних сутностей до конкретних реалій – тексту якогось письменника, де мовними засобами зафіксоване те явище як літературний факт» [4, 37]. Ремінісцентне поле даного твердження включає, крім усього іншого, позицію, згідно з якою для того, щоб теорія літератури була справді науковою, їй повинні бути притаманні основні риси наукової теорії, зокрема домінуюча орієнтація на оперування категоріями, значно віддаленими від звичних понять і предметів чуттєвого пізнання. Через єдину можливість оприявлення сутності будь-яких явищ дійсності тільки у логічній формі пізнання, у створеній мисленням системі теоретичних об'єктів і схем, теорія літератури, як і будь-яка наукова теорія, опікується побудовою теоретичних об'єктів, тобто ідеальних (та ідеалізованих) моделей літературно-художніх феноменів, які, будучи агентами особливого, штучного світу, включені у структуру законів теорії. Причому саме правильність процедури виведення теоретичних знань з моделі відповідно до існуючих мислинневих норм забезпечує теоретичним знанням істинність та необхідність [див. про це докл.: 11, 153-155]. Водночас теорія літератури як загальне літературознавство покликана звести воедино на ґрунті літературних фактів (текстів творів) «дуже багато чинників позатекстуального і текстуального рівня», щоб, говорячи словами *Дж. Куллера*, досягнути (зрозуміти, дослідити), «яким чином виникає значення і в який спосіб літературні явища набувають своєрідності (власного кшталту)» [див.: 4, 35]. А далі розуміння цієї своєрідності як власного кшталту літературних феноменів можна поєднати з *Гадамеровим* уявленням про ідеал в гуманітарних науках, яким «має бути розуміння самого явища в його одномоментній та історичній конкретності. При цьому задіяним може бути який завгодно обсяг

загальних знань – мета ж бо полягає... в осягненні того, якими є ось ця людина, ось цей народ, ось ця держава <або це літературне явище> та яке в них було становлення...: як могло статися, що вони зробилися ось такими» [5, 14];

– дослідник розгортає теорію «в інтуїтивному осягненні чи на основі аналогії, зіставлень, порівнянь, шляхом раціоналістичного мислення, ...завдяки взаємодії індуктивного та дедуктивного руху логічних процедур» [4, 28]. «Природним способом існування будь-якої (особливо розвинутої) теорії є рефлексія (розмірковування, роздум)», яка «завжди набуває ситуативного характеру, реалізується в конкретно-історичному контексті¹», «опосередковується попередніми знаннями суб'єкта, вже відомими йому стандартами, зразками, якими свідомо послуговується суб'єкт у своїй доцільній діяльності» [4, 27; подібне див. також: 7, 16-17]. Відсилка до попередніх знань і знайомих евристичних зразків, якщо зняти з неї наліт доконаності, імпліцитно сигналізує про один із провідних методів чи форм власне теоретичної рефлексії — актуальне тлумачення (переінтерпретацію) історико-наукової спадщини: «Досвід... показує, що такі кумири теорії, як Дж. Куллер, Ж. Дерріда, Цв. Тодоров, чи патріархи гуманітарної науки О. Лосєв, Г.-Г. Гадамер творять свої концепції на величезному фундаменті історії науки. Подібних „читачів” і пильних коментаторів своїх попередників годі в нас зустріти. Дехто гадає, що теорія з'являється, як манна небесна» [4, 18-19]. Неминуче в такій роботі «переакцентування звичних тез» (я цей вислів Р. Т. Гром'яка щодо ритмізованого мовлення свідомо поширюю на нехудожні словесні практики) – «це не словесна еквілібристика, а вдосконалення літературознавчої рефлексії»: «Суть у тім, – читаємо в статті „Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні роздуми”, – щоб „ставлення” не трактувати як стосунок суспільної істоти (суб'єкта культури) до чогось уже готового. Людина як суб'єкт культури... творча особистість, творить предмет свого ставлення у процесі ставлення» [4, 278]. Ця ідея теж має свій історико-науковий контекст, асоціюючись з певною тенденцією тлумачення об'єкта науки. Так, у „Вступі до начерку системи натурфілософії...” (1799) Ф. В. Шеллінг, маючи на увазі неемпіричну науку, пише: «...перший крок до науки здійснюється, у всякому разі в фізиці, за допомогою того, що дослідники починають самі створювати об'єкти цієї науки. ...Протилежність між емпірією та наукою ґрунтується на тому, що перша розглядає свій об'єкт у бутті як щось завершене, створене, друга, навпаки, бачить свій об'єкт у становленні як щось таке, що ще тільки повинно бути утворене» [24, 242, 249-250]. І в його ж „Системі трансцендентального ідеалізму” (1800) читаємо: „Кожна наука, якщо вона не є емпіричною <тобто виходить не з наявного буття, а з вільної дії, яка може бути тільки постульованою>, повинна вже своїм першим принципом виключати будь-який емпіризм, тобто не передбачати свій об'єкт даним, а створювати його» [24, 337, 336]. А у новітній час ця тенденція активізована Г. П. Щедровицьким у процесі розробки СМД-методології: «...Між діяльністю та її об'єктом нема відношення „ціле / частина”: діяльність не додається до об'єкта як друга, доповнююча його частина, і точно так само об'єкт не є просто частиною діяльності; об'єкт діяльності входить до діяльності багаторазово — і як її елемент, і як зміст інших елементів, наприклад, знань, і як матеріал» [25, 97]. Та й сама наука загалом „на питання про реальність не відповідає”, тому що об'єктів наукового вивчення „не можна знайти в реальному світі. ...Об'єкти наукового вивчення конструюються спеціально для вивчення”, що традиційно завжди робила аристотелівська метафізика, а пізніше – онтологія [25, 534, 535; див. про це також: 11, 59];

– важливо усвідомлювати «предметну спрямованість теоретико-літературної рефлексії, визначатися в розмежуванні предметів основних літературознавчих дисциплін: історії літератури, літературної критики, теорії літератури» [4, 36], а ще зважати на неминучу обмеженість, так би мовити, фактологічної бази. Оскільки фізичні можливості кожної людини більшою чи меншою мірою обмежені, читаємо у Р. Т. Гром'яка, «постає проблема вибірковості (селективності) літературних фактів, їх класифікації, усвідомлення репрезентативності окремих явищ щодо літературних напрямів, течій, наукових шкіл, національних традицій. У зв'язку з цим цілком закономірним є те, що теорії і теоретики орієнтуються переважно на локальний мистецький досвід, а літературознавчі концепції, як слушно нагадує В. С. Халізєв, мають „направленческий² характер”» [4, 37]. Теза про локальність орієнтаційного досвіду вочевидь кореспондується з актуалізацією Н. Хомським на основі лінгвістичних досліджень поняття людської природи. У розмові з М. Фуко та Ф. Елдерсом, яка

¹ Тут, здається, вже зовсім недалеко до Гадамерової ідеї про історичну обмеженість самої дієво-історичної свідомості.

² Це словосполучення, гадаю, можна перекласти як «векторний» в значенні «той, який вказує напрям, спрямовує».

відбулася у Вищій технічній школі Ейндховена у листопаді 1971 року і була записана на нідерландському телебаченні, Н. Хомський говорить, зокрема, про інстинктивне пізнання чи схематизм, що дозволяє «виводити складне пізнання, відштовхуючись від дуже часткових відомостей», як про основоположну складову людської природи, тому що «говоріння на мові відіграє роль не лише у повідомленні, а й у висловленні думки, і у взаємостосунках між індивідами...» [див.: 22, 84]. І далі: якби «учені, включаючи геніальних людей, не починали свої пошуки зі встановлення дуже вузьких меж для класу можливих наукових теорій, то вони би не змогли здійснити у своєму розумі несвідому специфікацію шуканої наукової теорії, відтак стрибок, що приводить до остаточного висновку, був би неможливим. ...Якщо б ми з самого початку не знали, що до теорії приводять тільки деякі складові, будь-який висновок був би неможливий. Адже відомості можуть захопити Вас невідомо в якому напрямі. ...І якщо ми дійсно хочемо розвинути теорію наукової творчості чи художньої, я думаю, що ми повинні зосередитися якраз на тій сукупності умов, яка, з одного боку, обмежує і скорочує простір нашого можливого пізнання, а з іншого — допускає узагальнюючий стрибок до більш складних систем пізнання на базі надзвичайно малої кількості даних» [22, 104¹];

– наявний сьогодні у сфері «сучасної рефлексії з приводу художньої літератури... методологічний плюралізм» та поглиблення розшарування серед науковців за фахово-методологічними засадами [див.: 4, 33] не є достатньою підставою для заперечення необхідності наукового теоретико-літературного знання (мовляв, теорія літератури неможлива взагалі і непотрібна, бо немає єдиної теорії літератури, а навпаки, реально існує стільки теорій літератури, скільки є наукових шкіл тощо [див.: 4, 31]). «Спроби створити таку <відносно інтегровану> теоретичну систему і викласти її в доступному для студентів варіанті, – зазначає Р. Т. Гром'як у роботі „Теорія літератури: підходи і дефініції“, – були, є і, з певністю можна твердити, будуть в майбутньому. Цього вимагають як логіка розвитку і функціонування знання, так і практика навчання нової зміни фахівців» [4, 34]. У ситуації, коли наукові парадигми не тільки змінюються, а й співіснують [4, 5], факт існування множинності «теорій літератури» (інакше: теорії літератури у множині²) не означає некоректності словосполучення «теорія літератури» як свідчення загальної кризи науки про літературу, оскільки не віднімає актуальності сфери її фахової компетенції, не здатне делегітимізувати, гносеологічно знецінити її предметну матрицю, утворювану системою сигнальних точок перетину, позначених базовим категоріальним триумвіратом «літературно-художній образ – літературно-художній твір – літературний процес» (кожен з членів ряду розписується окремо ще системою так само векторних категорій, які позначають різні рівні буття феномену словесного мистецтва). Звідси – яких би теоретичних концепцій не дотримувався дослідник літератури, якщо він працює у фаховій сфері науки про літературу, а значить, займається мистецтвом слова саме як мистецтвом, він не може оминати онтологічних площин, позначених ключовими літературознавчими категоріями. Може йтися про різне концептуальне наповнення наскрізних, позначених традиційними літературознавчими поняттями предметних ніш (виокремлених просторів), навіть про їхнє термінологічне перейменування, але аж ніяк не про позбавлення їх гносеологічної чинності. Принаймні доти, поки існує мистецтво, що потребує кваліфікованого сприймання як форми свого буття. Саме такий сенс присутній, як на мене, у підвалинах здавалося б звичайного твердження Р. Т. Гром'яка: «Сучасна теорія літератури... за структурою є сукупністю концепцій, учень про словесне мистецтво в різних його виявах; за евристичною спрямованістю – вченням про сутність та специфіку художньої літератури» [4, 35].

У відповідності до орієнтирів провідного – організаційного – вектору своєї діяльності, а саме до настанови про багатовимірне поняття літературної рецепції як стрижневого (інтегрального)

¹ Пор. також тезу М. Фуко про необхідну обмеженість правил: «...тільки у порядку строго визначеної мови чи знання ми можемо створювати щось нове, використовуючи обмежене число правил, які й визначають прийнятність чи граматичність висловлювань або які в рамках даного знання визначають науковість сказаного» [22, 102].

² Відлуння подібної ідеї знаходимо в Івана Фізера (Джона Файзера), якого Роман Гром'як цитує у статті «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсація» щодо питання про відношення вітчизняної науки про літературу до зарубіжної. За умов інтелектуальної свободи, відзначав професор Ратгерського університету (США), «українське літературознавство повинно було критично осмислити і оцінити свої власні інтелектуальні ресурси і разом і в змаганні з теоретичними школами вільного світу розвинути свою власну теорію чи теорії» [21, 11; 4, 231].

чинника в організації цілеспрямованої колективної дослідницької роботи, найбільш вагомим із зробленого в науці про літературу Р. Т. Гром'як вважав «утвердження і розробку методики рецептивно-комунікативного підходу до розуміння словесних текстів» [4, 13]: «Мене завжди цікавило, – відзначив він в одному зі своїх інтерв'ю, – чому твір „бере за живе“?» [4, 14]. У цьому сенсі любити літературу як мистецтво слова означає «найперше – проникати в таємниці літературних текстів» [4, 7]. Такий проблемний ракурс сприймання мистецтва, будучи протидією позбавленому динамічній рецептивній складовій і діалогічній інтенційності суто об'єктивістському (монологічному) підходу, виводить Р. Т. Гром'яка на низку проблемно-інтерпретаційних контекстів, які постають тлом руху дослідницької думки ученого. Так, твердження про важливість досягнення того, «як „зроблений“ словесний твір» [4, 7], воскрешає в пам'яті евристичний досвід формалістів, нагадуючи, зокрема, класичну для науки про літературу статтю Б. М. Ейхенбаума «Як зроблена „Шинель“ Гоголя» (1919), де попри зосередженість на наратологічному питанні про сказову оповідну форму, йдеться також про проблеми взаємостосунків між літературним текстом, авторською свідомістю і позалітературною реальністю, яка розглядається у напрямі заперечення примітивної концепції безпосередньої детермінованості художнього тексту екстралітературними – суспільними чи психологічними — чинниками. Бачення секрету художньої творчості «(значною мірою завдяки працям І. Франка)... у тих „зчепленнях“, які збуджують читацькі асоціації» [4, 14], крім вже названої роботи Б. М. Ейхенбаума, де простежується «самий тип зчеплення окремих прийомів» у композиції гоголівського твору [6, 57], відсилає і до більш раннього висловлювання Л. М. Толстого з його листа М. М. Страхува від 23 і 26 квітня 1876 року про специфічний спосіб формування художнього змісту літературного твору (тут роману «Анна Кареніна»): «Якщо би я хотів сказати словами все те, що мав на увазі висловити романом, то я повинен був би написати роман той самий, що я написав, спочатку. ... У всьому, майже у всьому, що я писав, мною рухала потреба зібрання думок, зчеплених між собою, для вираження себе, але кожна думка, виражена словами окремо, втрачає свій сенс, страшно знижується, коли береться одна з того зчеплення, у якому вона перебуває..., оприятити підґрунтя цього зчеплення безпосередньо словами ніяк не можна, а можливо лише опосередковано — словами описуючи образи, дії, положення» [20, 784]. Нарешті міркування про поглиблення «розуміння і свідомого використання структурно-функціонального тлумачення творів та оцінки їх на тлі традицій, стандартів і мод за принципом „мінус-прийому“...» [4, 14], як і наявне у студії «Феноменологія естетики Івана Франка» звернення до поняття «зі-протиставлення» у розмові про «компетентних користувачів <Франковими> деформованими текстами» радянських видань¹, застосувавши його до сфери всієї творчості письменника, засвідчують обізнаність Р. Т. Гром'яка з структурно-семіотичним підходом (літературознавчою структурною поетикою) Ю. М. Лотмана. А те, що у роботі «Естетика Тараса Шевченка» засновник тернопільського теоретико-літературного осередку назвав підхід І. Я. Франка до «естетичних основ» поетичної творчості «за суттю структурно-функціональним, рецептивним» [4, 41], споріднивши (пунктуаційно через кому, а синтаксично — як однорідні члени речення) ці два означення, можна сприймати, на мою думку, як свідчення певної органічної близькості між методологічним вибором вихованого на Франковій літературознавчій парадигмі Р. Т. Гром'яка та методологічною позицією глави тартуської школи.

У своїх роботах Р. Т. Гром'як торкався також конкретних, локальних теоретичних аспектів дослідження красного письменства, які належать, зокрема, до сфери онтології літературно-художнього твору. Це передовсім питання про знаковість мистецького тексту як не-самоочевидного явища, його референтну специфіку, вторинність літературного знаку [див.: 4, 282-284], про розрізнення «текст – твір» та текст як «аперсональний» твір [4, 270-274]. Інтелектуальне тло тут утворюють не лише семіологія Р. Барта, У. Еко, Цв. Тодорова та Ю. Лотмана, до якої у своїх

¹ Маю на увазі наступне місце з названої роботи: через купюри в радянських виданнях письменника «перед широким загальом читачів поставав феномен Франка, ... різною мірою деформований текстуально, але фактично був осяжний текст Франка значно ширшим (алюзійно, семіотично). Для компетентних користувачів деформованими текстами І. Франка його світ, у тім числі й естетика, поставали феноменально інакше. Це означає, що згідно з принципом цілісності, компетентний читач, який впродовж тривалого часу сприймав поетичні, прозові, драматургічні, публіцистично-журналістські, літературно-критичні і наукові тексти Франка почергово, але дбав про їхню тематично-мотивну, жанрово-композиційну, імагологічно-персонажну, мовно-наратологічну (мовленнєво-рецептивну) *співвіднесеність* (= зіпротиставлення), міг вибрати чи вибудувати таку перспективу (точку зору), крізь яку осягається характер (ландшафт) естетичного поля письменника-мислителя. Це і буде *феноменологія естетики Івана Франка*, що дається естетично компетентному суб'єктові навіть крізь якийсь сегмент його Гіпертексту» [4, 183].

розмислах спрямовує читача сам Р. Т. Гром'як [4, 281], а й, скажімо, досвід аналітики знакових концепцій літератури (особливо щодо питання про фінальне додання / приховування художнім образом / твором своєї знаковості), або теорія цілісності М. Гіршмана (зокрема, розрізнення «художній текст – літературно-художній твір – художній світ»), чи теоретична концепція М. Бахтіна (аспект диференціації «архітектоніка / композиція», в підґрунті якої перебуває розрізнення літературного тексту і естетичного об'єкта) та ін. При цьому критичного аналізу потребує, як на мене, теза про необхідність заміни терміносполуки «художній текст» словосполученням «текст літературно-художнього твору» [4, 273] хоча б тому, що категорія «художній текст» у реальній практиці свого застосування не має, так би мовити, суто лінгвістичної прописки, а реалізує гносеологічне протиставлення «художнє – не(поза)художнє», достатньо повно в науці про літературу описане в структурній поетиці Ю. Лотмана, де цей термін зовсім не метафоризований¹.

Подібне стосується і поняття «підтекст», традиційно вживаного у східнослов'янському літературознавстві. Р. Т. Гром'як називає це поняття «аморфним» тому, що, по-перше, воно «не використовується в польській мові, не кажучи вже про німецьку, французьку, англійську», де широко вживається опозиція понять «позначення (сигніфікант) і позначене (сигніфікат)» [4, 280], а по-друге, в західній практиці на найменування процесу позначення існує поняття «семіоз» (первісно Пірсовий «семіозис»), яке значно ширше (зокрема, у пропозиції Дж. Ділі), ніж поняття підтексту. У зв'язку з цим важливо з'ясувати, чи відповідає поняття «сигніфікант» поняттю словесно-позначеного, а поняття «сигніфікат» – прихованому за текстом, адже саме на текстуально імпліцитне орієнтоване поняття підтексту. Крім того, зважаючи на важливість у сфері філології традиції мовного вжитку слова у звичайній мовній практиці, на чому небезпідставно наголошував О. В. Чичерін стосовно терміносполук «мова письменника» / «мовлення письменника» [див.: 23, 8, 9; 9, 20-21], чи варто відкидати поняття підтексту тільки тому, що у західному світі воно не вживається, а також враховуючи в методологічному аспекті – чи будь-яке евристичне завдання в межах специфічної фахової компетенції науки про літературу вимагає виходу за звичні межі поняття підтексту на позиції поняття семіозу? У цьому сенсі можна застосувати досвід розгляду самим же Р. Т. Гром'яком випадків із різними найменуваннями близьких нараторологічних явищ у різних національних мовах, зокрема здійснену ним методологічну проблематизацію даної ситуації: «Тож постає передусім питання, чи це чисто вербальна заміна інтелектуально-духовних процесів і семіотичних структур, чи справді трансформація предмета нашого зацікавлення?» [4, 296]². Зрозуміло, оприявнений у висвітленні зазначених питань теоретико-літературний досвід Р. Т. Гром'яка не може обійтися принагідними зауваженнями, а вартує окремого фахового розгляду, який дозволить створити належну проблемно-дискусійну проєкцію конкретних теоретичних викладів ученого.

Нарешті з теоретико-методологічного боку підходить Р. Т. Гром'як і до питання про особливості становлення українського порівняльного літературознавства – галузі вітчизняної науки про літературу, у формуванні якої він теж взяв активну участь. У центрі уваги ученого – ключові питання, як-от: джерела і тенденції розвитку в Україні літературознавчої компаративістики, її фахова специфіка, взаємостосунки з суміжними науками, професійні вимоги до фахівця-компаративіста й таке ін. Засадничими постулатами, на яких базуються міркування Р. Т. Гром'яка стосовно спеціальності 10.01.05, є:

а) питання, що належать до компетенції класичної компаративістики, можуть бути правильно поставлені тільки за умови системної орієнтації «на весь комплекс проблем, пов'язаних з міжлітературною рецепцією» [4, 340];

¹ З огляду на це не випадково, мабуть, (навіть якщо і суто інтуїтивно чи підсвідомо) Р. Т. Гром'як обмежує сферу легітимного вжитку запропонованого ним же поняття «текст літературно-художнього твору» [див.: 4, 273] застосуванням лише до *одиночного* мистецького явища, яке цим поняттям характеризується, вважаючи, що його осмислення можливе «тільки і виключно тільки» на базі автентичного тексту конкретного твору певної родожанрової належності у контексті генетично споріднених явищ у різних національних літературах певного історико-літературного періоду: «Рефлексія з приводу тексту твору передбачає зосередження свідомості дослідника на графемно-структурній конфігурації письма, що має просторово-часові виміри, при максимальному (тимчасово) зредукуванні, винесенні поза актуалізоване поле свідомості всього, що стосується позатекстуальної реальності, пов'язаної з автором, процесом виникнення твору і читачем» [4, 273].

² При цьому щодо ситуації в нараторології Р. Т. Гром'як зважає на те, що «і німці, і росіяни... не ототожнюють своїх національних історично сформованих знань про розповідні практики із сучасними нараторологічними концепціями» [4, 296].

б) проблемно-тематичне коло порівняльного літературознавства за своїми внутрішніми інтенціями належить до сфери міждисциплінарної взаємодії, відповідно, воно багатоаспектне, аж до комплексності. Міжлітературна рецепція «в багатонаціональних соціосередовищах, мультикультурних ареалах, — читаємо в статті „Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії”, — проблема надто складна як у теоретичному, так і в практичному планах. Із неї випливає низка важливих завдань. Тому рідко хто самотужки здатен їх ефективно й оперативно розв'язувати. Тож кооперація, координація зусиль різних фахівців конче потрібна. Звісно, при усвідомленні різних спонук, неоднакових можливостей і засобів» [4, 341]. «Фахівці, які конструюють будь-які теоретичні моделі, прагнуть передусім охопити повноту чинників, систематизувати та стратифікувати їх. Якщо ж доводиться зважати на елементи системи, яких вони достеменно не знають чи не мусять знати в деталях, вони полишають їх для своїх наступних досліджень чи для інших співпрацівників або суміжників, з котрими кооперують зусилля. І це — норма міжпредметних зв'язків у ситуації поділу праці при дослідженні надскладних об'єктів» [4, 333].

в) вивчення комплексних тем, що вимагають міждисциплінарного підходу, вимагає послідовного врахування двох обставин: по-перше, того, що фахівець з порівняльного літературознавства повинен триматися специфічних предметних меж своєї спеціальності, якщо ж він «виходить за межі своїх фахових, зумовлених поділом праці, завдань», то «наражається на небезпеку дилетантського їх виконання...» [4, 337], по-друге, принципової багатоаспектності комплексної теми, тобто спеціальних можливостей різних галузей знань, з якими вона так чи інакше пов'язана [див. про це: 4, 125].

Саме з цих позицій Р. Т. Гром'як висвітлює взаємостосунки літературознавчої компаративістики і перекладознавства. Методологічні (практичні) наслідки тут для літературознавця-компаративіста мають, з погляду Р. Т. Гром'яка, як момент дотичності (перетинів), так і момент диференціації. Взаємозв'язки порівняльного літературознавства з теорією перекладу і перекладознавством взагалі є для ученого одним із аспектів проблеми місця і ролі літературної рецепції в компаративістичних студіях. «Глибинна єдність (а відтак — взаємоопосередкованість перекладознавства та літературознавчої компаративістики) сягають онтологічних основ мовленнєвої діяльності. Ця вихідна теза влучно сформульована Г. Гадамером і винесена в назву одного з підрозділів його відомої праці „Істина і метод” <перше вид. 1960>», а саме «Мова як середовище герменевтичного досвіду» [див.: 4, 333-334]¹. У сфері літературознавства перекладознавці, викладачі зарубіжних літератур і компаративісти «за неминучих розбіжностей не поривають остаточно з двомовними текстами. Хто не читає творів чужомовних літератур в оригіналі..., той засадничо не має шансів на фахове визначення зі спеціальностей 10.01.03, 10.01.04, 10.01.05». При цьому особливо жорсткі вимоги до тих, хто працює у сфері порівняльного літературознавства, де не можна послаблювати (тим паче втрачати) зв'язок з перекладознавством і перекладачами, адже «літературознавців-компаративістів зобов'язує припис як фахова норма – виходити поза межі однонаціональної й одномовної літератур. Ситуація, в яку потрапляє компаративіст, змушує його самостійно перекладати іншомовні тексти, щоб зіставляти їх із творами рідної літератури за обраним параметром (тематика, ідейний зміст, фабула-сюжет, характери, жанрові структури і т. д.), або згідно з відповідним методом / методами дослідження. Маючи у своєму розпорядженні чужі опубліковані переклади, компаративіст використовує їх, зіставляючи навзаєм і з оригіналом» [4, 337]. При цьому «...постає питання про усвідомлення кожним гуманітарієм, що має справу з текстами взагалі і різномовними зокрема, власних можливостей стосовно особливостей текстів і тих завдань, намірів, які він... має реалізувати (як читач, перекладач, дослідник, популяризатор, громадський діяч, що користується інформацією, певним чином відібраною з цих текстів). Таке питання – центральне і базове у спілкуванні та координації діяльності фахівців із перекладознавства та літературознавчої компаративістики» [4, 333].

¹ Гадамерові ідеї про мовний гатунок буття як взаєпорозуміння, про переклад як перевисвітлення, як творчість Р. Т. Гром'як поєднує з досвідом М. Рильського в аспекті зумовленої орієнтаціями митця на можливого реципієнта дуальної, діалогічної природи текстів, а також співтворчості перекладача з автором, для теоретичного осмислення якої недостатньо, за Г.-Г. Гадамером і М. Рильським, лише мовної компетенції, а потрібно зважати на «надмовні межі» (Гадамер), які утворюють соціокультурний і ментально-психологічний (сфера психоаналізу) контексти, з чим і пов'язані неминучі втрати при перекладі (М. Рильський) [див.: 4, 334-336].

Та водночас «ці відносно самостійні академічні дисципліни мають спільний об'єкт зацікавлень при їхній різній предметній спрямованості, а тому потребують певного розмежування в сучасній гуманітаристиці...» [4, 326], враховуючи принципові відмінності між лінгвістичною (більш звуженою) і літературознавчою (більш широкою) фаховими компетенціями (такий підхід знаходиться у руслі тенденції, оприявленої, наприклад, у роботах О. В. Чичеріна, присвячених літературознавчому студіюванню літературного стилю [див. про це: 9, 30-31], та статті Г. В. Степанова, де розглядаються відмінності між літературознавчим і лінгвістичним аналізом тексту [18]). Порівняльне літературознавство (рецептивний аспект) відрізняє від перекладознавства як лінгвістичної спеціальності особливе поєднання мовно-мовленнєвих та естетично-літературознавчих феноменів [4, 336], відмінна термінологічна вербалізація дискурсу, звернення до розгляду тексту у широкій системі контекстів — авторських, перекладацьких, а також контексту інтерпретатора, «який враховує час появи оригіналу, перекладів і зазнає (навіть підсвідомо) впливу літературно-естетичного контексту, що склався в період власної творчості» [4, 339]. Загалом Р. Т. Гром'як диференціює літературознавчий (компаративістика) і лінгвістичний (перекладознавство) підходи, враховуючи такі чинники як: «а) різні предмети як грані, аспекти одного об'єкта; б) структура лінгвістичної та літературознавчої компетенції; в) обсяги контекстів, які активізують фахівці двох сфер філології; г) ступінь володіння мовами джерел і мовою перекладу; д) скерованість суджень про твір чужоземної літератури в рідномовній рецепції на певного адресата, а також характер видання, в якому така інформація публікується» [4, 339]. У категоріях діяльнісного підходу вказані дві гносеолого-евристичні площини відрізняються різною предметною (полікомпонентною) репрезентацією об'єкта.

Крім цього, Р. Т. Гром'як, характеризуючи новітні тенденції розгортання української компаративістики [див., наприклад: 4, 235, 236], одне з надійних джерел розвитку цієї наукової галузі бачив у філософсько-культурологічних асоціаціях письменників на кшталт Уласа Самчука [4, 258, 311] або в багатомовних творчих особистостях, подібних до Олега Ольжича, який «володіючи дев'ятьма мовами, ... навіть в еміграції не почувався вигнанцем» [3, 325].

Запропоноване контекстне прочитання теоретико-методологічної спадщини професора Романа Теодоровича Гром'яка не є ані вичерпним, ані остаточним. Воно має на меті окреслити можливі проблемно-тематичні площини і горизонти методологічного аналізу гносеолого-евристичного досвіду авторитетного українського вченого і організатора науки, оприявнивши у такий спосіб його справжнє інтелектуальне обличчя та реальну актуальність його культуротворчого доробку. І якщо в якійсь мірі мені це вдалося, то я вважатиму поставлену мету досягнутою¹.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академические школы в русском литературоведении: [коллективная монография]. – Москва: Наука, 1975. – 515 с.
2. Встреча с Г. А. Товстоноговым в концертной студии «Останкино». Съёмка 1979 г. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=8BNTVzxcGtg> або: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1650920>
3. Гром'як Р. Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2009. – 400 с.
4. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007 / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2007. – 368 с.

¹ Вважаю за свій обов'язок висловити щире вдячність за консультації та інформаційну допомогу під час роботи над статтею: **Миколі Миколайовичу Гльницькому**, доктору філологічних наук, професору, члену-кореспонденту НАН України, завідувачу кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка; **Ігорю Йосиповичу Набитовичу**, доктору філологічних наук, професору кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; **Степану Івановичу Хоробу**, доктору філологічних наук, професору, завідувачу кафедри української літератури, **Олегу Мусійовичу Пилип'юку**, кандидату філологічних наук, доценту цієї ж кафедри, **Олегу Борисовичу Гуцуляку**, кандидату філософських наук, заступнику директора з наукової роботи Наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; **Ігорю Володимировичу Папуші**, кандидату філологічних наук, доценту Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; **Олесі Романівні Омельчук**, кандидату філологічних наук, науковому співробітнику відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

5. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: пер. з нім. / Ганс-Георг Гадамер. – Київ: Юніверс, 2000. – Т.1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – 464 с.
6. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // О поэзии. О прозе: сб. статей / Борис Михайлович Эйхенбаум. – Ленинград: Худож. лит., 1986. – С. 45-63.
7. Ігор Володимирович Козлик: бібліографічний покажчик (До 50-річчя від дня народження) / [упор. О. Б. Гуцуляк]. – Івано-Франківськ: Вид-во ПНУ імені Василя Стефаника, 2011. – 58 с.: іл.
8. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – Москва: Наука, 1986. – 336 с.
9. Козлик І. В. Методологічні аспекти теорії літературного стилю О. В. Чичеріна: (Repertorium до теми) / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2010. – 44 с.
10. Козлик І. В. Методологічні напрацювання Нонни Копистянської: спроба предметної проблематизації / І. В. Козлик // Діалогічні обертони: наук. зб. на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка, відпов. ред. О. Левицька. – Львів, 2014. – С. 25-34.
11. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія; відпов. ред. член-кор. НАН України Г. М. Сивокінь / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
12. Краткая литературная энциклопедия <КЛЭ>: в 9 т. – Москва: Сов. Энциклопедия, 1962-1978. – Т. 4. – 1024 стлб. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-5261.htm?cmd=2&istext=1>
13. Література. Літературознавство. Життя: зб. наук. праць й матеріалів на пошану докт. філол наук, проф. Марка Веніаміновича Теплінського / Відпов. ред. І. В. Козлик. – Івано-Франківськ: Плай; ТзОВ «Поліскан», 1999. – 433 с.
14. Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения / Д. С. Лихачёв // Избр. работы: в 3 т. / Дмитрий Сергеевич Лихачёв. – Ленинград: Худож. лит, 1987. – Т. 3. – С. 449-453.
15. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 1996. – С. 17–252.
16. Марко Теплінський – учитель, вчений, людина. Документальний фільм. Авторський проект Ігоря Козлика. – Івано-Франківськ, 2012. – Режим доступу: <http://www.ex.ua/40151739>
17. Ортега-і Гасет Х. Бунт мас / Х. Ортега-і Гасет // Вибрані твори: пер. з ісп. / Хосе Ортега-і-Гасет. – К.: Основи, 1994. – С. 15-139.
18. Степанов Г. В. Литературоведческий и лингвистический подходы к анализу текста / Г. В. Степанов // Язык. Литература. Поэтика / Георгий Владимирович Степанов. – Москва: Наука, 1988. – С. 125-140.
19. Товстоногов Г. Последние мысли (Записала Мария Деменьева) / Георгий Товстоногов // Наше наследие. – 1989. – № 5(11). – Режим доступу: <http://www.teatral.org.ua/articles/iz-istorii-teatra/georgij-tovstonogov-poslednie-mysli/>
20. Толстой Л. Н. Собр. соч. 22 т. / Лев Николаевич Толстой. – Москва: Худож. лит., 1984. – Т. 18: Письма. – Режим доступу: http://rvb.ru/tolstoy/tocvol_18.htm
21. Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р. – Київ: Обереги, 1995. – 319 с.
22. Фуко М. О природе человека. Справедливость против власти (1974) / Ф. Элдери, Н. Хомский, М. Фуко // Интеллектуалы и власть: Избр. политические статьи и интервью: пер. с фр. / Мишель Фуко – Москва: Практикс, 2002. – Ч. 1. – С. 81-147.
23. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика / Алексей Владимирович Чичерин. – Москва: Худож. лит., 1977. – 445 с.
24. Шеллинг Ф. В. Соч.: пер. с нем. / Фридрих Вильгельм Шеллинг. – Москва: Мысль, 1998. – 1661, [2] с.
25. Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология / Георгий Петрович Щедровицкий. – Москва: Шк. Культ. Полит., 1997. – 656 с.

I.V. Kozlik. Roman Gromyak: Methodological Parameters Scientific Activities of a Scientist

The article deals with the main research areas of one of the leading representatives of Ukrainian literary studies, the founder of the Ternopil' scientific center of theory of literature and comparative literary studies, Doctor of Philology, Professor Roman Theodorovich Gromyak (1937–2014).

Keywords: *organization of science, methodology of literary studies, theory of literature, comparative literary studies.*

ТЕОРІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Н.І. Астрахан

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР ЯК МОДЕЛЬ СЕМІОЗИСУ¹

У статті проблема природи літературного твору розглядається в контексті семіотичної концепції ієрархії знакових систем А. Соломоніка. Літературний твір тлумачиться як модель сукупної семіотичної діяльності людства. Проблема рівності літературного твору пов'язується з відображенням в ньому знакових систем всіх можливих типів з характерним для них ступенем абстрактності.

Ключові слова: літературний твір, художній текст, знак, знакова система, семіотична діяльність.

Постановка наукової проблеми та її актуальність. Проблема природи літературного твору – одна з центральних проблем сучасного літературознавства. Вже виділені, осмислені літературознавцями аспекти цієї проблеми численні, хоча залишають відчуття неповноти, можливо, пов'язане з принциповою невичерпністю літературного твору як своєрідної онтологічної загадки. Ця невичерпність має відношення, по-перше, до літературного твору взагалі, літературного твору як теоретичної проблеми, до самої, як висловився б Р. Інгарден, «ідеї» літературного твору [3]. По-друге, зазначена невичерпність має відношення до кожного окремого твору, наукове пізнання якого в будь-якому випадку не може сприйматись як остаточне. Оскільки, за визначенням В.І. Тюпи, горизонт сучасного естетичного досвіду, в зоні якого здійснюється актуалізація «надіндивідуальної значущості художнього цілого», є динамічним, постійно змінюється, «в науці про мистецтво має місце принципова незавершуваність вивчення творів: жоден найблисучіший аналіз художнього шедедру не здатен стати підґрунтям для останнього, такого, що завершує, слова про нього» [8, 13]. (Звернімо увагу на коректність у формулюваннях вченого, що відділяє *аналіз* шедевра від *слова* про нього, наукову аналітику як підґрунтя від наукової інтерпретації як надбудови). Хоча нескінченність наукового пізнання літературного твору, безумовно, виявиться відносною в межах бахтінського «великого часу», співвідносного з загальною історією – цією «таємницею всіх», як її назвав О.Ф. Лосев, сутність даної нескінченності розкривається саме в такому контексті.

Суттєвий внесок в наукове осягнення природи літературного твору внесла семіотика. З опорою на здійснену структуралістами аналогію між структурністю природної мови та мови поетичної виявилось можливим витлумачити природу твору літератури як мистецтва слова передусім як знакову. Головні характеристики знаковості – «конвенціональність, референтність та концептуальність – властиві будь-якій семіотичній діяльності, включаючи всі види художньої діяльності», «зверненої до наших ментальних (інтелектуально-психологічних) можливостей щодо сприйняття знаків з боку: а) внутрішнього зору; б) внутрішнього слуху й в) внутрішньої (не дискурсивної, тобто граматично неформленої) мови» [8, 25]. Ці властивості пов'язані з трьома сторонами знака: «означаючою стороною, або інакше - ім'ям знака, стороною, що означається, - значенням знака й стороною, що актуалізується, – його смислом» [8, 24].

Метою даної статті є спроба вирішення проблеми літературного твору передусім як проблеми його рівності в контексті семіотичної концепції ієрархії знакових систем.

¹ Вперше опубліковано: Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2010. – № 11. – С. 8-13.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. А. Соломонік, виділяючи п'ять основних типів знакових систем у порядку їх виникнення та формування в філогенезі та онтогенезі (природні знакові системи, образні, мовні, системи запису та математичні коди) та базисні знаки цих систем (природні знаки, образи, слова, ієрогліфи, символи), що відрізняються один від одного квантом (зарядом, потенціалом) абстрактності, тобто ступенем віддаленості від конкретного онтологічного референту, звертає особливу увагу на семіотичні можливості слова, не випадковість серединного (серцевинного) положення мовних знакових систем серед інших: «Я, наприклад, пояснюю відносно високу значущість мовних систем серед всіх останніх тією обставиною, що мови займають серединне положення на загальному континуумі знакових побудовань (до них йдуть природні й образні системи, а після – системи запису та кодові). На даному рівні абстракції мовний знак (слово) знаходиться неначе на рівновіддаленій відстані від свого референта та від своєї системної залежності. Слово вільно конвертується всередині системи по парадигматичним та синтагматичним осям, але при всіх змінах не втрачає зв'язку з дезігнатом. Інакше кажучи, у будь-якій іпостасі слова можна зрозуміти, що воно означає поза системою, і тому ми можемо слідкувати за нашою мовою і в будь-який момент її коректувати» [7, 21]. Таким чином, мовні знакові системи та слово як їх базисний елемент відкривають в процесі семіотичної діяльності особливі можливості – дають змогу перекладу на власну семіотичну «мову» означування, здійснюваного в системі координат будь-якої іншої знакової системи.

Оскільки література як мистецтво слова пов'язана саме з мовною знаковою системою та словом як її базисним знаком, на відміну від більшості інших видів мистецтва, за класифікацією Соломоніка, дотичних до образних знакових систем, вона посідає серед видів мистецтва особливе місце. Літературний твір виступає як складна конфігурація знаків різного гатунку, знаків, що виступають як базисні для різних – всіх можливих – знакових систем, але приведених до одного знаменника словом, тобто переведених на семіотичну мову серцевинної в системі знакових систем мовної знакової системи.

Так, природні знакові системи мають в якості базисних природні знаки, практично невід'ємні від своїх референтів. Ці знаки наділені мінімальним квантом абстрактності, вони належать самій дійсності і в той же час сигналізують людині про сутність та ознаки явищ цієї дійсності. В літературному творі завжди йдеться про взаємини людини та світу, причому і людина і світ розглядаються у найрізноманітніших проявах і, головне, у взаємодії, у найщільніших взаємозв'язках. При цьому онтологічна сутність людини розкривається через переживання, події чи дії (що відповідає поділу літератури на роди), відображені у певним чином організованому мовленні. Ми маємо справу зі своєрідним означуванням, заміщенням внутрішньої сутності зовнішніми виявами; переживання в його мовленнєвому вираженні, система подій чи дій сигналізують про людину, а також – опосередковано - про світ, в якому вона існує. Онтологічна сутність світу розкривається передусім через характер, особливості людського переживання, подій чи дій, а також їх локалізацію у просторі та часі. Простір та час уявляють собою складні системи природних знаків, які несуть інформацію про світ та перебування людини у світі: людина – істота часова, її буття, з опорою на міркування М. Гайдеггера, можна визначити передусім як перебування, існування в часі, яке водночас передбачає постійне розширення простору, так само як небуття може бути визначене через максимальне звуження простору існування. Звернімо увагу на те, що природні знаки не переносяться у літературний твір безпосередньо, йдеться лише про «наслідування» природі засобами зображальних можливостей слова, про означування, заміщення. Так, фабула в епічному літературному творі може бути витлумачена як зафіксована, відображена в слові система природних знаків, що свідчать про динаміку змін часово-просторових позицій суб'єкта чи суб'єктів. Зауважимо, що література як мистецтво слова апелює не безпосередньо до дійсності, а до природних знаків, до тієї частини дійсності, яка вже включена в процеси семіозису.

Образні знакові системи в якості базисного знаку мають образ, що відтворює референт за принципом ізоморфізму – часткової відповідності, подібності. «Цей тип знаків дуже поширений в людській культурі; можна навіть сказати, що майже вся культура побудована на образних системах, – відзначає А. Соломонік. – Живопис, скульптура, архітектура, музика, балет та багато-багато іншого складають найважливіші образні системи, кожна зі своєю спеціальною парадигмою образів й зі своїм синтаксисом їх поєднання в цілісні ансамблі» [7, 9]. Зазначимо, що засоби створення художньої образності в літературному творі – тропи – працюють саме на виникнення «картинки», адже і епітет, порівняння, і синекдоха, і метонімія апелюють до внутрішнього зору, примушують «побачити» зображуване (на відміну від базисних знаків попереднього рівня, про які в літературному творі ми «чуємо», дізнаємося про них від суб'єкта мовлення). Саме образ є головною «одиницею» будь-якого мистецтва, зерном художності, але створення образу за допомогою слова («образ мира, в слове явленный», за виразом Б. Пастернака) розширює його виражальні та пізнавальні можливості. З іншого боку, залежність від слова неначе долається на цьому рівні знаковості літературного твору. «З матеріалу природної мови – системи знаків, умовних, але зрозумілих всьому колективу настільки, що умовність ця на тлі інших, більш спеціальних «мов» перестає відчуватися, – виникає вторинний знак зображального типу (можливо, його слід співвіднести з «образом» традиційної теорії літератури). Цей вторинний зображувальний знак наділений властивостями іконічних знаків: безпосередньою подібністю з об'єктом, наочністю, справляє враження меншої кодовою обумовленості і тому – як здається – гарантує більшу істинність та більшу зрозумілість, ніж умовні знаки», – пише Ю.М. Лотман [5, 66].

Базисним знаком мовних знакових систем виступає власне слово, квант абстрактності якого у порівнянні з образом зростає, оскільки словесний знак не є ізоморфним референту, а має конвенціональний, умовний характер. Така міра віддаленості від референта і в той же час збереження безпосереднього семіотичного зв'язку з ним наділяє слово могутнім гносеологічним потенціалом, дозволяє йому охоплювати процесами осмислення, оцінювання, розуміння всю багатобарвність оточуючого світу, забезпечувати реалізацію всієї сукупності духовного життя людства. Художнє слово, на відміну від слова природної мови, набуває особливого значення. Залежність від мови, в яку, за думкою Й. Бродського, потрапляє поет, наділяє слово та художнє мовлення новою якістю, надзвичайно прискорює процеси пізнання. В літературному творі (художньому творі літератури як мистецтва слова) роль слова неможливо перебільшити. Архітектоніка літературного твору, на що вперше звернув увагу О.О. Потебня [6], програмується саме структурою слова, поєднанням в ньому означуваного та означуючого, ідеального та матеріального, так що кожний літературний твір в цілому може сприйматися як слово – нове слово про людину і світ [2], що відображає всю складність духовного життя людства на момент його створення.

З іншого боку, художня, поетична мова може бути розглянута як вторинна моделююча система, надбудована над природною мовою. Таку точку зору відстоював у своїх працях Ю.М. Лотман [5]. Зв'язок художньої мови з природною мовою, сприйнятий як своєрідна аксіома в процесі теоретичного мислення, дозволив представникам структурально-семіотичного підходу в літературознавстві виділити в структурі художнього тексту рівні, відповідні структурним рівням природної мови – фонетичний, лексичний, морфологічний, синтаксичний, стилістичний. При цьому намітились цілком позитивні, конкретні шляхи вирішення проблеми відмінності художньої мови від природної: ці відмінності виявилось можливим обрахувати, використовуючи математично-статистичні методи для встановлення норм частотності вживання тих або інших мовних елементів в природному мовленні та виявлення відхилень від цих норм в процесі художнього мовлення [1].

Зазначимо, що всі виділені Ю.М. Лотманом рівні художнього тексту (фонетичний, лексичний і т.д.) пов'язані лише з одним рівнем структури літературного твору – рівнем художньо-вербальної трансформації слова як базисного знаку мовної знакової системи, тоді

як такої трансформації в літературному творі, на нашу думку, піддаються базисні знаки всіх створених людством знакових систем, що дозволяє тлумачити літературний твір як своєрідну функціональну модель всієї семіотичної діяльності людства. На цьому «мовному» рівні особливого значення, як уже відзначалось, набуває проблема мови – природної та художньої, традиційної (мови епохи, напрямку, школи) та новаторської (індивідуально-авторської) – та мовлення, його організації в літературному творі.

Базисним знаком наступних (після мовних) за квантом абстрактності знакових систем – систем запису – виступає, за класифікацією А. Соломоніка, ієрогліф. В більшості систем запису, зокрема, в системах письма, основним знаком є літера. Але існують й інші системи запису, пов'язані з природними мовами (скажімо, східні мови, де одиницею запису традиційно виступають саме ієрогліфи) або науками (скажімо, географія або астрономія, результати досліджень яких фіксуються у відповідних картах). Головним призначенням систем запису як знакових систем є фіксація на письмі інших знакових систем, тобто «реальність, яку вони відображають - це інші знакові системи» [7, 10].

В проекції на структуру літературного твору мова буде йти, звичайно, не про літери, хоча саме вони уявляють собою «плоть» слова, а художній текст в цілому складається з певним чином організованих словесних мас (у цьому бахтінському визначенні акцентується саме матеріальність слова, до якої безпосереднє відношення мають матеріальність звуку, що його можна почути, та літери, що її можна побачити). Безумовно, текстуалізація, фіксація на письмі літературного твору, має в процесі його онтології величезне значення – і в плані «філогенезу» літературного твору і в плані його «онтогенезу».

Усна форма існування літературного твору на ранніх стадіях його «філогенезу» призводила до постійного зміщення літературного твору, заміни вихідного, або, точніше, раннього його варіанту похідним, пізнім, який по суті був творчою інтерпретацією вихідного літературного твору. Прекрасно ілюструє цей період існування літературного твору спосіб побутування гомерівського епосу, історія його текстуалізації, запропоновані вченими варіанти вирішення гомерівського питання. Запис гомерівських поем означав остаточне завершення процесу їх створення, а також початок різноманітних дослідницьких маніпуляцій з текстом як з певною річчю та творчих інтерпретаційних побудовань (від судження Сенеки про співставність долі звичайної людини з долею Одиссея до роману Дж. Джойса «Улісс»). Практика фіксування літературного твору на письмі відіграла важливу роль в процесі формування та розвитку особистісного типу творчості, більш пізнього та розвиненого у порівнянні з типом творчості колективним. Не випадково фіксація на письмі фольклорних творів набуває масового характеру в епоху романтизму, коли постать творця стоїть надзвичайно високо, коли закінчується домінування жанрових норм в процесі створення літературного твору (не твір визначається як варіант в межах історії жанру, а жанрові ознаки сприймаються як елементи поезики твору), коли різноманітні вияви творчої волі, авторської суб'єктивності набувають сили закону художньої творчості (в цьому контексті виникає знаменита формула Пушкіна про необхідність судити митця за законами, які він сам над собою ставить).

В плані онтогенезу літературного твору, тобто в межах історії буття конкретного твору, значення текстуалізації теж неможливо переоцінити. Етапами текстуалізації стають окремі редакції авторського тексту, зміна яких свідчить про еволюцію авторського задуму. Власне, текстуалізація і забезпечує можливість такої еволюції. В цьому відношенні особистісно-авторська творчість на якісно новому рівні повторює шлях колективної творчості, адже кожна нова редакція може бути витлумачена як своєрідна творча інтерпретація попередньої редакції, а автор в процесі переходу від однієї редакції до іншої набуває ознак іншості щодо самого себе, своїх вихідних творчих інтенцій, вступає в надзвичайно продуктивну діалогічність з самим собою іншим, новим, діалогічність, яку Ю.М. Лотман назвав автокомунікацією. З іншого боку, текстуалізація стає передумовою читацької взаємодії з літературним твором, яка, саме завдяки текстуалізації, може здійснюватись як безпосередня. Очевидно, що наявність посередників між літературним

твором та читачем виводить акт естетичної комунікації за межі літератури як мистецтва слова в сферу інших видів мистецтва (виконавське мистецтво актора театру чи кіно, артиста естради тощо) або взагалі інших видів діяльності (навчальна діяльність).

Наведені міркування щодо важливості процесу текстуалізації створюють необхідний контекст для усвідомлення значущості авторських інтерпретаційних моделей літературного твору як своєрідних ієрогліфів, базисних знаків в художньому тексті як системі запису літературного твору. Очевидно, що ця система запису є надзвичайно складною, багатофункціональною, й може бути охарактеризованою з різних точок зору. В даному випадку вона цікавить нас як така, що охоплює всі рівні літературного твору, розглянутого в якості своєрідної моделі семіотичної діяльності. Авторські інтерпретаційні моделі літературного твору відіграють в структурі художнього тексту особливу роль, що й дозволяє розглядати їх в якості базисних знаків художнього тексту як системи запису літературного твору. Ця роль пов'язана передусім з переходом від одного рівня літературного твору до іншого, що й зумовлює типологію авторських інтерпретаційних моделей. Поки що обмежимось судженням, що кожна з авторських інтерпретаційних моделей, виступаючи як елемент структури художнього тексту, в той же час несе в собі інформацію не лише про художню цілісність твору й вектори її розгортання, але й про можливі напрямки творчої інтерпретації даного твору, в тому числі в іншому літературному творі, що свідчить про тісний зв'язок текстоутворюючих та інтертекстуальних параметрів авторських інтерпретаційних моделей літературного твору.

Найвищими за квантом абстрактності знаковими системами в класифікації А. Соломоніка є математичні коди, базисним знаком яких виступає символ. Ці знакові системи не мають безпосереднього зв'язку з конкретними референтами і в той же час характеризуються жорсткою залежністю від внутрішніх законів знакової системи. Високий рівень абстрактності даних знакових систем максимально розширює їх гносеологічні можливості – не випадково математика, оголошена царицею наук ще в давнині, не втрачає своїх пануючих позицій донині.

Здавалося б, проєкція даного рівня семіозису на літературний твір є неможливою, суперечить міцно вкоріненій традиції протиставлення гуманітарних та точних наук за характером їх об'єкту та предмету. Але практика літературознавства ХХ століття спростовує цю традицію. Сам факт наявності літературознавчих спроб використання математичних методів красномовно пов'язаний передусім з побудовою «семіотики літератури», головне завдання якої Ю. Крістева в роботі «До семіології параграм» вбачає у створенні «формального методу, ізоморфного саморефлектуючій літературній продуктивності» [4, 484]. За думкою дослідниці, математика та метаматематика, «тобто штучні мови, які, завдяки свободі прийнятих в них позначень, все більше й більше позбавляються від обмежень, вироблених логікою, що виникла на базі індоєвропейського речення (суб'єкт-предикат)» [4, 485], краще всього підходять для опису функціонування поетичної мови як певною мірою ізоморфні їй.

Функціонування поетичної мови в межах літературного твору передбачає, крім інших рівнів, про які йшлося вище, й такий рівень абстрактності, який дозволяє зіставити поетичну мову з математичними кодами. Роль інтегруючої формули, до якої веде логіка розгортання художньої цілісності твору виконує його назва. «Батьки і діти», «Злочин і кара», «Війна і мир» - підсумкові «формули», за якими стоїть складне, розгалужене доведення, що здійснюється всіма рівнями структури літературного твору. На відміну від математичних кодів, художній код, реалізований в межах літературного твору, не піддається верифікації, не може бути відтвореним будь-ким. Але підсумкова формула, закріплена в назві, виходить за межі даного конкретного літературного твору в простір великого інтертексту світової літератури, сприймається як стала, раз і назавжди прорахована величина, що може входити в інші контексти, використовуватися для виведення інших «формул». Отже, назва твору може бути охарактеризована як програма його інтерпретаційної моделі, що поряд з іншими можливими програмами, які розпізнаються в процесі літературознавчого синтезу, намічаючи

встановлені самим автором бажані, відповідні його творчим інтенціям шляхи інтерпретації, виступає як своєрідний відповідник символу як базисному знаку математичних кодів.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Якщо літературний твір уявляє собою своєрідну ізоморфну модель усієї семіотичної діяльності людства, яка відображає всі наявні типи знакових систем та взаємодію між ними, то виникає питання про характер цього ізоморфізму, про межі відповідності моделі «оригіналу». За класифікацією А. Соломоніка, пізніше породжені людством знакові системи надбудовуються над ранніми, трансформуючи їх, примушуючи перебудовуватись з урахуванням більш пізнього досвіду. Спочатку виникають природні знакові системи, потім образні, потім мовні, за ними – системи запису, а потім математичні коди. В літературному творі ми рухаємось у зворотному напрямку. Перше, що бачить читач, - це назва твору як один з основних символів художнього коду, створеного автором, аби максимально узагальнено виразити нову правду про людину та світ, правду, відкрити ціною багатоступеневого творчого зусилля. Нова правда про людину може бути виражена лише новою мовою. Читач бачить за назвою твору художній текст як систему запису цієї нової мови, а потім вже переходить до вивчення власне законів індивідуальної авторської мови, якою з ним розмовляє текст. Далі перед читачем розкриваються окремі образи, створені автором завдяки можливостям художнього слова. А потім врешті решт вони складаються в цілісну картину світу, яка сприймається читачем як певний знаковий аналог, замісник реального світу, співставний з ним, створений саме заради такого зіставлення. Таким чином, читач рухається від найбільш абстрактного рівня літературного твору як моделі семіозису до найменш абстрактного, найбільш щільно пов'язаного з онтологічними референтами мистецтва слова як різновиду знакової діяльності (який відбиває всю її у сукупності – зауважимо ще раз). В якості цих референтів виступають передусім людина (її переживання, дії, події її життя) та світ (у його часових та просторових вимірах). Отже, в літературному творі різні типи знакових систем з'являються перед читачем не у порядку їх виникнення, а неначе у дзеркальному відображенні (не випадково дзеркало з давніших часів і до сьогодні – одна з найпоширеніших метафор мистецтва в цілому і мистецтва слова зокрема).

Інтерпретація літературного твору, яка є необхідною складовою його буття, передбачає рух інтерпретатора як співтворця саме в такому напрямку: від назви до цілісної картини світу, створеної письменником, до його концепції взаємин людини і світу, які завдяки використанню узагальненого художнього коду вже відображені в назві, що і дозволяє розглядати її як програму інтерпретаційної моделі літературного твору.

Художній текст як система запису художньої мови даного літературного твору має враховувати специфіку функціонування кожного рівня літературного твору, відповідного тому чи іншому типу знакових систем, а також відображати логіку взаємодії цих рівнів – від найменш абстрактного (рівень словесної трансформації природних знакових систем) до найбільш абстрактного (рівень узагальненого художнього коду). В ході аналізу ці рівні мають розглядатися уже не в зворотній, дзеркальній перспективі, як в процесі інтерпретації, а в послідовності, яка відповідає зростанню рівня абстрактності, в послідовності виникнення типів знакових систем в процесі філогенезу та освоєння в процесі онтогенезу. Аналіз художнього тексту передусім має стати дослідженням механізмів переходу від одного рівня до іншого. Ці механізми пов'язані з функціонуванням авторських інтерпретаційних моделей літературного твору, які входять в структуру художнього тексту, й мають стати предметом ретельного теоретико-літературного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – Языки славянской культуры, 2001. – 336 с.
2. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).

3. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-163.
4. Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 484-516.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – С. 14-287.
6. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 384 с.
7. Соломоник А. Позитивная семиотика (о знаках, знаковых системах и семиотической деятельности) / А. Соломоник; Под ред. Г. Крейдлина. – Мн.: МЕТ, 2004. – 191 с.: ил.
8. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 336 с.

Астрахан Н.И. Литературное произведение как модель семиозиса.

В статье проблема природы литературного произведения рассматривается в контексте семиотической концепции иерархии знаковых систем А. Соломоника. Литературное произведение истолковывается как модель совокупной семиотической деятельности человечества. Проблема уровней литературного произведения связывается с отображением в нем знаковых систем всех возможных типов с характерной для них степенью абстрактности.

Ключевые слова: *литературное произведение, художественный текст, знак, знаковая система, семиотическая деятельность.*

Astrakhan N.I. Literary Work as a Model of Semiosis.

The article considers a problem of the literary work nature within the context of semiotic concept of A. Solomonik's sign system hierarchy. The literary work is interpreted as a model of the human aggregate semiotic activity. The problem of literary work's level organization is associated with its reflection of semiotic systems of all possible types together with their characteristic level of abstraction.

Keywords: *literary work, fiction text, sign, sign system, semiotic activity.*

І.А. Бажок

**ЖАНРАВА-ТЭМАТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКАЙ І ЎКРАЇНСКАЙ
ЭСЭІСТЫКІ¹**

У артыкуле выяўленыя гісторыка-літаратурныя асаблівасці і агульныя рысы эсэістычных твораў беларускіх і ўкраінскіх аўтараў. Адлюстраваныя тэндэнцыі зараджэння, станаўлення і развіцця жанра ў абедзвюх славянскіх літаратурах. Аўтар вызначае залежнасць дамінавання жанравых рыс ад гісторыка-літаратурнага перыяда ўзнікнення твора. Прыведзена характарыстыка жанрава-тэматычных асаблівасцей эсэістычных твораў беларускай і ўкраінскай літаратур у розныя перыяды развіцця мастацтва слова.

Ключавыя словы: *эсэ, жанр, тэматыка, станаўленне, характэрныя рысы.*

Нягледзячы на шматгадовую гісторыю эсэ, грунтоўныя даследаванні, прысвечаныя гэтаму жанру, пачалі з'яўляцца толькі ў 21 стагоддзі. Знаходжанне эсэістыкі па-за межамі

¹ Артыкул упершыню апублікаваны: Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. – 2014. – Випуск IV. – С. 181-88.

класічных родаў эпасу, лірыкі і драмы перашкаджае літаратуразнаўцам «упісаць» яе ў існуючую яшчэ са старажытнасці сістэму. Аднак спробы прааналізаваць эсэістычныя творы, выявіць іх спецыфіку і раскрыць сутнасць жанра рабіліся неаднаразова. Унікальнасць і своеасаблівасць эсэістычных твораў нарадзілі ў літаратуразнаўчых і крытычных колах рознабаковыя трактоўкі, разнастайныя крытычныя думкі і не звязаныя адной ідэяй выказванні. Блытаніна ў жанравых дэфініцыях прывяла да таго, што да эсэ адносілі творы, якія не адпавядалі жанравым канонам. З другога боку, гэтым жанрам падпісаныя сачыненні, якія адносяцца да іншых жанравых разнавіднасцей (мемуары, лісты, гутаркі, развагі, споведзі, трактаты, дзённікі).

У беларускім літаратуразнаўстве на сённяшні момант адсутнічае манаграфічнае даследаванне жанру эсэ, некаторыя заўвагі і думкі наконт разглядаемай праблемы можна знайсці ў артыкулах з перыядычнага друку, літаратуразнаўчых даведніках, а таксама ў падручніках па тэорыі і гісторыі літаратуры. Да разгляду эсэ ў Беларусі звярталіся такія даследчыкі, як В. Акудовіч, Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына, Г. Кісліцына. Сярод расійскіх навукоўцаў, якія займаліся распрацоўкай тэмы, – Я. Зыкава, А. Мураўёў, А. Эльяшэвіч, А. Іваноў, М. Эпштэйн, В. Халізеў і інш. Ва ўкраінскім літаратуразнаўстве кароткія характарыстыкі жанру ёсць у падручніках па тэорыі літаратуры, крытычных даведніках, артыкулах (І. Булкіна, Л. Стэфаніўскі, А. Гнацюк, А. Баган, С. Квіт і інш.). Акрамя таго, эсэ з'явілася прадметам даследавання некалькіх кандыдацкіх дысертацый.

Праблема вызначэння жанра эсэ і яго функцыянавання ў мастацтве слова з'яўляецца актуальнай у літаратуразнаўстве. Прадмет даследавання – эсэістычныя творы беларускіх і ўкраінскіх пісьменнікаў. Дадзеная работа знаходзіцца ў полі кампаратывістычных даследаванняў і вызначае жанрава-тэматычныя асаблівасці эсэ суседніх усходнеславянскіх літаратур

Вядомы беларускі даследчык М. Тычына адзначае, што «ўсходнеславянская і агульнаеўрапейская гісторыка-культурная прастора, складовай часткай якой і з'яўляецца беларуска-ўкраінская міжлітаратурная супольнасць, можа ўспрымацца як структурна-арганізаваная і дынамічная сістэма з усімі прыкметамі, характэрнымі для жывой цэласнасці» [6, 29]. Сапраўды, гісторыя развіцця беларускай і ўкраінскай літаратур цалкам пацвярджае гэты тэзіс.

У апошнія дзесяцігоддзе паміж беларускімі і ўкраінскімі творцамі назіраецца цеснае супрацоўніцтва. Здзяйснююцца шматлікія пераклады з беларускай на ўкраінскую мовы і наадварот паэзіі, прозы, драматургіі і эсэістыкі. Асабліва цесныя перакладчыцкія кантакты наладжаныя паміж сучаснымі лідэрамі дзвюх літаратур – А. Хадановічам і Ю. Андруховічам.

Адной з галоўных задач кампаратывістыкі з'яўляецца «выяўленне мастацкай і эстэтычнай вартасці, каштоўнасці пэўнай нацыянальнай літаратуры ў кантэксце дасягненняў літаратуры сусветнай» [4, 7]. Так, толькі пры супастаўленні становіцца відавочнай унікальнасць таго ці іншага твора.

Мэтай даследавання з'яўляецца выяўленне адметных і агульных рыс эсэістычных твораў беларускіх і ўкраінскіх аўтараў. Мэта можа быць дасягнута пры вырашэнні наступных задач: прасачыць тэндэнцыі зараджэння, станаўлення і развіцця жанра ў беларускай і ўкраінскай літаратуры; вызначыць залежнасць дамінавання жанравых уласцівасцей ад гісторыка-літаратурнага перыяду ўзнікнення твора; ахарактарызаваць жанрава-тэматычныя асаблівасці эсэістычных твораў дзвюх літаратур у розныя перыяды іх развіцця.

Зараджэнне эсэістычных традыцый у мастацтве слова звязана з антычнасцю. Ужо ў працах Цыцэрона, Плутарха, Сенэкі, Платона, Ісакрата, Марка Аўрэлія з'яўляюцца першыя рысы эсэ: яскрава выражаны аўтарскі пачатак, асацыятыўнасць, вобразнасць, аргументаванасць (сістэма тэзісаў і доказаў). Эсэ як самастойная жанравая форма склалася ў эпоху Адраджэння, калі цэнтрам мастацтва і філасофіі стаў Чалавек. Сучаснае літаратуразнаўства амаль адзінагалосна прызнае першым творам у жанры эсэ «Essai» французскага пісьменніка-філосафа Мішэля дэ Мантэня. Аднак памылкова будзе

сцвярджаць, што гэты тэкст паўплываў на зараджэнне беларускай (ды і ўкраінскай) эсэістыкі. Першы пераклад «Вопытаў» на рускую мову быў ажыццёўлены толькі ў 1954 годзе. Магчыма, што ўсходнеславянскімі культурнымі дзеячамі быў прачытаны арыгінал, але гэта можна ўявіць гіпатэтычна.

Імкненне старажытных пісьменнікаў да яскрава акрэсленых жанравых канонаў стрымлівала ўзнікненне новых жанраў. В.А. Чамярыцкі лічыць, што «для старажытнага часу больш характэрна імкненне да традыцыйнага і ўмоўнага, да ўсталяваных норм і ўзораў, да гатовых мастацкіх форм і стылістычных трафарэтаў, да старога захавання агульнапрынятых, асвечаных часам і аўтарытэтам продкаў этычных і эстэтычных правіл і прынцыпаў, літаратурнага этыкету» [7, 55]. Старажытная літаратура мае канкрэтныя жанры (жыцці, пасланні, словы, малітвы і інш.), сярод якіх эсэ не сустракаецца.

Самая відавочная прычына, якая стрымлівала эсэізацыю тэкстаў, – хрысціянізацыя. У літаратуры дзейнічаў прынцып: не «Я» гавару, а Бог гаворыць вуснамі прамоўцы. У жанры ж эсэ «Я» – галоўны і адзіны суб'ект. Робячы гістарычны агляд украінскай эсэістыкі, С. Шэбеліст заўважае сітуацыю, аналагічную беларускай. Па словах даследчыка, эсэ доўгі час не было ўласціва украінскай літаратуры і публіцыстыцы, паколькі ў ім на першы план выходзіць аўтарская індывідуальнасць з дамінантным «Я», уласнымі перакананнямі і манерай выказвання. Акрамя таго, даследчык выказвае і яшчэ адну арыгінальную і слушную думку: «Людина, котра вільно мислить і вербалізуе свої думки, була небезпечною для імперскай чи тоталітарнай влады. Крім того, есей не приживався на східнослов'янських теренах, позаяк його вважали «чужим», суто західноєвропейським жанром. Натомість панував споріднений і популярний нарис» [9, 86].

Аднак можна з упэўненасцю гаварыць пра адзнакі эсэістычнага жанру ў старажытных тэкстах, вызначыць базу, на якой ствараліся першыя беларускія і ўкраінскія эсэ. Вылучаць «нацыянальных пісьменнікаў» у старажытнай ўсходнеславянскай літаратуры прыблізна да 17 стагоддзя (да часу фарміравання асобных моў) не варта. Таму і жанрава-тэматычныя асаблівасці твораў былі прыкладна аднолькавымі.

Адзнакі эсэістычнага жанру ў беларускім пісьменстве з'явіліся ў 12 стагоддзі. Найбольш спрыяльнымі ўмовамі для выказвання асабістага меркавання аўтара варта лічыць творы палемічнай літаратуры.

Адной з яскравых постацей старажытнай беларускай літаратуры з'яўляецца К. Тураўскі. У сваіх творах ён выкарыстоўваў звароты, разгорнутыя ўводзіны, лагічную структуру, параўнанні, паралелі, прыклады. У тэкстах назіраецца яскравы падзел на думкі аўтара і словы Госпада. Самы эсэізаваны твор К. Тураўскага – «Прытча пра чалавечую душу і цела, або пра сляпога і бязногага». Тэматыка твораў не проста біблейская, але і дапоўненая аўтарскімі выказваннямі пра карысць чытання кніг («Прытча»), місію зямнога існавання чалавека («Слова пра чалавека і пра нябесныя сілы»), рысы характару чалавека – сціпласць, міласэрнасць, спагаду («Слова на Пяцідзсятніцу»), выхаванне добрых нормаў («Парада»).

На тэрыторыі сучаснай Украіны ў 12 стагоддзі з'явілася «Аповесць мінулых гадоў», напісаная манахам Кіева-Пячорскага манастыра Нестарам. Адзнакі эсэ – у тлумачальнай манеры апавядання. Тэматыка твора гістарычная, але з моцным патрыятычным пафасам. Так, у «Павучанні Уладзіміра Манамаха сваім дзецям» аўтар дае настаўленні нашчадкам быць мудрымі, дзейснымі, любіць прасвету.

У эпоху Адраджэння развіццё літаратуры стала больш дынамічным і дэмакратычным. Увага да чалавека праявілася ў двух асноўных варыянтах: па-першае, літаратура становілася больш свецкай з'явай, па-другое, у цэнтры ўвагі аўтара знаходзілася асоба чалавека.

Ф. Скарына ў «Прадмове да ўсёй «Бібліі» тлумачыць карысць кнігі з боку практычнага, свецкага яе прымянення. Пісьменнік выкарыстоўвае разгорнутыя параўнанні, сінтаксічны паралелізм.

У станаўленні ідэі самапазнання ў беларускай літаратуры этапным творам стаў «Катэхзіс, або Навука старадаўняя хрысціянская ад святога пісьма, для простых людзей мовы беларускай у пытаннях і адказах сабраная» С. Буднага. Структура твора ўяўляе сабой

чаргаванне пытанняў і адказаў. Такая форма дае магчымасць аўтару не толькі звярнуць увагу на хвалюючыя пытанні, але і выказаць уласную думку, якая выглядае заўсёды правільнай.

Яшчэ адна форма, якая дае магчымасць выказаць уласны погляд на праблемы рэчаіснасці – спрэчка. У «Апісанні сінода ў Іўі 1568 г.», запісаным С. Будным, вядзецца дыскусія паміж аўтарытэтнымі асобамі пра «падданных і нявольную чэлядзь». Традыцыі С. Буднага працягнуў Л. Зізаній.

Украінская эсэізаваная літаратура перыяду Адраджэння мала адрознівалася жанрава, але значна разнастайней была тэматычна. На гэта паўплывалі гістарычныя падзеі. Палемічная літаратура акрамя спрэчак на рэлігійную тэматыку, раскрывала глабальныя пытанні барацьбы ўкраінскага народа з польскімі акупантамі (напрыклад, «Апокрысіс або водпаведзь на кніжкі пра сабор берасцейскі» Хрыстафора Філалета, псеўданім). Літаратура набліжалася да публіцыстыкі. У тэкстах гучала сатыра, іронія, якая значна адрознівала ўкраінскія творы ад падобных беларускіх.

«Палінодыя, або кніга абароны» Захарыя Капісценскага – выдатны па сістэматычнасці выкладу і абгрунтаванасці доказаў эсэістычны твор, напісаны жывой повай з мноствам прымавак і сатырычных выказванняў.

Знакавай падзеяй старабеларускай літаратуры эпохі барока стала творчасць Кірылы Транквіліёна-Стаўравецкага. Спалучаючы ў сабе талент літаратара, філосафа, прапаведніка і багаслова, гэты чалавек карэнным чынам змяніў уяўленні тагачаснага чытача аб законах прыроды, духоўнага свету і ведах. К. Транквіліён-Стаўравецкі не навязваў уласнае меркаванне, не напаўняў свае творы дыдактычнымі павучаннямі, а вельмі лагічна, доказна, разумна выкладаў прынцыпы ўласнага светабачання. Навуковыя высновы аб колавароце вады ў прыродзе, аб марскіх прылівах і адлівах, аб эвалюцыйным развіцці жыцця на Зямлі сталі вядучымі і аднымі з першых у Еўропе. Да жанру эсэ прымыкае навукова-папулярны твор К. Транквіліёна-Стаўравецкага «Люстра Багаслоўя», надрукаваны ў 1618 годзе.

Ва ўкраінскай літаратуры такой знакавай постаццю стаў Іван Вішанскі. Аднак творы пісьменніка былі больш публіцыстычныя, напісаныя жывой украінскай мовай, насычанай неалагізмамі. Пісьменнік выкрывае багацце ўкраінскай шляхты, царкоўных магнатаў, выступае супраць усяго новага з Захаду, негатыўна адносіцца да фальклору, свецкай навукі, тэатральных пастацовак. Смеласць аўтара, доказнасць, індывідуальнасць высноў набліжае творы І. Вішанскага да эсэістычных.

Вытокі ўкраінскай эсэістыкі можна прасачыць у прапаведзях І. Галятоўскага, Л. Барановіча, Д. Туптала, Р. Скаварады і інш.

Новымі філасофскімі поглядамі ўзбагаціў літаратуру Сімяон Полацкі. У сваіх вершаваных сентэнцыях пісьменнік прапагандуе ідэі розуму, навукі, працы і інш.

Ад старажытных тэкстаў беларуская і ўкраінская эсэістыка 20 – 21 стагоддзяў пераняла структурызацыю, выкарыстанне пачатковага тэзіса (парадокса), разгалінаваную і прадуманую сістэму доказаў, разважлівасць, звароты да чытача, эмацыянальнасць.

Адзакі і элементы эсэістычнага стылю ў 19 стагоддзі сустракаюцца ў дзённікавых і літаратурна-крытычных творах Т. Шаўчэнкі, І. Нячужа-Лявіцкага, І. Франко. У беларускай літаратуры такіх прыкмет жанру ў гэты час амаль не было.

Станаўленне і развіццё ўкраінскай і беларускай эсэістыкі пачалося ў пачатку 20 стагоддзя, калі і ў Беларусі, і ва Украіне адбывалася нацыянальнае адраджэнне. С. Шэбеліст адзначае, што «Провідні інтелектуали того часу прагнули до оновлення культуры, а відтак активно засвоювали нові стилі та жанри» [9, 86]. Важным сродкам у справе развіцця эсэістыкі стаў часопіс «Літаратурна-навуковы вісник», з якога выйшла цэлая школа эсэістаў – Я. Маланюк, Ю. Ліпа, Л. Мосендз, Д. Віконска. Ідэтычная сітуацыя адбывалася і ў беларускіх культурных колах. Эсэізм характэрны публіцыстычным творах Я. Купалы («Вера і нацыянальнасць»), Я. Коласа («Думкі ў дарозе»), М. Багдановіча («Краса і сіла», пра творчасць Т. Шаўчэнкі), Цёткі («Аб душы маладзёжы»), А. Бабарэка («Разважанні Н-скага»). Тэматыка тэкстаў – грамадзянская, філасофская і літаратуразнаўчая, а для стыля характэрны эмацыянальнасць і рытарычнасць.

Першы беларускі твор, напісаны ў жанры эсэ, – «Адвечным шляхам» (1921) І. Абдзіраловіча. Гэта кніга з’яўляецца ўнікальнай у гісторыі беларускай літаратуры. Даследчыкі вызначаюць жанр твора як мастацка-філасофскае эсэ, аднак тэкст настолькі разнастайны, што ўключае ў сабе адзнакі тэарэтычнага, спрэчнага, апавядальнага, тлумачальнага, апісальнага, інфарматыўнага і крытычнага эсэ. Твор структурыраваны, складаецца з загалова, эпіграфа, прысвячэння, уступу і чатырох частак. Падзаглавак «Даследзіны беларускага светагляду» вызначае накірунак інтэлектуальнага асэнсавання праблемы, г. зн. беларускай ідэнтычнасці і менталітэту. Пралемы, якія аўтар закранае ў эсэ, вельмі разнастайныя: феномен сацыяльных і гістарычных форм, аўтарытэты, мода, дысцыпліна, інертнасць, традыцыі, ідэалы, выхаванне, мастацтва, масавасць, палітыка, ахвяраванне, трансфармацыя біблейскіх прынцыпаў і інш. Эсэ было перавыдадзена толькі ў 1989 годзе, таму атрымалася парадаскальная сітуацыя: кніга, якая мае ключавое значэнне ў фарміраванні нацыянальнай эсэістычнай традыцыі, у самы плённы перыяд літаратурнага развіцця ў Беларусі – 20 ст. – заставалася схаванай і невядомай.

У 1924 годзе было выдадзена эсэ Сулімы (У. Самойлы) «Гэтым пераможаш!...». Тут знайшлі адлюстраванне ідэі Фіхтэ з яго «філасофіяй свабоды», біблейская філасофія, тэорыя Духа па Гегелю, развагі Канта пра «абсалютнае зло», схема «злачынства – пакаранне» Ф. Дастаеўскага і інш.

У. Конан у прадмове да другога выдання вызначае жанр твора па-рознаму. Так, спачатку гэта «філасофско-этычэскі очерк» [2, 154], затым – «пророчэскае эсэ» [2, 156], далей – «філасофскае эсэ» [2, 156] і яшчэ – «лекцыі» [2, с. 156]. Аўтар твора – Суліма – у падзаглавак тэкста дае спасылку на жанр – «Очерк критического оптимизма» [5, с. 158], хаця ўжо ў трэцяй частцы Суліма даказвае неабходнасць для беларусаў «лекцый сознательного критического оптимизма» [5, 160].

Прыкладам жанру ў беларускай літаратуры з’яўляюцца суб’ектыўныя эсэ У. Жылкі. Іх вылучае парадаскальнасць. Тэмы смерці, Хаосу і Космасу, самаідэнтычнасці, Хараства, дня і начы значна ўзбагачаюць палітру эсэістыкі.

Калі ў беларускай літаратуры пачатку 20 стагоддзя ў жанры эсэ з’яўляліся адзінкавыя, але значныя творы, то ва ўкраінскай літаратуры эсэістыка развівалася паступова і станавілася традыцыйнай. Напрыклад, «Книга спостережень» Я. Маланюка ўключае шэраг арыгінальных суджэнняў пра літаратуру, праблемы украінска-расійскіх кантактаў, развіцця ўкраінскай культуры і нацыі.

Класіку ўкраінскага сацыял-нацыяналізму Юрыю Ліпе належыць адметнае эсэ «Українська жінка». Аўтар разважае над унікальным вобразам першамаці, якая з’яўляецца выключным ідэалам і арыенцірам для ўкраінскага народа: «Бо жіночий первень, ця українська духовність-мати, має більше почуття власності на Україну, як первень чоловічий, більш фантастичний і порывистий» [3]. Пісьменнік прыводзіць мноства лагічных доказаў, важкасць факталагічнага матэрыялу нарастае паступова. Аўтар аддзяляе сябе ад патэнцыяльных чытачоў, займаючы пазіцыю «верную» на яго погляд. Ю. Ліпа вылучае, што ўкраінка адрозніваецца ад астатніх жанчын фізічнай любоўю да свайго і фізічнай нянавісцю да чужога ў светаглядзе і духоўнасці. Ёсць ва ўкраінскай літаратуры эсэ Ю. Ліпы «Призначення України» (1937) падобнае да беларускага эсэ «Адвечным шляхам». Аўтар разгледзеў паняцце геапалітычных межаў украінскай тэрыторыі, гістарычных і псіхалагічных асноў фарміравання ўкраінскай ментальнасці. Твор складаецца з 14 раздзелаў, у кожным з якіх раскрываецца адна падтэма з прыкладамі і цытатамі. Падобная праблема разглядаецца ў публіцыстычным эсэ «Геополітичні орієнтири нової України».

У далейшым украінская эсэістыка выдавалася за мяжой. Большасць беларускіх творчых інтэлектуалаў была расстраляна.

Для беларускай савецкай несюжэтнай прозы характэрна лозунгавасць, дыдактызм, бесканфліктнасць, апісальнасць, лірызм. Тэматыка эсэістычных твораў у асноўным літаратуразнаўчая і гістарычная. Сярод пісьменнікаў, творы якіх пазначалі тэрмінам «эсэ», можна назваць М. Стральцова, Н. Гілевіча, У. Караткевіча, Р. Барадуліна, Я. Брыля. Варта

адзначыць, што ў творчасці апошняга з'яўляецца дзіцячае эсэ, якое не атрымала далейшага развіцця.

Г. Швец у сваім дысертацыйным даследаванні адзначае, што асноўная тэматыка ўкраінскай эміграцыйнай прозы – гэта «осмыслення особенностей украинского менталитета, национальной свідомості, причин трагічных момантаў історыі народа, русифікатарскай палітыкі більшовікіў, паслідовнасці в развітку нацыянальных арганізмаў» [8, 14]. Калі супаставіць эсэістыку Я. Брыля (беларускага пісьменніка) і В. Баркі (ўкраінскага мастака слова), відавочнай становіцца жанрава-тэматычная процілегласць твораў: асаблівасці стылю першага выяўляюцца праз рытарычнасць, узнёсласць, адпаведную лексіку, а тэксты другога не вылучаліся камунікатыўнасцю, пазбаўлены павучальных элементаў, зваротаў, заклікаў, не закранаюць надзённых пытанняў. Такім чынам, пакуль беларуская эсэістыка «працуе» на карысць існуючай ідэалогіі, украінскія эсэісты распрацоўваюць сваё кола тэм, не надта хвалюючых грамадства. У другой палове 20 ст. абедзве літаратуры перажываюць колькасны ўздым эсэістычных твораў, але губляюць іх мастацкую вартасць.

Сапраўдны ўсплёск эсэ адбыўся ў канцы 1980 – 1990-х гг., у перыяд станаўлення незалежнасці абедзвюх краін. Таму актуальнымі становяцца праблемы мовы, культуры, гістарычнай памяці, нацыянальнай ідэнтычнасці.

Знакавай з'явай у гісторыі беларускай эсэістыкі стала эсэ У. Арлова «Незалежнасць – гэта...», выснова твора гучыць наступным чынам: «Незалежнасць – гэта калі ад нараджэння да скону пачуваешся сваім чалавекам на сваёй зямлі» [1]. Твор быў напісаны ў лютым 1990 года і перакладзены больш як на 20 моў свету. Як справядліва заўважыў украінскі пісьменнік А. Ірванец, стыль эсэ У. Арлова вельмі нагадвае маніфест.

Мощная нацыянальная ідэя гучыць і ва ўкраінскай эсэістыцы. Прыкладам можа служыць эсэістыка Густава Вадзічкі («Анафема рэспубліці», «Ворог не візьме наш гордый народ!», «Кордони раю», «Немовлята гриль», «Портрет грядущого Цезаря», «Селекція загрозою»).

Сёння эсэістыка – з'ява масавая, папулярная і актуальная. Сярод мноства эсэістычных тэкстаў сустракаюцца як грунтоўныя, «прыкладныя» эсэ, так і выпадковыя, напісаныя спецыяльна для адпаведных конкурсаў. Назіраецца эсэізацыя ўсіх літаратурных жанраў (напрыклад, раманы-эсэ А. Бахарэвіча, Ю. Андруховіча), літаратуразнаўчая крытыка таксама стала эсэізаванай (І. Штэйнер, І. Шаўлякова, Л. Галубовіч, О. Бойчанка, І. Бондар-Цярэшчанка), філасофскія развагі пазначаюць тэрмінам «эсэ» (В. Акудовіч, М. Марыновіч), гістарычныя пытанні разглядаюцца ў форме эсэ (В. Казько, Ю. Шапавал) і інш.

Гісторыя беларускай і ўкраінскай эсэістыкі мае парабалічны характар. Характэрныя рысы жанра былі ўласцівыя ўжо старажытным тэкстам. У ранніх творах пераважала гістарычна-рэлігійная тэматыка. Эпоха Адраджэння ўзбагаціла літаратуру гуманістычнай праблематыкай, у эсэістычных творах выказваліся ўласныя меркаванні аўтара наконт анталагічных пытанняў, мова стала больш метафарычнай. Украінскія эсэізаваныя творы гэтага перыяду значна багацейшымі былі тэматычна, тэксты адрозніваліся наяўнасцю сатыры і іроніі. Эсэістычны пачатак у творах узначніўся ў эпоху барока. Першыя прыклады жанра з'явіліся ў пачатку 20 стагоддзя – разгорнутыя структурыраваныя мастацкія эсэ, прысвечаныя нацыянальнаму адраджэнню. Расстрэлы беларускай інтэлігенцыі прывялі да таго, што творы ў жанры эсэ былі адзінкавымі, украінская ж эсэістыка паступова развівалася ў эміграцыі. У савецкі перыяд назіраецца жанрава-тэматычная процілегласць твораў. Пачынаючы з канца 1980-х гадоў эсэ становіцца папулярным жанрам, асноўная частка тэкстаў прысвечана праблеме нацыянальнай ідэнтычнасці. Сучасныя ўкраінскія і беларускія эсэ характарызуюцца плюралізмам стылей, тэм і праблем.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Арлоў У. Незалежнасць – гэта... Эсэ [Электронны рэсурс] / Уладзімір Арлоў. – Рэжым доступу: http://library.by/portalus/modules/belprose/readme.php?subaction=showfull&id=1096216187&archive=&start_from=&ucat=23&.

2. Конон В. Пророк в своём отечестве / В. Конон // Нёман. – 1992. – № 1. – С. 154-157.
3. Липа Ю. Українська жінка [Електронний ресурс] / Жінка. – № 7–8 (квітень). – 1938. – С. 2-4. – Режим доступу: <http://www.vatra.cc/rasa/yuriy-lypa-ukrayinska-zhinka.html>.
4. Мельнікава А. Беларуская літаратура 20 стагоддзя ў еўрапейскім кантэксце / А. Мельнікава. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2007. – 124 с.
5. Сулима. Сим победиши!.. / Сулима // Нёман. – 1992. – № 1. – С. 158-187.
6. Тычына М. Карані: культуралагічны дыскурс / М. Тычына // Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: культ.-гістар. і літ. аспекты праблемы. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – С. 10-64.
7. Чамярыцкі, В. Літаратура XIV – пачатку XVI ст. // Гісторыя беларускай літаратуры. Старажытны перыяд: вучэб. дапам. для філал. фак. пед. ВНУ. – [3-е выд. стэрыятап.]. – Мінск : Выш. шк., 1997. – С. 53-85.
8. Швець Г. Эсеістыка Василя Баркі: жанрова спецыфіка та праблематыка : автореф. дис. на здобуття наук. Ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. Швець. – Кіїв, 2006. – 20 с.
9. Шебелист С. Сучасна українська есеістыка (1990 – 2000 рр.) [Электронны рэсурс] // Журналістыка – 2007. – Рэжым доступу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/19154>.

Божок И.А. Жанрово-тематические особенности белорусской и украинской эссеистики

В статье выявлены историко-литературные особенности и общие черты эссеистических произведений белорусских и украинских авторов. Отражены тенденции зарождения, становления и развития жанра в двух славянских литературах. Автор определяет зависимость доминирования жанровых черт от историко-литературного периода возникновения произведения. Приведена характеристика жанрово-тематических особенностей эссеистических произведений белорусской и украинской литератур в разные периоды развития искусства слова.

Ключевые слова: эссе, жанр, тематика, становление, характерные черты.

I.A. Idol Genre- thematic Features of the Belarusian and Ukrainian Essays/

The article reveals the historical and literary features and general features of essay works of Belarusian and Ukrainian authors. Trends of origin, formation and development of the genre in the two Slavic literatures are reflected. The author defines the dependence of the dominance of the genre features of the historical and literary period of work. The characteristics of the genre and thematic features essay works of Belarusian and Ukrainian literatures in different periods of development of the art of the spoken word are shown.

Keywords: essays, genre, themes, development, characteristic features.

Є.М. Васильєв

**ЖАНРИ ДРАМИ У СУЧАСНИХ ЗАГАЛЬНИХ
ГЕНОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ¹**

У статті розглядаються сучасні дослідження жанрів драматургії у контексті універсальних генологічних студій. Висвітлюються проблеми родової специфіки драми (Н. Лейдерман) та типології драми (Н. Фрай). Акцентується увага на фундаментальні розвідки українських філологів у сфері загальної генології (Н. Копистянська, Т. Бовсунівська). Розглянуто категорію «жанрового метаморфізму» (О. Червінська). Пропонується авторський підхід до синонімічних у сучасному літературознавчому дискурсі понять

¹ Вперше опубліковано: Studia Methodologica, 2017. Вып. № 44. С. 14-23.

жанрова трансформація й жанрова модифікація. Висвітлюється суперечлива категорія метажанр у працях фахівців із жанрології (Н. Лейдерман, Р. Співак, О. Бурліна, Т. Бовсунівська, В. Назарець тощо) та її застосування до розвідок сучасної драми (Т. Шахматова, О. Страшкова). Аналізується концепт метамодернізму та його можливе функціонування у драмознавчих студіях сьогодення.

Ключові слова: генологія, драматургія, жанри, жанрова трансформація, жанрова модифікація, метажанр, метамодернізм.

За останні десятиліття науковцями різних країн, генерацій та теоретичних орієнтацій створено величезний масив текстів, в яких ґрунтовно або побіжно зачіпаються проблеми драматичних жанрів. Огляд лише найвизначніших із них вимагає чималих дослідницьких і читацьких зусиль. Тому для зручності спробуємо об'єднати важливі праці жанрологічного характеру у п'ять груп. До першої увійшли роботи, в яких проблеми драматичної генології розглядаються у контексті універсальних досліджень з теорії драми (наприклад, цілісно-системні дослідження П. Сонді, П. Паві й М. Пфістера). До другої – загальні (не спеціально драмознавчі) генологічні дослідження, в яких аналізуються й жанри драми (монографії Н. Лейдермана та Н. Копистянської). Третя (найбільша за обсягом) об'єднала спеціальні жанрологічні дослідження драматургії (розвідки з родо-жанрової специфіки, генези та поетики окремих жанрів). Четверта – студії, в яких проблеми драматичних жанрів розглядаються у контексті досліджень з історії драматургії, компаративістики, історії драмознавства. До п'ятої групи ми віднесемо наукові праці, присвячені жанротворчим процесам драматургії (наприклад, інтертекстуальності та метатеатральності). Безперечно, подібний розподіл є умовним, адже, наприклад, деякі праці, що віднесені нами до історико-літературного відомства, мають також теоретичний характер, а у роботах, які розглядаються як такі, що висвітлюють жанротворчі процеси, міститься суто жанрологічний матеріал. Проте, на нашу думку, ці об'єднання генологічних праць слугують не лише для зручності дослідника і реципієнта, але й допомагають досягнути наявний різнобарвний жанрологічний матеріал більш цілісно і стереоскопічно.

Метою нашої статті є огляд проблем жанрів драматургії, до яких звертались автори сучасних жанрологічних досліджень загального характеру. Родово-жанрова специфіка драми розглядається ними у більш широкому генологічному контексті.

Плідні ідеї в галузі теорії жанрів драматургії висловлював визначний канадський науковець Нортроп Фрай. У своїй праці «Анатомія критики» він виділяє два типи драми: *міметичну (mimetic drama)* та *видовищну (spectacular drama)*. Якщо «міметична драма прагне досягти кінця, ілюструючи його логічним зв'язком із початком», то драма видовищна «має професійну природу та тенденцію до епізодичності та часткового розкриття, що ми і можемо спостерігати у всіх формах її втілення, від циркової вистави до ревію» [18, с. 293]. У цьому розподілі драми на два типи Н. Фрай суголосний із Ф. Ніцше (він явно перегукується з його поділом на аполлонійське й діонісійське начала) та К. Г. Юнгом (апелюючи до його теорії архетипів).

Оригінальними є також тези Н. Фрая щодо «специфічних форм драми», жанрових відмінностей між усними та писемними драмами. На його переконання, традиційний поділ драми на трагедію та комедію спирається на усний зразок, натомість ігнорує класифікацію таких підвидів драми, як комедія масок чи опера, в яких музика та декорація органічно злиті. Писемні п'єси є однією з форм драматичного жанру, який Н. Фрай визначає як «*міфо-п'єса*» (mith-play) [18, с. 282–283]. «Міфо-п'єса» ставить акценти на духовній та матеріальній символізації віросповідання. Її намагання грати міфом (як, наприклад, у драматургії Кальдерона, в середньовічних ауто) констатує суміш популярного, часом ужиткового, й езотеричного. Прикладом поєднання сакрального та світського Н. Фрай вважає також японський театр Но, «який об'єднав галантні та потойбічні символи, з його мрійливим недраматичним і некомічним модусом» [18, с. 283].

Фрай своєрідно розглянув жанр трагедії, що він вважає одним із стійких різновидів драми. Він, до речі, виділяє високу міметичну і низьку міметичну трагедію (так само, як і високу і низьку міметичну комедію). Характерний для трагедії монументалізм/велич, як вважає Н. Фрай, зовсім не становить основу для катарсису. Трагедія успадковує центральну героїчну постать від ауто, але в ауто героїзм співіснує поруч із іронією, яка в творі також присутня [18, с. 283].

До проблем родової специфіки драми та її жанрів звертався фахівець у галузі генології Наум Лейдерман. У своїй підсумковій монографії «Теорія жанру» він вивчає питання драматургічної жанрології (розділ IV «Драматургія: світ у дзеркалі сцени»). Науковець несподівано, на перший погляд, розглядає п'єсу М. Горького «На дні» у жанрових параметрах «філософської драми», конструктивний принцип якої, на його думку, послідовно реалізує драматург: сюжетотворча роль тут належить філософській суперечці, а рух драматичних подій стає перевіркою на практиці правоти чи неправоти філософських доктрин, що дискутують між собою. Особливість філософської драми Горького, зауважує Н. Лейдерман, «полягає в тому, що тут система характеристик дає певний соціальний «зріз» всього суспільства; а наочно-зрима театральна фактура (образ нічліжки і відносин всередині неї) являє собою символічний образ громадського устрою. Тому в такому художньому світі і філософські питання постають гранично ємні: про неблагополуччя світового порядку, про трагізм людського існування на землі. Кожен із персонажів горьківської драми причетний до центральної філософської суперечки, кожен болісно розмірковує про сенс свого життя і уважно вслухається в думки оточуючих» [9, с. 458-459].

Н. Лейдерман аналізує також жанрову своєрідність драматургії Миколи Коляди, зокрема трагіфарсовість його п'єс 1980 – 1990-х років («Рогатка», «Казка про мертву царівну»), відзначаючи їх карнавальність, лицедійство, екзистенційну проблематику, мотиви смерті й Світла та риси мелодрами в його більш пізній одноактній драматургії (цикл «Хрущовка»). За Н. Лейдерманом, М. Коляда у своєму «малоформатному» циклі «максимально «згустив» поезику мелодрами. У підкресленій рельєфності жанрових рис мелодрами є солідна частка авторської іронії, яка служить такою собі «противагою» сентиментальному пафосу. Крім того, при настільки сильній концентрації художньої «матерії» все несуттєве, наносне, випадкове в людині відсікається, зате чітко проступає головне – родова сутність особистості» [9, с. 471].

Науковець вносить важливі уточнення до поширеної серед сучасних теоретиків думки щодо застарілості традиційної, «аристотелівської» теорії драми. Проведений ним аналіз різних за жанром драматичних творів, що перебувають на обох краях ХХ століття, змушує Н. Лейдермана поставити під сумнів такі радикальні узагальнення. «Ті жанри і жанрові тенденції, які сучасні дослідники позначають поняттями «епічна драма», «лірична драма», ні в якій мірі не змінюють семантичної суті драми як особливого аспекту відносин між людиною і світом (особистість в ситуації вибору перед тим, що можна досягнути універсальним поняттям «рок»)» [9, с. 474].

Н. Лейдерман вважає уявлення про рід літератури як «спосіб наслідування» «теоретичним непорозумінням». У драматургії кінця ХХ століття, погоджується Н. Лейдерман із сучасними дослідниками «епічної драми» (В. Головчинер) та «ліричної драми» (О. Журчева), традиційні «способи наслідування» суттєво збагатились. Проте до «неаристотелівських» теорій у галузі драми дослідник налаштований досить критично. На його думку, «епічний» масштаб конфлікту у п'єсі М. Горького (про який пише В. Головчинер), не призвів до принципових змін жанрової структури філософської драми, а ліричний елемент у драмах М. Коляди (про це пише О. Журчева) носить підпорядкований характер, він лише підсилює гостроту переживання драматичних колізій. Усі найрадикальніші жанрові та стильові новації у драматургії ХХ століття (він згадує серед них трагіфарсові драми М. Булгакова й ексцентричні комедії М. Ерדмана, п'єси-притчі Є. Шварца і психологічні драми О. Вампілова, філософський театр Е. Радзинського та парадоксальні п'єси Г. Горіна), стверджує Н. Лейдерман, все одно ґрунтуються на єдиному

естетичному фундаменті – драматичній дії («без дії драми попросту немає, залишається лише оголена «первинна реальність» [9, с. 477]), яку вони цими експериментами лише посилюють. Це служить «ще одним доказом живучості фундаментальних законів драматургії, багатства потенційних можливостей, які вони приховують в собі для нових експериментів. А значить, для винаходу нових жанрових моделей, серед яких повинні ж траплятися справжні художні відкриття» [9, с. 477]. Таким чином, як видно, концепція Н. Лейдермана щодо драматичних жанрів відзначається певним консерватизмом, тяжінням до аристотелівського канону, несприйняттям на теоретичному рівні таких «двородових форм утворення» (за відомим терміном Б. Кормана), як епічна та лірична драма.

Вагомою працею із загальної жанрології є підсумкова монографія Нонни Копистянської [6]. Спираючись на праці польської вченої Стефанії Скварчинської, Н. Копистянська виділяє «генологічні предмети» (рід, жанр, які об'єктивно існують у мовному оформленні), «генологічні поняття» (мисленнєве відбиття і цілісне сприйняття суттєвих жанрових рис, властивостей предмета) та «генологічні назви» (вживаються для позначення предмету та подають вироблені про нього поняття, викликають певну суму знань про предмет, відбиту в мовленнєвому просторі, яким є поняття) [6, с. 11–12].

У понятті «жанр» за ступенем абстрактності й конкретності змісту львівська дослідниця умовно виділяє чотири взаємозумовлені, взаємопов'язані понятійні сфери: сфера 1. Жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне (роман, балада, поема); сфера 2. Жанр як історичне поняття, обмежене в часі і літературному просторі (новела Відродження, романтична балада, шахрайський роман XVII ст.); сфера 3. Жанр – поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман); сфера 4. Подальша конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флоберівський роман) [6, с. 32–33]. Чотири сфери Н. Копистянська виділяє також у понятті «жанрова система»: сфера 1. Жанрова система літератури; сфера 2. Жанрова система літературної епохи, на пряму; сфера 3. Жанрова система літературної епохи, на пряму національної літератури; сфера 4. Жанрова система у творчості окремого письменника [6, с. 61].

Н. Копистянська звертає увагу також на шляхи трансформації жанру (вона звертається до них у зв'язку зі зміною на пряму), зупиняючись на семи основних змінах: 1. Зміни на рівні тематики; 2. Зміни у ставленні до жанрових традицій; 3. Зміна уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва та його функції; 4. Збагачення жанрів за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку та взаємодії між видами мистецтва; 5. Видозміна жанрового поняття, поява нових різновидів і модифікацій як наслідок зв'язку літератури з наукою та публіцистикою; 6. Вплив жанрових теорій на історичне поняття жанру; 7. Вплив на поняття «жанр» «спрямування», що сформоване у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу [6, с. 40–48].

За справедливою оцінкою Т. Бовсунівської, Н. Копистянська – «єдиний представник української науки, який спробував синтезувати якісь загальні жанрові принципи, підходи, градації» [2, с. 307], а її жанрова теорія «на сьогодні є найкращою систематизацією, створеною в Україні» [2, с. 307]. Доводиться лише пошкодувати, що у монографії Н. Копистянської, в якій теоретичне спрямування поєдналося з історико-літературним і в якій знайшли своє осмислення такі жанри, як ліро-епічна поема, казка, балада, (розділ 2), роман (розділ 3), баладна проза (розділ 4), не знайшлося місця жанрам драматургії. Утім, відзначимо, що у теоретичній частині своєї праці дослідниця подекуди звертається і до поетики драматичного жанру, зокрема драми ХХ століття («драми для читання» Байрона, драматичні поеми Лесі Українки, п'єси М. Метерлінка, зонги у параболах Б. Брехта тощо) [6, с. 34, 55, 56, 58].

Тетяна Бовсунівська у своєму підручнику «Теорія літературних жанрів» спромоглася висвітлити основні існуючі напрями і тенденції сучасної жанрології. Предметом її розгляду є еволюційна теорія жанрів (Ф. Брюнетьер) і зарубіжна проаристотелівська жанрологія (Р. Колі), психологічні (П. Хернаді), структуралістські (Р. Уеллек та О. Уоррен,

Я. Мукаржовський), неомарксистські (Г. Лукач) теорії жанру, вплив наратології на жанрологію (Ж. Женетт, В. Мартін), спроби вдосконалення систематизації та класифікації жанрів (М. Верлі), теорія жанру як системи функцій (К. Штирле) і теорія жанрових трансформацій (А. Фаулер), рецептивна теорія жанру (Х. Р. Яусс), умовні заперечення жанру (Б. Кроче, Ж. Дерріда, А. Розмарін), інтертекстуальна концепція жанру (Дж. Фроу). Детально Т. Бовсунівська аналізує актуальні жанрові теорії Х. Ортеги-і-Гассета, Н. Фрая, Ц. Тодорова та феміністичну критику жанру (Ю. Крістева). Дослідниця не обминає увагою й авторитетні жанрові теорії радянського та пострадянського простору (розділи 4 і 5), робить огляд жанрових концепцій формалістів, Б. Томашевського, В. Проппа, М. Бахтіна, О. Фрейденберг, М. Кагана, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, І. Силантьєва, С. Аверінцева, Г. Косікова, М. Римаря. Серед праць українських літературознавців, що зробили вагомий внесок у теорію жанрів, Т. Бовсунівська розглядає генологічний доробок Н. Копистянської, І. Денисюка, Г. Штоня, М. Ткачука, Н. Бернадської [2, с. 307–314].

В іншій своїй книзі [1] Т. Бовсунівська розмірковує про вкрай важливе генологічне питання, зокрема актуальне й для нашого дослідження сучасної драматургії. Це проблема жанрових трансформацій та жанрових модифікацій. А. Фаулер окреслив причини жанрових трансформацій: тематичні оновлення, зміна масштабу, зміна функцій, «протистояння», комбінування або змішування жанрів, «родова суміш» [1, с. 122–124]. Т. Бовсунівська намагається визначити термінологічну різницю між синонімічними поняттями «жанрова трансформація» та «жанрова модифікація»: «Трансформація має кінцевий результат у вигляді опанованого прийому, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо, у той час, як модифікація завжди незавершена, оскільки ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція» [1, с. 19]. «Переливи трансформацій=модифікацій ускладнені ще й тим, що повторювані трансформації з часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації – остаточно засвідчують утворення жанру. Щоправда, сучасна література ще не дає зразків повторюваних модифікацій (як, кажімо, класицистична література). Як це можна помітити, жанрові трансформації представляють внутрішню зумовлену видозміну жанру, зміни в межах генологічної парадигматики. Модифікація є значно складнішою формою. Приймаючи можливості всіх видів трансформацій, жанрові модифікації синтезуються у парадигматиці світогляду. Трансформацію можна розглядати як конкретний випадок модифікації. Трансформація – горизонталь видозмін, модифікація – вертикаль. Трансформації не визначають жанр, модифікації визначають. Трансформації мають наскрізний характер, примножуючись з часом, втім, вони переходять із твору в твір, у різні за жанром тексти, при цьому не створюючи нового жанру. Модифікація і є тією зміною, яка утворює неповторну цілісність із суми трансформацій і усталених для засадничого жанру прийомів. А іноді вся суть модифікації зводиться до кількох прийомів трансформації – і тоді їх розрізнення неможливе, модифікація дорівнює трансформаціям. Звідси часте використання цих термінів як взаємозамінних» [1, с. 24].

Зауважимо, що межі між жанровою трансформацією та модифікацією і справді є надзвичайно хиткими. Це видно навіть із словникових значень двох понять. Трансформація – зміна, перетворення виду, форми, істотних властивостей чого-небудь. Модифікація – зміна, видозміна, перетворення, поява нових ознак, властивостей, якісно відмінні стани чого-небудь. Т. Бовсунівська ці поняття диференціює, проте важко погодитись із деякими її висновками (наприклад, про те що «трансформації не визначають жанр» або ж із твердженням, що «окремі трансформації не можуть призвести до переродження жанру чи появи нової його модифікації. Тільки у разі глобального нарощування трансформаційних ознак можливе утворення модифікації» [1, с. 23]). Окрім того, у численних літературознавчих студіях жанрові трансформації та жанрові модифікації фактично не розрізняються навіть тими дослідниками, у самих заголовках праць яких фігурують концепти «жанрова модифікація» та «жанрова трансформація». Детальніше про жанрову

модифікацію як художній наслідок еволюції мислення розмірковує Т. Бовсунівська у вступі до книжки «Жанрові модифікації сучасного роману».

У нашому дослідженні жанрів сучасної драматургії [4] ми диференціюємо ці два поняття. Так, щодо процесу реставрації архаїчних жанрів драми (містерія, міраклі тощо), що не входили до жанрової системи драматургії упродовж кількох століть, ми застосовуємо поняття *жанрової модифікації*, тоді як для традиційно існуючих у світовому драматургічному процесі жанрів, які не переривали своєї історії (трагедія, комедія, трагікомедія), а лише видозмінювались із кожної новою театральною добою, вживаємо поняття *жанрової трансформації*.

Зазначимо також, що жанрові трансформації вивчали теоретики жанрів у ХХ ст. Серед них – М. Бахтін, Н. Тамарченко, Ц. Тодоров. Ц. Тодоров слушно зауважив, що нові жанри «просто виникають з інших жанрів. Новий жанр – це завжди трансформація жанру давнішого або кількох давніших: через інверсію, переміщення, комбінування» [5, с. 150]. Власне весь постмодернізм постає для Ц. Тодорова як доба жанрових трансформацій.

Т. Бовсунівська узагальнила також можливі процеси жанроутворення: «1) як діалог старої канонічної його форми з новоутвореннями, 2) діалог з іншими жанрами, 3) діалог з читачем та автором, 4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування» [2, с. 488].

Плідною для вивчення родо-жанрової динаміки є також концепція «*жанрового метаморфізму*», що була висунута Ольгою Червінською [16]. Жанровий метаморфізм тлумачиться нею як «продуктивний процес» трансформації якогось тексту та є результатом спроби пристосувати свою свідомість до чужого тексту і, подолавши його вплив («тиранію»), створити нову, власну форму [16, с. 58]. Відбувається, як коментує це поняття А. Матійчак, «постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, в основі якої лежить континуальний досвід інтелектуальної рефлексії» [10, с. 227]. Концепція «жанрового метаморфізму» досить потужно імплементується у сучасні генологічні студії (наприклад, у генологічних розвідках А. Бойчук, А. Матійчак, О. Матійчак, Н. Нікоряк тощо), проте є ще фактично не освоєною дослідниками жанрів драматургії.

Сучасні генологічні дослідження все частіше застосовують досить поширені сьогодні концепції *метажанру*. Діапазон теоретичної вживаності цього поняття надзвичайно широкий, підґрунтям же теоретичних інтерпретацій слугують три наріжні «метажанрові» концепції, які сформувались ще у 1980-ті роки. Р. Співак розуміє метажанр як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом зображення» [14, с. 53]. За Н. Лейдерманом, який наголошував на спорідненості метажанрової концепції з ідеями Ю. Тинянова про існування «старших жанрів», метажанр – це «провідний жанр», «принципова спрямованість змістовної форми..., що притаманна цілій групі жанрів та окреслює їхню семантичну родову спільність» [8, с. 135]. У метажанрі Н. Лейдерман вбачає структурний принцип побудови художнього світу, який «охоплює конструктивно близькі, а потім усе більш віддалені жанри, орієнтуючи їхні структури на освоєння дійсності відповідно до пізнавально-оцінного принципу методу, панівного у напрямі» [8, с. 3–4]. Нарешті, для О. Бурліної метажанр – «вивершений просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію». Він також є культурологічним аспектом жанру: «Метажанр – це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через строгий кількісно-якісний канон, не через жорстко встановлені ознаки твору, а через концептуальну позицію, через загальні просторово-часові зв'язки» [3, с. 45].

Як видно, поняття метажанру термінологічно ще не усталене. Т. Бовсунівська систематизувала різноманітні уявлення про метажанр шляхом виокремлення основних відмінностей метажанру від жанру як такого:

1. метажанр більше жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно

збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ;

2. метажанр має позародову спрямованість, у той час, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва;

3. метажанр порушує часопросторові закономірності, виводить на нову систему координат, жанр же більш традиційний у цьому плані, більш залежний від усталеної хронотопізації;

4. метажанр існує на кордоні видів мистецтва, що для жанру не обов'язково; метажанр у цьому сенсі - синтетичне утворення;

5. метажанр тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення;

6. жанр виступає на поверхню в певну епоху літератури та із занепадом цієї епохи переходить на периферію культури, у той час, як метажанр живе набагато менше, оскільки його поява є наслідком укорінення у конкретний тип культури, наприклад, радянський, із занепадом якої занепадає й метажанр;

7. жанр і метажанр мають різну структурно-семантичну природу [2, с. 11].

В. Назарець трактує метажанр як таке синтетичне художнє утворення, що охоплює спектр окремих жанрів, споріднених за певними структурно-семантичними ознаками. Таким метажанровим утворенням він вважає адресовану лірику як специфічний художній комплекс, що поєднує три жанри – послання, присвяту та віршований лист. Відмінні від інших, і окремих поетичних жанрів (ода, елегія тощо), й аналогічних метажанрових утворень (наприклад, пісенна або баладна лірика), ці жанри в межах окресленої групи виявляють ознаки певної структурно-семантичної спорідненості, зокрема підкресленої настанови на адресацію та діалогізацію поетичного тексту [12, с. 36].

У дослідженнях драматичного роду поняття метажанру використовується наразі дуже рідко. Серед поодиноких спроб застосувати теорію метажанру до драматургії слід назвати кандидатську дисертацію Т. Шахматової «Традиції водевілю і мелодрами в російській драматургії ХХ – початку ХХІ століть». Дослідниця виходить із положення про те, що водевільність і мелодраматичність – це метажанрові категорії театральної естетики, які функціонують у масовій літературі подібно комічному й трагічному у «високій літературі». Т. Шахматова зауважує, що вони є найважливішими поняттями, які формують уявлення про сценічність та театральність в театрі як ХІХ, так і ХХ століття [17].

О. Страшкова у своїй докторській дисертації «Смисли і форми «нової драми» в історії російської драматургії кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя» стверджує, що нова драма як бінарне естетичне явище, створене добою синкретизму, відзначається, з одного боку, жанровою нездійсненністю, а з іншого має свої визначальні параметри, що дозволяє розглядати її як своєрідний метажанр [15].

На нашу думку, подібні підходи до мелодрами, водевілю та «нової драми» є досить спірними. Адже виходячи з логіки Т. Шахматової метажанром можна оголосити будь-який жанр, зокрема драматичний (ті ж трагедію та комедію, зважаючи на те, що трагічне й комічне функціонують як естетичні категорії). А розвиваючи концепцію О. Страшкової (слід визнати, більш виважено), існує спокуса розширення до метажанрових рамок інші синкретичні явища та породжені ними течії. В обох випадках відбувається певна підміна понять і надто розширене тлумачення понять метажанр та метажанровість, що ризикує попросту нівелювати цю оригінальну і обґрунтовану багатьма авторитетними науковцями, хоча й не уніфіковану генологічну категорію. Видається більш коректним вести наукові розвідки у галузі метажанрів драматургії, зіставляючи категорії метажанр і метадрама, метажанровість і мета текстуальність драматичного твору, нарешті, метажанр і метаперсонаж). Перспективним видається також аналіз таких безсумнівних метажанрів, як, скажімо, документальна драма, біографічна драма, драма-фентезі, драма-антиутопія. Адже

вони, з одного боку, являють собою міжродову спрямованість, існують на кордоні видів мистецтв та мають інші метажанрові ознаки, а з іншого – надзвичайно поширені і різноманітні саме у сучасній драматургії.

Хотілося б звернутись ще до одного актуального літературознавчого поняття, котре видається нам вельми перспективним щодо сучасної драматургії. Це одне з новітніх категорій – *метамодернізм*. Термін був уведений 2010 року в есе «Нотатки про метамодернізм» («Notes on Metamodernism») нідерландськими філософами Тімотеусом Вермюленом та Робіном ван ден Аккером, що згодом опублікували на сайті заснованого ними однойменного проекту [19]. Один із авторів проекту англійський митець Люк Тернер 2011 року публікує на своєму сайті «Маніфест метамодерніста» («Metamodernist // Manifesto»), а 2015 р. – програмну статтю «Метамодернізм: короткий вступ» («Metamodernism: A Brief Introduction»).

Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер говорять про завершення доби постмодернізму, наводячи дві категорії причин цього: 1) Матеріальні (зміна клімату, фінансова криза, терористичні атаки, цифрова революція); 2) Нематеріальні (привласнення критики ринком, інтеграція диферанса в масову культуру). Більшість постмодерністських тенденцій приймає нову форму і, головне, новий зміст, «що історія триває вже після її поспішно оголошеного кінця». Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер проводять паралель між концепцією «кінця історії» і «позитивним» ідеалізмом Гегеля. Метамодерн «осцилює між ентузіазмом модернізму і постмодерністською насмішкою, між надією і меланхолією, між простодушністю і обізнаністю, емпатією і апатією, єдністю і безліччю, цілісністю і розщепленням, ясністю і неоднозначністю» [19].

Л. Тернер визначає метамодернізм як «рухомий стан між і за межами іронії й ширості, наївності і обізнаності, релятивізму і істини, оптимізму і сумніву в гонитві за кількістю несумірних горизонтів, що вислизують» [19].

Професор Олег Мітрошенков слушно виокремив чотири складові концепції метамодернізму:

1. Віртуалізація простору соціальних взаємодій, коли віртуальний світ заміщує реальність і з'являються нові можливості маніпуляції масовою свідомістю як з боку влади та ЗМІ, так і з боку індивідів.

2. Створення технообразів, створюваних у мережевому просторі одними користувачами і змінюваних іншими, що приваблюють соціальні взаємодії. В результаті всі стають співавторами і суб'єктами соціальної дії, а сам об'єкт, будучи плодом «колективного розуму», живе незалежно від автора.

3. «Глокалізація» (глобальний + локальний) спільнот у контексті глобалізації, коли соціальна унікальність акцентується в рамках глобального простору: так, усі держави присутні в світі простору, що глобалізується, залишаючись при цьому суто національними соціумами з власною культурою та ідентичністю.

4. Транссентименталізм, або повернення до очевидних, традиційних цінностей» [11].

Українські літературознавці лише розпочинають вести розвідки у царині метамодернізму [13]. На нашу думку, слід впровадити до драмознавчого і театрознавчого дискурсу цю новітню категорію, попри (або, навпаки, зважаючи на) її недостатню усталеність і неоднозначність. Можливо, саме драматургія з її відкритістю і метавидовою природою виявиться успішним плацдармом для її випробування. Адже ціла низка явищ – у тому числі й жанрових – або перебуває у стані між іронією та ширістю (або «за межами» цих понять), або переросла постмодернізм, або застосовує засоби «транссентименталізму». Та й власне концепція «постдраматичного театру» Лемана також здається суголосною метамодерністській концепції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т.В. Жанрові модифікації сучасного роману. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – 368 с.
2. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – 519 с.
3. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Елена Яковлевна Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 128 с.
4. Васильєв Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: Монографія / Євген Михайлович Васильєв. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. – 532 с. .
5. Енциклопедія постмодернізму [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
6. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
7. Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений / Наум Лазаревич Лейдерман // Проблемы литературных жанров: материалы V научн. межвуз. конференции (15–18 окт., 1985). – Томск: Издательство ТГУ, 1987. – С. 3–4.
8. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: монография / Наум Лазаревич Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
9. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Наум Лазаревич Лейдерман / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
10. Матійчак А. Жанрові моделі романів Айріс Мердок / А. Матійчак // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 221 – 230.
11. Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? [Електронний ресурс] / Олег Митрошенков – Режим доступу до ресурсу: // <http://svom.info/entry/355-chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu/>
12. Назарець В.М. Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія / Віталій Миколайович Назарець. – Рівне: О. Зень, 2014. – 384 с.
13. Скибицька Ю. В. Метамоделізм як нова концепція розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу / Юлія Віталіївна Скибицька // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є.М. Васильєв. – Рівне, 2015. – С. 71–74.
14. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Рита Соломоновна Спивак. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.
15. Страшкова О.К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века: дисс.... д-ра филол. наук / Ольга Константиновна Страшкова. – Ставрополь, Ставропольский гос. ун-т, 2006. – 542 с.
16. Червинская О.В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа: Монография / Ольга Вячеславовна Червинская. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.
17. Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дисс... канд. фил. наук: 10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2009. – 24 с.
18. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / With a new foreword by Harold Bloom / Northrop Frye. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – 400 p.
19. Vermeulen T. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker / Режим доступу до ресурсу: // <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>

Васильев Е.М. Жанры драмы в современных общих генологических исследованиях

В статье рассматриваются современные исследования жанров драматургии в контексте универсальных генологических исследований. Освещаются проблемы родовой специфики драмы (Н. Лейдерман) и типологии драмы (Н. Фрай). Акцентируется внимание на фундаментальных исследованиях украинских филологов в сфере общей генологии (Н. Копыстьянская, Т. Бовсунивская). Рассматривается категория «жанрового метаморфизма» (А. Червинская). Предлагается авторский подход к синонимическим в современном литературоведческом дискурсе понятиям жанровая трансформация и жанровая модификация. Освещается противоречивая категория метажанр в трудах специалистов по жанрологии (Н. Лейдерман, Р. Спивак, А. Бурлина, Т. Бовсунивская, В. Назарець т.п.) и ее применение к исследованию современной драмы (Т. Шахматова, О. Страшкова). Анализируется концепт метамодернизма и его возможное функционирование в драматических исследованиях настоящего.

Ключевые слова: генология, драматургия, жанры, жанровая трансформация, жанровая модификация, метажанр, метамодернизм.

Vasylyev E.M. Drama genres in contemporary universal genological researches.

The article deals with contemporary research of drama genres in the context of universal genological studies. The problems of the generic specificity of the drama (N. Leyderman) and the drama typology (N. Fry) are covered. Attention to fundamental researches of Ukrainian philologists in the field of genres (N. Kopistyanska, T. Bovsunivska) is emphasized. The category of «genre metamorphism» (O. Chervinska) is considered. The author's approach to the genre transformation and genre modification which are synonymous concepts in the modern literary discourse is offered. The controversial category of metagenre in the works of specialists in genology (N. Leyderman, R. Spivak, O. Burlina, T. Bovsunivska, V. Nazarets etc) and its application to the exploration of contemporary drama (T. Shakhmatova, O. Strashkova) is covered. The concept of metamodernism and its possible functioning in the drama studies of the present are analyzed.

Keywords: genology, drama, genres, genre transformation, genre modification, metagenre, metamodernism.

Т.І. Вірченко

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ТЕРМІНОЛОГІЯ
В АВТОРСЬКИХ ЖАНРОВИХ ДЕФІНІЦІЯХ
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ¹**

Будь-який літературознавчий аналіз неминуче веде до наукових спостережень за жанровим визначенням. Сучасні драматурги тяжіють до використання не класичних жанрових визначень, а до власних новотворів. Тож метою дослідження стало виявити тенденції утворення авторських жанрів. Унаслідок студіювання з'ясувалось, що авторські жанрові визначення частково розкривають змістову лінію п'єси; помітна тенденція до вказування на структуру п'єси; жанрове визначення «драма» передається синонімічним «вистава»; класичні жанрові визначення здебільшого наділені означенням; спостерігається синтез стрижнів комедії й трагедії.

Ключові слова: жанр, авторське жанрове визначення, сучасна українська драматургія.

¹ Вперше опубліковано: Актуальні проблеми літературознавчої термінології: науковий збірник. – Рівне, 2015. – С. 135-138.

Майже кожна літературознавча розвідка не обходиться без заглиблень у жанрову структуру досліджуваного твору. Це й очікувано, адже жанрові ознаки «виявляються в тексті навіть всупереч певним установкам автора» [6, с. 9] та й літературознавчий аналіз завжди рухається або від твору до надтеоретичних узагальнень, що неминуче ведуть до жанру, або від ознак жанру до пізнання глибинних сутностей художності твору.

Аналіз п'єс сучасної української драматургії показує, що значна частина текстів містять авторські жанрові визначення, які дуже різняться між собою, тож завданням має стати окреслити тенденції авторських жанрових визначень української драматургії 1990–2015 років. Окреслені тенденції – не що інше, як побудована гіпотеза, що потребуватиме перевірки на прикладі доробку окремого драматурга, оскільки письменник має свою жанрову систему, а її пізнання сприятиме заглибленню в художню таїну тексту. Крім того, одним із завдань бачу необхідність установлення системи (якщо така наявна) серед авторських жанрових визначень та окреслення типологічних рядів, що сприятиме «видобуттю позачасових властивостей жанру» [2, с. 52].

Н. Малютіна об'єктом дослідницької уваги обрала родо-жанрову динаміку в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття, при цьому, закономірно, не залишила непоміченими й авторські жанрові визначення п'єс, які суттєво різнилися від «сучасного (на той час – Т. В.) розуміння драматургічних жанрів» [6, с. 16–17]. Якщо цю ситуацію порівнювати зі сьогоденням, то в словниках і довідкових виданнях майже неможливо знайти дефініції тих жанрових визначень, які запропоновані драматургами. Практика показує, що періоди зламу століть мають низку схожих ознак, тож доречно врахувати висновки літературознавця щодо формулювання авторських жанрових визначень, які відбивали «тісний зв'язок з літературно-сценічною традицією, і тому такі жанрові назви, як комедія-фарс, водевіль-інтермедія, мелодрама-фрашка, фарс-мозаїка, драматична оперетка, передають прагматику театральної інтерпретації» [6, с. 17]. До того ж в авторських жанрових визначеннях відбивається «прагнення драматургів адекватно відреагувати на зміну художньо-естетичній свідомості доби. Це, зокрема, відбилось на появі синтетичних жанрових утворень – лірична драма, драматичний нарис, драматичні малюнки, сатира-фантазія...» [6, с. 17].

Сучасне літературознавство має кілька монографічних праць з питань української драматургії кінця XX – початку XXI ст. О. Бондарева найближче торкнулась питань жанрового моделювання. Але для літературознавця жанр став інструментом, щоб «піддати аналізу різні рівні засвоєння драматургами означеної доби художніх та культурних «претекстів», визначити провідні критерії активного відбору, завдяки якому певні тексти попередніх епох, прочитані на інтертекстуальному чи інтермедіальному рівні, набувають статусу естетичних міфів для драматургії кінця XX – початку XXI століть» [3, с. 20]; «виявити, які саме моделі світу пропонує та продуктивно розвиває сучасна національна драматургія, обґрунтувати неоміфологічну природу цих моделей» [3, с. 21].

Якої ж мети прагнуть досягти драматурги, користуючись не традиційними жанрами, а своїми авторськими новоутвореннями? Н. Копистянська робить справедливий, логічний і доволі очевидний висновок: «Зробивши свій вибір, письменник підзаголовком, вступом, ліричним відступом, іноді й прямим звертанням до читача намагається жартома чи цілком поважно переконати його відійти від звичних жанрових понять, не шукати у даному творі того, чого в ньому через його жанровий характер не може бути» [4, с. 58].

Причини жанрових трансформацій окреслив А. Фаулер: тематичні оновлення, зміна масштабу, зміна функцій, «протистояння», комбінування або змішування жанрів, «родова суміш» [цит. за 2, с. 122–124]. Т. Бовсунівська узагальнила можливі процеси жанроутворення: «1) як діалог старої канонічної його форми з новоутвореннями, 2) діалог з іншими жанрами, 3) діалог з читачем та автором, 4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування» [2, с. 488].

Серед усього розмаїття п'єс сучасних драматургів, звичайно, є ті, які жанрового визначення не містять, а також ті, що визначені традиційно: «драма», «комедія», «трагедія» чи «драматична поема». Наразі увагу зверну на авторські жанрові визначення, утворені одним зі шляхів, окреслених літературознавцями. При побудові типологічних жанрових рядів доцільно встановлювати 1) жанри, що підлягають трансформуванню; 2) співвіднесення традиційного і новаторського; 3) породжені смислові поля; 4) функції жанрових визначень. При аналізі кожного жанрового визначення доцільно фокусуватися на предметі зображення (змісті творів), часі подій, типі естетичного освоєння дійсності. Думаю, такий аналіз дасть змогу припустити, які жанрові визначення розвиватимуться, а які є лише разовим виявом волі автора.

Варто відзначити помітну тенденцію до вказування на структуру п'єси, констатування кількості дій, яв, картин тощо: «драма на п'ятнадцять картин про людей і тварин» («Ромео і Жасмин» О. Гавроша), «українська п'єса на 2 дії, 7 картин» («Нарада у Президента України» В. Миршука), «п'єса на одну дію з роллю для режисера» («Прямий ефір» О. Ірванця), «вистава у 2-х діях з інтермецо» («Сповідь з постаменту» А. Семерякової), «п'єса на три хвилини» («Просто хороший секс» Барбари Редінг). Цей найбільш очевидний критерій структури оприявнює ще дві виразні особливості.

По-перше, сучасна українська драматургія позиціонує себе як сценічна, тому й з'являється дійова особа Режисер, а поняття «п'єса» або й жанрове визначення «драма» (щодо п'єси А. Семерякової) передається несинонімічним терміном «вистава». До того ж, у жанрових визначеннях «вистава-забава на IV картини, IV яви» («Зірка над Віфлеємом» В. Мулика), «бешкетна театральна історія у двох діях» («Шпигунські пристрасті» В. Герлянца), «для постановки на малій сцені» («Соло для двох» В. Рибачука) спостерігаємо зниження високого потенціалу жанру, оскільки відсутнє основне – естетичне навантаження. Підміна поняття «акт» поняттям «хвилини» явище випадкове, але його смислове навантаження зберігає рівновагу, оскільки акт «вказує на одиницю часу» [7, с. 27].

По-друге, авторські жанрові визначення частково розкривають змістову лінію п'єси: «маленька п'єса про великий український сюр» («Дорога до раю», «Стефко продався мормонам» Я. Верещака), «символічна сімейна драма» («Дев'ятий місячний день» О. Погребінської), «символічна історія» («Сестра милосердна» В. Сердюка), «історія про любов і зраду» («Хто править ритм (Принц – водій трамваю)» Т. Іващенко), «українська п'єса радянською мовою» («Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» О. Клименко), «історія кохання на два дії» («Двоє обабіч Мерседеса» О. Клименко), «звичайна історія на 2 частини, можливо, навіть комедія» («Смертельний трюк» В. Селезньова), «невигадана історія» («Королівський особняк» Я. Верещака), «сповідь» («Давид» В. Мисюка), «весела історія на дві дії» («Насреддін в Бахчисараї» О. Клименко), «лялькова новорічна історія» («Біла-біла-біла казка» С. Лелюх). Помітно, що в цій групі жанрів домінує лексема «історія», яка не тільки допомагає окреслити, про що оповідатиме автор устами своїх дійових осіб, а й увиразнює епізацію драми. В античності основою п'єси був міф, у середні віки – книжний міф, тобто біблійний чи агіографічний сюжет, у новий час – фабула, а в новітній – саме «історія» як «життєвий сюжет».

Проведене нами дослідження «Художній конфлікт сучасної української драматургії: дискурс, еволюція, типологія» дало змогу констатувати домінуючий історичний тип конфлікту, що підтверджує й пояснює такі авторські жанри: «історична драма-легенда з часів XVI ст.» («Легенда тернового поля» Л. Крупи), «історична драма-містерія на 2 дії» («Гетьманський сон» О. Страшенко), «історична драма» («Біла ворона» Ю. Рибчинського), «п'єса з часів визвольних змагань» («Кривавий засів» В. Андрушка). До того ж, попри всі твердження про постмодерність сучасної української драматургії, виразним є акцент авторів на її українськості.

Різновидом історичної драми є драма документальна. Її основа – сюжет, зітканий з упорядкованих матеріалів. Драматурги схильні у своїх жанрових визначеннях деталізувати ці матеріали, зокрема І. Драч формулює жанрове визначення п'єси так: «документальна

драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т. Г. Шевченка, його похорону на Чернечій горі». Аналогічну ситуацію спостерігаємо в п'єсі Н. Лісової, І. Павлюк «Олена Теліга. Або-або». П. Паві відзначає, що основним прийомом документальної драми є монтаж. І. Драч віддає перевагу іншому прийому – колажу, виносячи його в назву жанру, тим самим підкреслюючи різноманітність матеріалів, що обробляються.

«Історичні п'єси», як й «історії» увиразнюють схильність сучасної драматургії до епізації. Підкреслює це й синтез із прозовими жанрами: повістю («драматична повість» «Ой, було весілля...» С. Новицької), новелою («драматична новела на 2 частини» «Незакінчена історія» В. Серезньова), притчею («притча про любов» «Ельза» Л. Волошин, «драма-притча» «Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)» І. Білоуса, «драма-притча на 3 дії» «Докторська дисертація» В. Працьовитого), легендою («драма-легенда» «Соломія Крушельницька» Б. Мельничука, І. Ляховського, «історична легенда о чотирьох діях» «Чураївна» В. Ілляшенка), казкою. Серед останніх жанрових утворень помітне тяжіння до вказівки адресата («казка для дітей і дорослих» «Цирк життя нашого» С. Лелюх, «казка для дорослих» «Пан Коцький» С. Новицької, «казка для театру» «Є!» О. Аулова). Усі інші означення несуть багате стилістичне забарвлення («крута новорічна казка на дві частини» «Новорічна круговерть» Я. Верещака).

Злам ХХ і ХХІ століть не порушує всіх попередніх тенденцій, і ми маємо явну перевагу драм над комедіями і трагедіями. Якщо драматурги послуговуються поняття «драма», то здебільшого наділяють його означенням: «фантастична», «містична», «драма жахів», «зовсім-не-дурна», чим (крім хіба останнього) увиразнюють загальну тональність п'єси, яка допомагає читачеві поринути у світ надприродного, не пояснюваного, а авторові – тримати читачку уяву та інтригу. На ірраціоналізмі ґрунтується і «драма абсурду» («Розібрати М на запчастини» В. Сердюка), що виявляє «протиріччя в пізнанні й мисленні». З іншого боку, перед читачами й глядачами постає людина, «відчужена від фізичного й соціального середовища», істота, що втратила будь-які орієнтири і «блукає в пошуках невідомого притулку».

Постмодерна трагедія – «майже еротична» («Химерна Мессаліна» Неди Нежданой), «здійснених бажань» («Слідами вчорашнього піску» Олександра Вітра). Подібні означення лише частково стирають усвідомлення фізичної чи духовної смерті, у той же час виокремлюють одну зі сторін людського буття. Відсутність однозначності як провідної ознаки позначається на жанрі «трагедія в трьох версіях» («Настя Чагорова» В. Вовк). Започаткований у ХХ ст. трагіфарс продовжує набирати сили в доробку Неди Нежданой та С. Росовецького.

На межі комедії й трагедії перебуває «комедія з трагічним фіналом за мотивами творів Соснори і Куна» («Пам'ять Галатеї» О. Погребінської). Загалом трансформації комедій також не позбавлені якісних означень – «чорна комедія» (Неда Неждана) – за П. Паві, «жанр, близький до трагікомічного» – «комедія тут тільки назва». Одночасне функціонування майже синонімічних понять зумовлене потребою розмежувати прийоми, якими досягається песимістична ідея і реалістичне зображення подій: «чорна комедія» – іронія, «трагікомедія» – патетика.

Неда Неждана прагне до синтезу найпотужніших стрижнів трагедії й комедії, тому в її «чорній комедії для театру національної трагедії» («Той, що відчиняє двері») приземленість «чорної комедії» нівелюється масштабом трагедії.

Називання трагікомедій у п'єсах сучасних авторів позбавлене постмодерних нашарувань: тільки тематична констатація – «чорнобильська» – «Отець Антоній» М. Наєнка, «політична» – «Корабель-бордель» О. Страшенко.

Схильні драматурги в назву жанру включати також прийом, за допомогою якого досягається комічний ефект, як, наприклад, у жанрі «комедія-гротеск» («Фракція» О. Прогнімака, А. Крима). Загалом сучасні комедії доволі реалістичні в деталях та змалюванні гострої деформації – чим виконують свою традиційну функцію.

Гостра комедійність лежить в основі жанру «фарс». Усвідомлення суті фарсу дає змогу говорити про недоречну тавтологію «комедія-фарс» («Кама Сутра» М. Якубовської). Аналогічна ситуація з жанром «музичний водевіль» («І святе, і гріше» О. Германа). Такий висновок напрошується через розуміння сутності жанру «водевіль»: «комедійний синтетичний жанр, основу сюжету якого складає анекдотична подія, що містить цікаву інтригу, поєднується з обов'язковим виконанням куплетів і танцювальних вставок» [1, с. 59].

У межах метажанру комедії слід розглядати малі комедійні жанри – «одноактна п'еса-шарж», «тижневі усмішки сатиричного дуету», у яких домінує гумор.

Жодна епоха не обходиться без «мелодрами» – «жанру, де музика вступає в найдраматичніші моменти для вираження емоцій мовчазного персонажа» [7, с. 244–245]. Але означення «іронічна» («Тріумфальна жінка» Н. Ковалик) частково руйнує уявлення про мелодраму як жанр, якому «притаманне підкреслення героїзму, сентиментальності й трагізму» [7, с. 244–245]. Уважаємо, що зображення героїзму і трагізму передбачає в основному використання стверджувальних прийомів і «глузлива оцінка поціновуваного предмета, явища» [5, с. 436] – річ несумісна.

Поняття «моноп'еса» / «моновистава» / «монодрама» функціонують як синоніми. І навіть, коли драматург у назву вводить «моноп'еса на три складові людини» доволі прозоро зрозуміло, що три ролі виконуватиме одна людина, або внутрішній простір людини буде поділений на три «Я», та й продовження жанрового визначення «призначений для втілення не на сцені, а в житті» тільки поглиблює останню думку, що соціальні ролі, виконувані нами в житті, дуже різноманітні.

Попри всі розмови про постмодерність сучасної драматургії, ігнорувати вагому долю її традиційності не доводиться. Постмодерність виступає маскою, за якою приховуються, у більшості випадків, закономірні процеси.

Унаслідок систематизації жанрових утворень визначені архіжанри – драма, комедія, трагедія. Більшість авторських жанрових визначень – синтетичні утворення, які покликані підкреслити прагнення драматургів бачити сценічне втілення п'еси. Автори своїми визначеннями пропонують читачам діалог, з якого встановлюється результат – поєднання різних за походженням жанрових форм.

Оригінальність назв у більшості випадків є нічим іншим, як частковим розкриттям змістової лінії твору, що зумовлює тяжіння до епізації; констатуванням структурних елементів п'еси.

І хоча драми продовжують домінувати над комедіями і трагедіями, жанрові модифікації комедій у номінації містять прийом, за допомогою якого досягається основний ефект. Увиразнюється жанр трагікомедії, оскільки драматурги пропонують своїм читачам / глядачам спостерігати двобій приземленої реалістичності й національної трагедії, де пафосність останнього стирається заглибленням у буденність.

Із розвитком молодіжних театрів, із популяризацією читок, думається, найближчим часом домінуватимуть синтетичні жанри, утворені поєднанням жанрів драматургічних і прозових, пануванням документальної драми, і сприятимуть цьому історичні події, які, на жаль, нині переживає Україна.

Але дослідження ще потребує розкриття сутності авторських жанрових визначень у контексті доробку одного драматурга і жанрових визначень, пояснення сутності яких неможливі без занурення в зміст п'еси, зокрема «трагіглюк» тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баканурський А. Театральньо-драматичний словник / Анатолій Баканурський, Владислав Корнієнко. – К. : Знання України, 2009. – 319 с.
2. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.

3. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Євгенівна Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
4. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 1 / Авт.-укладач Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
6. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія / Наталя Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.
7. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

Virchenko T. I. Литературоведческая терминология в авторских жанровых дефинициях современных украинских драматургов.

Любой литературоведческий анализ обязательно спровоцирует научные наблюдения за жанровым определением произведения. Современные драматурги склонны к использованию не классических жанров, а личных новообразований. Поэтому целью исследования стало определить тенденции образования авторских жанров. Вследствие студирования выяснилось, что авторские жанровые определения частично раскрывают содержательную линию пьесы; заметна тенденция к указыванию структуры пьесы; жанровое определение «драма» передается синонимическим понятием «представление»; классические жанровые определения в большинстве случаев наделены определением; наблюдается синтез стрессней комедии и трагедии.

Ключевые слова: жанр, авторское жанровое определение, современная украинская драматургия.

Virchenko T. I. Literary terminology in author's genre definitions of contemporary Ukrainian playwrights

Any literary analysis inevitably leads to scientific observation of the genre definition. Modern dramatists tend to use not classical genre definitions, but their own innovations. Therefore, the purpose of the study was to identify trends in the formation of author genres. As a result of the study it became clear that the author's genre definition partially reveals the content line of the play; a noticeable tendency to point to the structure of the play; genre definition of «drama» is transmitted synonymous «performance»; classical genre definitions are mostly endowed with a definition; there is a synthesis of rods of comedy and tragedy.

Keywords: genre, author's genre definition, contemporary Ukrainian drama.

О.М. Головій

НЕОРЕАЛІЗМ: ДО ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ОКРЕСЛЕННЯ¹

У статті розглянуто неореалізм як перехідне / межове / «відкрито-закрите» (У. Еко) художнє явище; як ґрунтовану на новітніх філософських концепціях модерну (з 1980-х рр. – постмодерну) стильову тенденцію, котра засвідчила вияв у літературі ХХ ст. реалістичного типу творчості і спирається на притаманну реалістичній естетиці

¹ Вперше опубліковано: Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – № 28 (277). – С. 28-34. Стаття доповнена..:

здатність органічно поєднуватися з поетикально-стильовими елементами модернізму та постмодернізму.

Ключові слова: реалізм, неореалізм, модернізм, постмодернізм, «філософія життя», екзистенціалізм, тип творчості, стильова тенденція.

Неореалізм, попри послідовний вияв у творчості ряду письменників ХХ ст. та тривалу теоретико-критичну рецепцію, залишається на периферії літературознавчого дискурсу. Не встановлено відповідності між поняттями «новий реалізм», «неореалізм», «постреалізм», «реалізм ХХ ст.» тощо. Найчастіше ними позначено аналогічні художні явища новітньої мистецької парадигми – вияви реалізму, збагаченого елементами модерністських чи постмодерністських поетик. Однак деякі дослідники вживають усі ці терміни як синоніми (В. Келдиш, Н. Колошук), інші – їх розмежовують, щоправда, за відсутності чітких критеріїв (Н. Лейдерман, М. Ліповецький, Р. Мовчан). Дискусійним є питання про «статус» неореалізму: це напрям, течія чи стильова тенденція. Так, Н. Крутікова, О. Козій та Ю. Лаврісюк називають неореалізм «художнім напрямом», А. та Р. Козлови, В. Фащенко – художнім методом, С. Жигун, В. Пахаренко, Л. Пономаренко – течією, Ю. Ковалів – «стильовою хвилею ХХ ст.», Л. Рева – «оновленим, збагаченим творчим методом», «художнім напрямом і стилем». Серед літературознавців нема одностайності й у питанні про природу неореалізму: це власне реалізм чи таки модернізм і постмодернізм (відповідно, напрям / течія / тенденція реалізму чи модернізму й постмодернізму). Наприклад, В. Келдиш розглядає неореалізм як «течію реалізму», В. Пахаренко – як «течію модернізму».

Не має однозначного вирішення і проблема філософсько-світоглядної основи неореалізму. Головним чином дослідники її оминають, обмежуючись переліками поетикально-стильових характеристик неореалізму (вторинних, порівняно з гносеологічно-епістемологічними витоками явища). Цю лакуну спробували заповнити автори перших в Україні монографій про неореалізм – Л. Рева та С. Жигун. Л. Рева вказала, що філософською основою неореалізму є вчення філософів-неореалістів (А. Н. Вайтхеда, Дж. Е. Мура, Б. Рассела та ін.), однак не довела, що їхні концепції вплинули на творчі манери авторів, обраних для аналізу – І. Буніна, В. Винниченка, М. Горького, В. Підмогильного, І. Шмельова [див.: 10].

Згідно концепції С. Жигун [див.: 2], філософською основою неореалізму, як і модернізму, є «філософія життя». Її міркування щодо специфіки впливу ідей Ф. Ніцше, З. Фройда, А. Шопенгауера на творчість «ланчан» (художній доробок саме членів «Ланки» вона прочитує в контексті українського неореалізму) та, відповідно, естетичну, поетикально-стильову природу неореалізму аргументовані й логічні, як і твердження про актуалізацію цією «течією модернізму» реалістичного типу творчості. Тим не менше, теза про обірваність художнього дискурсу неореалізму в 1930-х рр. видається недостатньо обґрунтованою: окрім Б. Антоненка-Давидовича, неореалізм другої половини ХХ ст. представляє низка письменницьких імен.

Крім того, зазвичай літературознавці акцентують увагу лише на одному аспекті (іноді кількох) розвитку неореалізму, найчастіше аналізують його на тлі модерністських (тоді виникає питання, як розвивається неореалізм в епоху постмодерну) або постмодерністських (а як же попередні етапи?) художніх явищ. Таким чином, у сучасному літературознавстві відсутня чітка концепція неореалізму – немає жодного дослідження, у якому б розглядався його розвиток упродовж цілого ХХ ст. – були б виокремлені й охарактеризовані основні етапи розвитку, відведено місце в ієрархії новітніх напрямів, течій і стильових тенденцій, з'ясовано, які філософські (онтологічні, епістемологічні) та психолого-естетичні засади лягли в його основу на різних етапах тощо. У статті зроблено спробу заповнити цю літературознавчу лакуну і дати цілісну характеристику неореалізму, використовуючи новітні методологічні підходи.

У літературознавстві поширена концепція про літературний процес як «коливання» між типами творчості / типами художнього світосприйняття, які Д. Наливайко розглядає як

«основу художньо-стильового розвитку європейської літератури й мистецтва» [7, с. 7], «внутрішньо цілісні системи естетичних понять та уявлень (про красу, її природу, структуру, функції тощо), специфічне відчуття і розуміння форми, що складаються в різних регіонах світу на різних стадіях розвитку художньої культури і залишаються в різних модифікаціях таким собі ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на наступних етапах його розвитку. ...Це ядро художнього мислення, що містить передусім специфіку чуття і розуміння форми, складається під комплексним впливом таких факторів, як природні умови життя... як соціальний устрій, як міфологія та релігія...» [7, с. 33]; «архетипи й інтенції», які «закладені іманентно в образно-художньому мисленні», відповідно «існують не тільки на понятійно-предикативному рівні» (як «субстрати «великих стилів»»), а й «допредикативному» [8, с. 25–26]. Типи творчості – це своєрідні діалектично пов'язані позачасові філософсько-естетичні, світоглядно-психологічні й культурологічні первні; вони закладені в основу світосприйняття, більшою чи меншою мірою виявляються в різні культурні епохи та визначають закономірності в розвитку культури, мистецтва, літератури тощо. Відповідно, для всіх художніх явищ, котрі в різні часи виникають на основі одного типу творчості, характерний «деякий загальний естетичний еквівалент, деякий художньо-стильовий знаменник» [7, с. 38].

Д. Наливайко, посилаючись на Б. Мейлаха, виокремлює три типи художньої творчості – класицистичний, романтичний, реалістичний, які, у нашому уявленні, «накладаються» на літературний процес усього ХХ ст. – на художні явища епох модерну і постмодерну. Типи творчості, зародившись на ранніх стадіях культурного розвитку, накопичували потенціал, «дозрівали» і, досягнувши апогею і виявившись як самостійні мистецькі напрями, методи і стилі у відповідні епохи – добу класицизму, романтизму й реалізму, вони універсалізувалися – отримали можливість «відкриватися» в подальші часи, «адаптуючись» до новітніх філософсько-естетичних координат. За словами І. Старовойт, «...стилі не зникають, вони... утікають на береги літературного процесу, аби колись знову вийти на саму бистрину» [11, с. 9].

В епоху модерну, окрім власне модерністських художніх напрямів і течій (символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм та ін.), які засвідчили домінування суб'єктивних начал і стали втіленням відмінного від попередніх епох модерністського типу художнього світосприйняття, розвивалися модерні (не модерністські!) явища – результати вияву романтичного, реалістичного та класицистичного типів творчості; серед них неоромантизм, неореалізм та неокласицизм. Вони органічно вписуються в модерну парадигму, але не належать до модернізму (не сягають «вершини» – опосередкованого авторського самовиразу, що, за концепцією М. Моклиці, є концептуальною ознакою модернізму [5, с. 315–316]). В епоху постмодерну яскраво й масштабно розвивався постмодернізм як художній напрям, у той же час виявлялися постмодерні (не постмодерністські!) явища, ґрунтовані на тих же романтичному, реалістичному чи класицистичному типах творчості. Окремі дослідники цілком слушно використовують для їхнього позначення терміни «постреалізм», «постромантизм», «посткласицизм», відмежовуючи їх від тенденцій «нео-» та модерної парадигми. У ХХ ст. художні явища, базовані на романтичному, реалістичному чи класицистичному типах творчості, не могли оформитися в самостійні художні напрями і виявлятися настільки потужно, як власне модернізм чи постмодернізм (адже час їхнього розквіту минув); водночас вони не зникли з літературного процесу та розвивалися як стильові тенденції.

Щодо неореалізму, то незаперечним є його генетичний зв'язок із реалізмом ХІХ ст., однак неореалізм варто віднести до модерних / постмодерних художніх явищ. Класичний реалізм не був «герметичною» художньою системою – він активно використовував здобутки романтизму (показовий термін «романтичний реалізм», яким у літературознавстві прийнято окреслювати ранній етап розвитку реалізму), однак від того не переставав бути реалізмом: умовні засоби не порушували реалістичну систему художніх координат, підпорядковувалися принципам життєподібності художнього образу. Закономірно, що в ХІХ ст. реалізм всотував

поетикально-стильові елементи романтизму, у ХХ ст. – новітніх художніх напрямів, течій і тенденцій. Однак префікс «нео-» позначає не лише зміну джерела «збагачення» реалістичної поетики, а й належність явища до новітньої епохи, зв'язок не з матеріалістично-позитивістською філософією (крайнім виявом якої став натуралізм), а з новітніми філософськими концепціями, котрі стали виразниками глобальних світоглядних зрушень у ХХ ст. Так, неореалізм першої половини ХХ ст., як і всі явища епохи модерну, ґрунтувався на «філософії життя»; неореалізм другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. (т. зв. «постреалізм») був породжений екзистенціалізмом та постструктуралістськими вченнями. Звідси такі концептуальні ознаки неореалізму, як поглиблений психологізм, філософізм, інтелектуалізація, універсалізм, знаковість деталей, уникнення маркованого поділу героїв-персонажів на позитивних і негативних, послаблення ролі всевідаючого оповідача / розповідача, зміна проблематики, конфліктів та колізій, розмаїття зображально-виражальних засобів тощо. Саме тому реалізм ХІХ ст., попри визнаний статус на літературному п'єдесталі, сучасному читачеві видається дещо «наївним», навіть схематизованим й штучним, порівняно з поглибленим в усіх можливих аспектах новітнім реалізмом.

Увиразнити специфіку неореалізму як художнього явища може концепція «відкритих» та «закритих» текстів У. Еко, обґрунтована автором в есеїстичному дослідженні «Роль читача» (1959–1977 рр.). До «закритих» текстів У. Еко відніс твори, які зосереджують увагу реципієнта на сюжетних поворотах, «прагнуть повести читача наперед обумовленою стежкою, нанизуючи ефекти так, щоби збудити жаль чи страх, хвилювання чи безнадію в належному місці та у відповідний момент» [1, с. 29], тобто тримають емоції читача в напрузі, змушують «проживати» твір, а не споглядати й мати від нього естетичне задоволення тощо. «Закриті» твори міцно тримають читача в координатах однозначного сприйняття й нав'язують конкретний спосіб інтерпретації – з огляду на це, У. Еко назвав їх «репресивними». «Відкритий» твір свідомо заснований на багатозначності і постає як своєрідний «лабіринт багатьох значень» [1, с. 31], ««вагітний» нескінченними сугестивними можливостями» [1, с. 89], як сукупність кодів, котрі реципієнт, прагнучи наблизитися до осягнення закладених у текст авторських інтенцій, повинен відшукати і розшифрувати.

«Відкритий» твір змушує читача не лише співпереживати прочитаному, а й мислити – аналізувати, робити висновки, максимально залучивши ерудицію: він «стимулює особистий світ адресата, щоб із його єства на поверхню виринула якась глибша відповідь, яка б віддзеркалювала найтонші резонанси, що лежать в основі тексту» [1, с. 89]. У. Еко акцентує й на тому, що інтерпретації не вичерпують усіх значень, закладених автором у текст; «відкритий» твір у кожному сприйнятті «набуває нової, несподіваної перспективи» [1, с. 83] та «розгортається до всеосяжності, яка близька до нескінченності» [1, с. 94].

У. Еко пов'язав появу «відкритих» творів зі світоглядними змінами початку ХХ ст., передусім з відмовою від статичного / усталеного погляду на світ. На думку вченого-семіотика, несвідомі вияви «відкритості» почали проявлятися ще в епоху бароко, коли людина звільнилася від «канону дозволеної реакції» й усвідомила, що «зустрілася зі світом (як у мистецтві, так і в науці) у його плинному стані, який вимагає її співтворчості»; відповідно, людина бароко почала розглядати твір «як потенційну таємницю, яку потрібно розгадати, як роль, яку треба виконати, як стимул, щоб розпалити свою уяву» [1, с. 87]. Першим твором, у котрому було свідомо втілено теорію «відкритого» твору, У. Еко назвав «Поетичне мистецтво» П. Верлена.

Отже, У. Еко поклав «закритість-відкритість» в основу розмежування новітнього мистецтва і мистецтва попередніх епох. До речі, Х. Ортега-і-Гасет для аналогічного розрізнення використав категорії «гуманізація-дегуманізація». Його концепція, викладена в статті «Дегуманізація мистецтва» (написана на півстоліття раніше від дослідження У. Еко), у багатьох аспектах перегукується з концепцією італійського семіотика. Так, Х. Ортега-і-Гасет назвав модернізм «антигуманним / дегуманізованим», оскільки він нівелює життєподібну форму, а з нею і гуманістичний елемент мистецтва. Життєподібність і гуманізм відволікають реципієнта від естетичного сприйняття твору. Натомість «дегуманізоване / модерне»

мистецтво «вмикає» не емоції, а розум реципієнта, тому воно і є елітарним («закритим» для маси, однак «відкритим» для численних інтерпретацій) [9, с. 238–273]. У. Еко, ніби доповнюючи думки Х. Ортеги-і-Гасета, визначає дві категорії читачів (дві інтерпретаційні стратегії). «Гуманістичну» більшість презентує наївний (семантичний) читач – він читає твір один раз (емоція найсильніша при першому прочитанні), причому його цікавить насамперед фінал історії. Критичний (семіотичний, естетичний) читач перечитує твір по кілька разів; залучивши всю ерудицію, прагне віднайти «підводні течії», закладені на глибинних рівнях тексту, значення тощо. Безперечно, перший захоплюється «закритими» творами, другий – «відкритими».

В окрему групу У. Еко виокремлює твори, які не належать ні до «відкритих», ні до «закритих». «Відкрито-закритий» текст у його розумінні – це своєрідний метатекст, «який говорить нам про принцип співпраці у літературі і водночас заперечує наше прагнення співпрацювати, коли витончено карає нас за втручання» відсутністю натяку на розв'язку, крахом «простору очікування» тощо [1, с. 354].

Спроєктуємо концепцію У. Еко на проблему, яка нас цікавить. «Закриті» / «репресивні» твори продукувалися в давній і новий періоди літератури; отже, реалістичні твори – «закриті» (до них ми відносимо і твори соціалістичного реалізму). На новітньому етапі почали домінувати «відкриті» («дегуманізовані», за Х. Ортега-і-Гасетом) твори, представлені власне модерністськими і постмодерністськими зразками («закриті» у ХХ ст. й нині поширюються на рівні масової літератури). «Відкрито-закритість», на нашу думку, лежить в основі явищ «нео-». Неореалістичні твори в рецептивному й поетикально-стильовому планах – «відкрито-закриті», пропорційне відношення між «відкритістю» й «закритістю» / «репресивністю» й свободою / міметичністю й умовністю тощо неоднакове і на різних етапах розвитку неореалізму, і у творчості його окремих представників. «Відкритість- закритість» підкреслює синтетичну природу й перехідний характер неореалізму, його місце на межі різних мистецьких парадигм. Неореалістичні твори виглядають цілісними й самодостатніми на рівні і «закритої» структури, і «відкритої», тому водночас можуть задовольнити смаки елітарної меншості та «наївної» більшості. Подієвість у сюжеті неореалістичних творів не зруйнована (на відміну від модернізму і постмодернізму), однак «розбавлена» потужним зарядом ліризму, психологізму, інтелектуалізму, філософізму й універсалізму; наявний інтригуючий, інколи розважальний ефект, однак максимально зважений, унаслідок цього твір захоплює і як джерело емоційних переживань, і як плацдарм для глибоких філософських роздумів.

Неореалізм **почав викристалізовуватися** ще в ХІХ ст., реагуючи на світоглядні зміни – поступову вичерпуваність матеріалістично-позитивістської філософії з її культовим гносеологічним оптимізмом, вірою у всевладдя розуму, в міф про те, що в Усесвіті все «піддається пізнанню та моделюванню... до останніх своїх глибин, до першооснов і першопричин» [6, с. 96]. Почали з'являтися та поширюватися релятивістські думки, ставало все більш очевидним, що далеко не кожне явище можна пояснити з позицій *ratio*, розглянути як детермінований складник причинно-наслідкових зв'язків, розмістити на зручних маркованих полицях тощо. Світ і людина в ньому виявилися значно складнішими і багатограннішими, аніж це видавалося матеріалістам-позитивістам. Ці зміни стали поштовхом не лише для формування «антиреалізму»-модернізму, а й для подальшої трансформації реалізму, пошуку шляхів адаптації реалістичної естетики до новітніх віянь. Показовими є західноєвропейські і східноєвропейські літератури. Скажімо, у французькій літературі Г. Флобер уже в 1850–1870-х рр. створив підґрунтя для формування неореалізму. Він, відходячи від стандалівсько-бальзаківського реалізму, сформував концепцію «об'єктивного» / «безособового» роману, почав власне боротьбу з гіперепічністю та багатослів'ям, став палким прихильником поглибленої психологізації, виступив проти відвертого дидактизму й оціночно-маркувальної традиції в літературі (знаковими для модерної епохи стали вислови Г. Флобера: «...Художник повинен приховувати свої почуття і виявляти свою присутність у творі такою самою мірою, якою Бог проявляється у природі»;

«Чим більше особистого у нашій творчості, тим вона нікчемніша» тощо). В епоху декадансу його починання продовжив Гі де Мопассан, «відкриваючи» реалізм для здобутків натуралізму, імпресіонізму та символізму.

У Росії зачинателем неореалізму став Ф. Достоевський. Він, відмежовуючи себе від реалістів-сучасників, обґрунтував реалістичну концепцію, оперуючи термінами «реалізм в вишем смысле» та «реалізм... доходящий до фантастического» («фантастический реалізм»). Утверджуючи дійсність як основу художньої творчості, проголошуючи доміантним у мистецтві принцип правдоподібності, не уявляючи письменницької роботи без звернення до фактів та їхнього аналізу, російський письменник полемізував зі спрощено-емпіричним уявленням про реалізм як «квакерство»: вбачав потенціал міметичного мистецтва в посиленні суб'єктивного та естетичного начал, у його здатності до синтезу – діалектичного поєднання реального й ірреального: достовірності з фантастичністю, конкретики з умовністю, реалізму з романтизмом, ratio з emotio (при беззаперечному домінуванні реалізму) тощо. Світобачення Ф. Достоевського – релятивістське: письменник неодноразово наголошував, що людський розум не може досягнути «кінців і початків» та істинної суті речей і явищ, що об'єктивне знання – фікція, фантастика. Відповідними були мистецькі настанови: особливий тип нарації (відмова від дидактизму й відвертого моралізаторства, зникнення всезнаючого деміурга-оповідача), універсалізація образів і проблематики, відсутність однозначних розв'язок, герої-диваки тощо. Під «реалізмом у вищому сенсі» Ф. Достоевський розумів уміння «зображати всі глибини душі людської» («Щоденник письменника» за 1881 р.), тобто максимально наближатися до «реальної» психології, не обминаючи прихованих імпульсів, сягаючи глибин несвідомих поривів і потягів.

В Україні творчий і дослідницький шлях І. Франка став наочним прикладом трансформації реалістичної естетики та рецепції міметичного мистецтва. У статтях «Література, її завдання і найважливіші ціхи», «[Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції...]», «Еміль Золя. Життєпис», написаних у кінці 1870-х та в 1880-х рр., критик виступив прихильником концепції «наукового реалізму», що містить вихід до теорії двох мистецьких напрямів – натуралізму й реалізму («соціального» реалізму), які ґрунтуються на спільній світоглядно-естетичній основі – позитивізмі. Однак у літературно-критичних та теоретичних працях 1890–1900-х рр. (статті «Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора «Зорі»)», «З останніх десятиліть ХІХ віку», «Принципи і безпринципність», «Старе й нове в сучасній українській літературі») І. Франко змінив свої погляди та обґрунтував концепцію «ідеального реалізму», виокремивши концептуальні ознаки реалізму нової генерації – послаблення аналітичного начала (аналіз – засаднича ознака «позитивістського» мистецтва – натуралізму й «соціального» реалізму), вихід «синтезу в найвищій розумінні сього слова» на доміантні позиції, посилений психологізм, ліризація прози, уникання «протоколярної» оповіді й тяжіння до лаконізму, ущільненості й фрагментарності стилю тощо. Творчість І. Франка пройшла аналогічний шлях – еволюціонувала від т. зв. «соціального» реалізму й натуралізму до «психологічного» реалізму / власне неореалізму.

Найчастіше неореалізм представляв перехідний період творчості того чи іншого письменника і засвідчував авторські пошуки «себе» – процес усвідомлення психологічної доміанти світовідчуття, становлення художнього методу, формування ідіостилу. На **першому етапі розвитку** (у кінці ХІХ – на початку ХХ ст.) неореалізм виконував функцію «провідника» між двома епохами – «закритою» раціоналістично-позитивістською добою реалізму та «відкритим» релятивістськи-епатажним модернізмом. Він продемонстрував здатність реалізму, культ якого продовжував несвідомо притягувати письменників нової генерації, «живитися» новими філософськими концепціями та синтезуватися з елементами модернізму в найрізноманітніших варіаціях, створюючи плацдарм для подальшого увиразнення та домінування модерністської естетики. Так, в українській літературі О. Кобилянська через «реалістично-експресіоністський» неореалізм («Некультурна», «Банк

рустикальний») наблизилася до власне експресіоністського періоду творчості («Битва», «Земля»). Пройшли шлях від неореалізму до експресіонізму і В. Стефаник, А. Тесленко, В. Винниченко та ін. У Росії І. Бунін еволюціонував від неореалізму, в котрому сплелися реалізм, натуралізм, імпресіонізм та елементи символізму («Ганька», «Село», «Суходіл»), через імпресіонізм («Антоновські яблука») до символізму («Темні алеї», «Життя Арсеньєва»). Л. Андрєєв – від ранньої неореалістичної прози, в реалістичну основу якої ввійшли органічно близькі автору, але ще не повною мірою викристалізовані елементи експресіоністської поезики («Баргамот і Гараська»), до яскравого експресіонізму («Червоний сміх», «Сміх», «Іуда Іскаріот»). Є. Замятін – від «реалістично-сюрреалістського» неореалізму («Уїзне», «На куличках») до власне сюрреалізму («Ми», «Острів'яни», «Ловець людей», «Оповідання про найголовніше»).

Через неореалістичні періоди творчості приходили до модернізму і зарубіжні письменники – німецькі (Г. Гауптман, Б. Брехт, Т. Манн), ірландсько-англійські (О. Вайльд, Дж. Джойс), французькі (А. Франс, М. Пруст, А. Жід), норвежець Г. Ібсен, швед А. Стріндберг та ін.

Типологічну близькість розвитку неореалізму в західно- та східноєвропейському культурних ареалах було перервано в 1920-х рр. зародженням у радянському мистецтві ідеологічно-кон'юктурного соціалістичного реалізму. Відповідно, у західноєвропейській культурі другий етап розвитку неореалізму був пов'язаний з утвердженням постмодернізму – неореалізм виявився як реалістичне у своїй основі явище, синтезоване з елементами власне постмодерністської поезики, ґрунтоване на філософії екзистенціалізму та постструктуралістських концепціях. У літературах країн СРСР друга хвиля сплеску неореалізму пов'язана з переходом від модернізму, який ще не встиг утвердитися і розвинутися на повну силу, до нав'язаного «згори» соціалістичного реалізму.

У 1920-х рр. на теренах СРСР почав утверджуватися соціалістичний реалізм, ґрунтований на класицистичному типі творчості, в основі якого виокремлений Д. Наливайком принцип «подвійного наслідування» (не так дійсності, як певних ідеологічних і літературних зразків) та нормативність. «Протоканонічні» соцреалістичні твори, які постали як спроба поєднання романтичного й реалістичного типів творчості при домінуванні останнього через одночасне відтворення реальної дійсності й утвердження віри в ідеальне майбутнє (романи А. Головка «Бур'ян», О. Фадєєва «Розгром», повість «Перегній» Л. Сейфулліної тощо), характеризують різновид неореалізму на **другому етапі розвитку**. Він теж ознаменував процес пошуку митцями свого художнього методу і виявився як органічний складник літературного процесу, на відміну від пізнішого фальшивого, нормативного, кон'юктурно-ідеологічного соцреалізму. У 1930-х рр. перед радянськими митцями, сформованими «духом» модернізму, постав вибір – модернізм чи соціалістичний реалізм. Митці, які залишилися вірними модернізмові, змушені були емігрувати (як ті ж В. Винниченко та Є. Замятін) або ж переходити «на службу» соціалістичному реалізмові, а отже переривати шлях віднайдення своєї творчої індивідуальності та й загалом органічний літературний розвиток (як згадувані А. Головка, О. Фадєєв та багатьох інших радянських митців). Письменники, котрі не зуміли або не захотіли грати за нав'язаними ідеологічною системою правилами, на теренах СРСР були фізично знищені (як-от митці українського «розстріляного Відродження»), витіснені з літератури на довгий час (наприклад, А. Платонов) або припиняли активну письменницьку діяльність (С. Васильченко, Л. Сейфулліна та ін.).

1960–1970-ті рр. – **третій етап розвитку** неореалізму, ознаменований відходом митців від соцреалістичної нормативної ідеології й естетики на шлях активізації реалістичного типу творчості, поєданого з модерністськими поетикальними новаціями – головним чином із досягненнями сюрреалізму (хоча сам термін не згадувався). Очевидно, повернення до цього модерністського напрямку було не випадковим. Пов'язане, по-перше, з тим, що сюрреалізм, представляючи останню / зрілу фазу модернізму і будучи хронологічно найближчим до часу запровадження нормативної естетики соцреалізму (тобто до моменту

переривання органічного розвитку літератури), не мав змоги на наших теренах розвинутися на повну силу, тому «відродився» на новій філософській основі. По-друге, сюрреалізм через любов до маскараду і містифікацій поєднувався з постмодернізмом. Приклад – українська «химерна» проза. У 1960–1970-х рр. неореалістичні тенденції виявляються головним чином у «сільській» (В. Астаф'єв, В. Распутін, В. Шукшин та ін.) та «міській» (Ю. Трифонов та ін.) прозі в російській літературі; найяскравіший і послідовний неореаліст в українській літературі цих часів – Григор Тютюнник.

До кінця 1980-х рр. соцреалізм остаточно себе дискредитував, а на домінуючі позиції вийшов постмодернізм. Не зник із літературної естафети і неореалізм, ознаменований **четвертий – постмодерний – період** свого розвитку. В основі «постреалізму», як і всіх художніх явищ епохи постмодерну, – філософія екзистенціалізму й постструктуралістські концепції. На відміну від постмодернізму, естетика якого констатувала факт «кінця дискурсу Людини» (відповідно, концептуальною ознакою постмодернізму стала ентропія людської індивідуальності та нівеляція героя-персонажа, зникнення цілісного характеру тощо), неореалізм поставив у центр художнього простору конкретну особистість – «маленьку людину» зі складним внутрішнім світом та її буденними проблемами, які не лише пов'язані із суспільними негараздами, а й проектується в царину метафізичних колізій. Неореалістичний герой-персонаж, попри прив'язаність до конкретного часу і простору та закоріненість у побутові проблеми, долучається до осмислення питань про призначення людини та сенс життя, про свободу / несвободу й абсурдність світу, опиняється в екзистенційній ситуації вибору тощо. На поетикальному рівні в неореалістичних творах виявляються елементи постмодернізму (гра з читачем, карнавалізація дійсності, інакомовлення тощо). У такому руслі творить чимало сучасних українських та російських письменників: «Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Дівчатка» О. Забужко, «Баркарола» С. Майданської, «Солодка Даруся» М. Матіос, «Хулігани» Ю. Покальчука, «Love story» С. Процюка, «Післявчора» І. Цілик, «Горбунка Зоя» В. Шевчука; «Андеграунд, чи Герой нашого часу» В. Маканіна, «Час ніч» Л. Петрушевської, «Зоя», «Коло» Т. Толстої та ін. Неореалістична тенденція яскраво проявляє себе і в сучасній зарубіжній літературі; скажімо, у творчості Дж. М. Кутзее, Е. Манро, Г. Мюллера, В. Шабловського та ін.

Неореалізм як художнє явище не може бути схарактеризований набором кількох ознак, якими здебільшого обходяться сучасні літературознавці, адже він надто багатоплановий, значною мірою суперечливий. Крім того, на кожному з етапів свого розвитку він набуває специфічних поетикально-стильових рис. Незважаючи на це, можна виокремити концептуальні ознаки неореалізму, які дозволяють відділити неореалізм від реалізму, а також модернізму, соцреалізму та постмодернізму.

- Неореалізм – «відкрито-закрите» (У. Еко) художнє явище, на відміну від «відкритих» модернізму й постмодернізму, «закритих» реалізму ХІХ ст. й соцреалізму.

- Реалізові ХІХ ст. властивий критицизм (невипадковою є одна з його назв – «критичний реалізм»): реалісти критикували суспільний устрій, вважали, що в разі його перевлаштування людське життя й сама людина покращиться. У неореалістичних творах тяжіння соціуму над долею людей відчутне, однак тотальний критицизм зникає, розсіюється. Модерністські напрями засвідчили звільнення мистецтва від домінування соціальних функцій, зокрема від тотального критицизму.

- У реалістичних творах наявні чіткі сюжет і фабула, причому події пов'язані причинно-наслідковими зв'язками. У неореалістичних «подієвість» розбавлена засобами ліризації та психологізації, наявні філософські роздуми; зникають і причинно-наслідкові зв'язки (тому в читацькій рецепції часто постають «розділи-привиди» (У. Еко) – частини, які читач змушений гіпотетично написати у своїй уяві). Щоправда, друга хвиля неореалізму («пресоцреалізм») характеризується поверненням до гостро конфліктного сюжету, психологічно напружених епізодів і причинно-наслідкових зв'язків, однак їхня природа інакша порівняно з реалізмом ХІХ ст.

- Реалістичний герой – це соціально і національно детермінована людина, «прив'язана» до конкретного часу і простору. Реалісти розглядали характер персонажа як результат формування суспільним середовищем, національними традиціями й індивідуальними особистісними імпульсами тощо. Неореалістичний герой зазвичай теж перебуває в координатах конкретного хронотопу, однак ця «прив'язаність» не є визначальною, детермінованість героя умовна. У неореалістичних творах за, здавалось би, звичайними соціально-побутовими, психологічними сюжетами проглядає глибокий філософський сенс. Універсалізуються сюжети, конфлікти і, безперечно, герої.

- Однією з концептуальних ознак і реалізму, і неореалізму є психологізм – відображення внутрішнього світу героїв-персонажів. Традиційний реалістичний психологізм – результат «конструювання» внутрішнього світу героя, своєрідний «сурогат» реальної людської психології. Відповідними були й герої-персонажі – показові соціальні типи з елементами індивідуальної психології; часом складалося враження, що вони спеціально сконструйовані автором для потреб сюжету. Письменники-реалісти намагалися пов'язати психологічний стан героїв з їхніми вчинками, показати еволюцію / деградацію характерів, виявити складність / суперечливість внутрішнього світу персонажів тощо – усе це додавало достовірності психологічному зображенню, однак воно всеодно залишалося значною мірою «наївним», умовним, спрощеним. Свідченням цього є, наприклад, поділ героїв на позитивних і негативних (навіть у класиків реалізму – Ф. Достоєвського та Л. Толстого), використання прийому генералізації основних рис особистості тощо. Реалістичний герой «детермінований» не лише соціально й національно, але й психологічно.

Лише в ХХ ст. митці зрозуміли, що єдиний шлях до вірогідного психологізму пролягає через відображення свого власного внутрішнього світу (людина найкраще, найпереконливіше, найдостовірніше передасть те, що сама відчула, пережила й усвідомила; будь-які спроби змодельовати чужі переживання будуть штучними, схематичними тощо); письменник може «оживити» героя, поділившись із ним часткою пережитого. Найяскравіше ця тенденція виявилася у творчості неореалістів епохи декадансу, які показували внутрішній стан, створюючи власне «дзеркало». У неореалістів наступних «хвиль» новітній психологізм виявився в інакшому ракурсі: зображуючи героїв-персонажів, автори значною мірою наділяли їх власними думками й переживаннями. Наприклад, «пресоцреалісти» наділяли героїв-революціонерів своєю вірою в комуністичні ідеали, тому персонажі поставали психологічно переконливими / вірогідними.

Властивий реалістичній естетиці поділ персонажів на позитивних і негативних у неореалізмі зникає: неореалістичні герої не піддаються чіткому морально-етичному оцінюванню, головне – їхня психологічна достовірність. На відміну від реалістів, неореалісти «не визнають за літературою можливості розкрити героя до кінця, до найглибшої глибини, вичерпати його остаточно й винести моральний вирок» [4, с. 324]. Щоправда, у неореалістичних творах 1920-х рр. – «пресоцреалізмі» – чіткий поділ на позитивних / негативних персонажів відчутний (критерій поділу – ставлення героїв до революції).

- Ідея історизму як універсального закону художнього зображення сформувалася в епоху романтизму. На відміну від романтиків, які ідеалізували минуле, реалісти широко застосували ідею історизму до сучасності (писали про свій час, злободенні проблеми тощо). В історичному баченні реалістів акцентуються перш за все соціальний і психологічний аспекти, відтак у реалістичних творах історичний час, соціальний простір і внутрішній мікросвіт особистості вперше постають в органічному взаємозв'язку як цілісні прояви сучасного життя.

У неореалізмі історизм втрачає домінуючі позиції внаслідок універсалізації проблематики та поглиблення психологізму. Відходять на другий план й інші атрибутивні риси реалізму – аналітизм (аналітичне дослідження об'єктивних законів життя – історичних, соціальних, естетичних, психологічних тощо) та логоцентризм.

- Для митця-реаліста достовірність зображення на першому місці, тому він всілякими способами намагається наблизити твір до дійсності. Так, у класичних реалістичних творах пейзаж конкретний: розлогий і детальний опис картин природи часто прив'язаний до певного географічного місця як складник хронотопу. Аналогічні портретні характеристики: відзначаються деталізацією, деякою трафаретністю і схематизмом, відтак мають лише опосередковане відношення до психологізації. Описи природи в неореалістичних творах – швидше імпресіоністичні замальовки, штрихи до пейзажу. Описи зовнішності – знакові, увага концентрується на окремих портретних характеристиках, які розкривають внутрішній світ героїв, стають лейтмотивами зображення того чи іншого персонажа.

- У класичних реалістичних творах XIX ст. конфлікт найчастіше персоніфікований і зовнішній (між людьми, людиною і суспільством тощо); у неореалістичних – неперсоніфікований і внутрішній, тобто відбувається у внутрішньому світі героїв, проектується у філософську площину тощо (хоча є й винятки, наприклад роман «Бур'ян» А. Головка). У реалізмі переважають соціальні й морально-психологічні конфлікти, у неореалізмі – філософські, інтелектуальні.

- Щодо специфіки вияву образу автора та іпостасі наратора в тексті, то в реалістичних творах розповідь найчастіше ведеться від третьої особи – всюдисущого автора, здатного проникнути у внутрішній світ кожного героя (з огляду на це його називають автором-деміургом); не міняла ситуації й оповідь від першої особи – оповідач, залишаючись усе тим же деміургом, моделював внутрішні світи своїх героїв, не відхиляючи завіси до своїх індивідуальних переживань – хіба на рівні схематично-традиційних прийомів.

Митець-модерніст теж деміург, однак його деміургічність проявляється в інакшому, порівняно з реалістом, плані: для модерніста авторська суб'єктивність понад усе, він не визнає іншого творця (знаменита формула «Бог помер» Ф. Ніцше); модерністський твір – результат авторського самовиразу.

«Смерть автора» (термін М. Фуко–Р. Барта) характерна для постмодерністських творів; автор не стільки самовиражається, як ховається в постмодерністському тексті, його місце заступає герой (у жодному разі не двійник автора), або функцію автора бере на себе замаскований оповідач, котрий ретельно відмежовується від автора.

У неореалістичних творах автор по-різному виявляється на кожному з етапів розвитку: на першому домінує авторське самовираження, на другому – повертається реалістичний автор-деміург, на третьому й четвертому автор «маскується». Однак на жодному з етапів автор-неореаліст, так би мовити, не стоїть за спиною своїх героїв – не вкладає в їхні уста незаперечних істин; відсутня відверта декларація певних ідей та нав'язлива демонстрація авторських симпатій.

Отже, реалістичний тип творчості не зник у фарватері змін новітньої епохи та, незважаючи на менші, порівняно з реалізмом XIX ст., масштаби вияву, своєрідно розвивався поруч із власне модерністськими, а згодом – постмодерністськими напрямками, течіями і стильовими тенденціями. У світі химерно-елітарного мистецтва модернізму і в хаосі ігрової культури постмодернізму актуалізується потреба певних орієнтирів, чогось конкретного, сталого і правдоподібного. Тому і після завершення епохи класичного реалізму реалізм як світоглядно-психологічна й художньо-естетична константа / тип творчості / тип світовідчуття не сходить з естафети літературного розвитку, виявляється як модерна (з 1980-х рр. – постмодерна) неореалістична стильова тенденція, базована не на матеріалістично-позитивістській філософії, а на новітніх концепціях – «філософії життя», екзистенціалізмі, постструктуралізмі тощо. Неореалізм засвідчив здатність реалістичної естетики на змістовому та формальному текстуальних рівнях чутливо реагувати на філософсько-світоглядні зміни – власне, поглиблювати проблематику творів, всотувати поетикально-стильові елементи модернізму й постмодернізму, розширюючи й постійно оновлюючи багатоманітний арсенал міметичних зображально-виражальних засобів. Трансформація реалізму у XX ст. цілком закономірна, адже, за У. Еко, «у кожному столітті спосіб побудови

художніх форм відображає спосіб, у який наука і сучасна культура розглядає дійсність» [1, с. 94].

Часто неореалізм виступає як перехідна ланка в процесі еволюції творчого методу / ідіостилію митців-модерністів, їхнього творчого шляху: межі ХІХ–ХХ ст. та в перші десятиліття ХХ ст. – від реалізму до модернізму (через неореалізм) або від неореалізму до модернізму; у 1920 – 1930-ті рр. – від неореалізму до соцреалізму; в епоху постмодерну – від неореалізму до постмодернізму. Щодо процесу переходу мистецтва від реалізму через неореалізм до модернізму показова теза Г. Клочека: «На вищих стадіях свого розвитку реалізм починає схилитися до умовних виражальних форм, тобто непомітно переходить у нову стадію свого розвитку – модернізм» [3, с. 20]; той «непомітний перехід» – неореалізм. Водночас є письменники-неореалісти за творчим методом / ідіостилем; вони упродовж усього творчого шляху працювали в царині неореалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. Мар'яна Гіряк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
2. Жигун С. Лабіринти і горизонти українського неореалізму : монографія / С. Жигун. – К. : Бізнесполіграф, 2015. – 400 с.
3. Клочек Г. Про деякі закономірності переходу реалізму в модернізм. (До позиції: театр корифеїв – театр Леся Курбаса) / Г. Клочек // Наукові записки / відп. ред. Г. Д. Клочек ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2002. – Вип. 47. – С. 18–24.
4. Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія / Надія Колошук. – Луцьк : Вежа, 2006. – 500 с.
5. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / Марія Моклиця. – Вид. 2-ге, допов. і переробл. – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
6. Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика / Дмитро Наливайко. – Вид. 2-ге. – К. : Акта, 2006. – 366 с.
7. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1981. – 288 с.
8. Наливайко Д. С. Реалізм і реалізми / Д. С. Наливайко // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність / редкол. : М. К. Наєнко (відп. ред.), Н.М. Гаєвська, Г. Ю. Гра-бович. – К. : Київ. ун-т, 1998. – Вип. 1. – С. 23–33.
9. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет ; пер. з ісп. [В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – 424 с.
10. Рева Л. В. Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики) : монографія / Л. В. Рева. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 344 с.
11. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ірина Миколаївна Старовойт; Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2001. – 19 с.

Головий Оксана. Неореалізм: к проблеме терминологического определения.

В статье рассматривается неореализм как переходное / синтезированное / «открыто-закрытое» (за У. Эко) явление; как современная (с 1980-х гг. – постмодерная) стилистическая тенденция, которая засвидетельствовала проявление реалистического типа творчества в новейшем искусстве и базируется на свойственной реалистической эстетике способности органически соединяться с модернизмом и постмодернизмом. Отличия между поэтикально-стилистическими характеристиками классического реализма XIX века и неореализма связаны с изменением художественных парадигм, философских и эстетических доктрин. Реализм XIX века формировался на основе философии материализма-позитивизма, неореализм – философии XX века. Соответственно,

«философия жизни» стала базисом неореализма эпохи модерна, философия экзистенциализма и постструктуралистские концепции – неореализма эпохи постмодерна. Доказывается, что необходимо выделить несколько основных этапов развития неореализма: 1) 1900–1920-е гг., 2) «советский период» (перелом 1920–1930-х гг.; 1930–1940-е гг.; 1950–1980-е гг.), 3) конец 1980-х – 2000-е гг.

Ключевые слова: реализм, неореализм, модернизм, постмодернизм, «философия жизни», экзистенциализм, тип творчества, стилевая тенденция.

Goloviy Oksana. Neo-Realism: to the Problem of the Terminological Definition.

In the article neo-realism as transitional / synthesized / «opened-closed» (by Y. Eko) phenomenon is analyzed; as a modernist (since 1980 – postmodernist) stylistic trend, which testified to the manifestation of a realistic kind of creative work in modern art. It is based on the ability peculiar to realistic aesthetics to make links with modernism and post-modernism. Differences between poetically-stylistic descriptions of classic realism of 19th centuries and neo-realism are linked with changes of the arts paradigms, philosophic and aesthetic doctrines. Realism of 19th centuries was formed on the base of materialistic-positivist philosophy, neo-realism was formed on the base of philosophy 20th century. Philosophy of life became the base of modernistic neo-realism, existentialism and post-structuralism conceptions became the base of post-modernistic neo-realism. We must to allot based phases of evolution of neo-realism: 1) 1900–1920, 2) «Soviet period» (1920–1930; 1930–1940; 1950–1980), 3) the end of 1980–2000.

Key words: realism, neo-realism, modernism, post-modernism, «philosophy of life», existentialism, kind of creative work, stylish trend.

Р. Т. Гром'як

МЕТОДИКА РЕАЛІЗАЦІЇ РЕЦЕПТИВНОГО ПІДХОДУ ДО ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ У КОМПАРАТИВНИХ СТУДІЯХ¹

У статті акцентовано прагматичні аспекти рецептивної естетики з метою стимуляції та активізації теоретико-методологічної думки. Йдеться про рецептивно-комунікативний підхід до літературно-мистецьких явищ у компаративних студіях. порушено дискусійні питання про термінологічний статус національних лексем, які вербалізують вельми важливий момент, пов'язаний з онтологією (буттям) літературного твору. Наголошено про необхідність логічної класифікації (координації, кореляції, субординації) відповідних процедур у широкій сфері аналітико-синтезуючої діяльності, індуктивно-дедуктивних операцій. Розглядаються інтегральні і диференціальні форми рецепції, констатується, описується та оцінюється їхнє функціональне значення.

Ключові слова: рецептивно-комунікативний підхід, координація, кореляція, субординація, методики, компаративістика, методологія.

Постійні дискусії, які то вщухають, то знову жвавішають, з приводу науки про літературу, не скасовують категоричних тверджень про кризу літературознавства, про начебто анемію літературної критики (literary criticism). На цю тему і в нас, і за межами України продовжують з'являтися ґрунтовні праці про теорію і методологію літератури. Що ж до методики її вивчення, викладання, та аналізу завершених і опублікованих творів, то вона залишається розгалуженою галуззю практично-навчальної діяльності. На неї був і є попит у середніх і вищих школах, у видавничо-книжковій сфері і в засобах масової

¹ Вперше опубліковано: Літературна компаративістика [Текст]: [зб.наук.пр.]. Випуск 1 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Фоліант, 2005. – 362 с.

інформації. У такий спосіб, як відомо, стимулюється та активізується теоретико-методологічна думка – це процеси взаємопов'язані.

Беручи тривалий час діяльну участь у такій, як мовиться, дискурсивній практиці, я хотів би у цьому виступі наголосити на деяких чисто прагматичних аспектах, котрі впливають з не раз обстоюваних теоретичних засад [2; 3; 4]. Йдеться про *рецептивно-комунікативний підхід* до літературно-мистецьких явищ у компаративних студіях [6, 250-256].

На моє переконання, немає посутнього значення те, хто, коли писав чи згадував про сприймання літератури; де і в якому регіоні вже опубліковані ідеї, згадки з обговорюваної проблеми. Нові думки, поняття повинні освоюватися, засвоюватися і використовуватися [8].

Дискусійним є питання термінологічного статусу національних лексем, які вербалізують вельми важливий момент, пов'язаний з онтологією (буттям) літературного твору. Сприймання (сприйняття) – перцепція – восприятие – odbiór – vnímaní – rezeption – Aufnahme – рецепція, – всі ці слова різних мов не мають якоїсь гносеологічної, психологічної, когнітивної переваги, крім *звички* користувачів і асоціативно-суб'єктивних конотацій, що виникають в певних етнічно-національних середовищах. Однак для порозуміння, для ефективного спілкування в міжкультурних стосунках складаються (чисто емпірично або не без примішок геополітичних факторів) відповідні терміносполуки. Літературна рецепція – одна з них. Саме від неї пішли і все ширше функціонують на євро-американських теренах, в романо-германських мовних системах і близьких до них балто-слов'янських ареалах похідні утворення: рецептивна естетика, міжлітературна рецепція, міжлітературна комунікація, міжлітературні зв'язки, літературно-типологічні аналогії; міжлітературні зіставлення тощо [5, 266; 562-565].

Якими мотивами мовні пуристи не керувались би, говорячи про термінологічне позначення феномену естетичного сприймання творів мистецтва, але кожен з них по-своєму занурюється в контекст цієї *багатогранної* проблематики. У цьому зв'язку характерними є ті пріоритети, які акцентувалися в бесідах і лекціях про види і шляхи літературознавчого аналізу: йшлося про «всебічний», «системний», «комплексний», «цілісний», «функціонально-естетичний» різновиди аналізу, не забуваючи «соціологічного», «психологічного», «проблемно-тематичного», «пообразного» і т.д. У такій ситуації поставала необхідність логічної класифікації (координації, кореляції, субординації) відповідних процедур у широкій сфері аналітико-синтезуючої діяльності, індуктивно-дедуктивних операцій [1]. Доводилося виокремлювати філософські, загальнонаукові і часткові методи (методики) з урахуванням специфіки об'єктів (предметів) пізнання. Природним наслідком осмислення такої широкоформатної проблеми було становлення й популяризація, окрім логіки, гносеології, онтології, також аксіології, герменевтики (інтерпретації). А у відповідь на запити – випрацювати і запропонувати чіткі методики (схеми, алгоритми) аналітичних, інтерпретаційних операцій, дій, з'являлися, співіснуючи і витісняючи одна одну, все нові літературознавчі школи, дослідницькі стратегії, гуманітарні пропозиції – від психоаналітичної до гендерних студій. Рецептивна естетика, теорія читацького відгуку, наратологія концептуально відрефлексували орієнтацію на адресата, на різні типи реципієнтів (стилі сприймання), на групи інтерпретаторів, демонструючи при цьому гнучкість своїх методик, обґрунтовуючи їхні евристичні можливості величезним фактичним матеріалом.

Ознайомлення з існуючими школами, володіння поняттєво-термінологічним інструментарієм є тим фактором, який *опосередковує* за сучасних умов читацьке спілкування з творами художньої літератури. Це – неодмінний компонент того досвіду, котрий складає *передзнання*, глибинні шари естетичних смаків, соціокультурне тло, на якому розгортаються комунікативні процеси читачів і – ширше – філологічно освіченої громади. Згаданий досвід формується як стихійно (в процесі соціалізації кожної людини) під час навчання, складається поступово (школа, вищі навчальні заклади), так і цілеспрямовано і поступенево (студент-

філолог, магістр, аспірант, докторант) шляхом спеціалізації в процесі написання письмових студій (есе, курсова, дипломні роботи, дисертація).

Організаційні форми навчання, інституалізація духовного, освітньо-культурного життя стимулюють (активізують) та урізноманітнюють феномени літературної рецепції, які поняттєво-термінологічно окреслюють семантику і структуру концепта «міжлітературна рецепція». У ньому як в духовному феномені виділяють *рівні*, а в обсязі семантичного поля – відповідні *сегменти*. Йдеться про *безпосередню (первинну) літературну рецепцію* (естетичне сприймання творів під час самостійного читання текстів), про *опосередковану* (вторинну) літературну рецепцію (літературна критика в усій сукупності її жанрів і художні переклади в тому разі, коли сам читач чи критик знайомиться з іншомовним твором в оригіналі або перекладі). Зрештою, перекладні версії іншомовних творів доречно виокремлювати в окремий рівень. Важливо в кожному разі підкреслювати безпосередність *чуттєво-емоційної рецепції* твору через особистий контакт з текстом твору, який виник і сприймається в певному культурно-історичному контексті (епоха, хронологічно окреслений період), осягається крізь призму мистецько-естетичного континууму – напряду (реалізм, модернізм), течії (імпресіонізм, футуризм) чи жанрово-стильової формації, дискурсивної практики і т.д.

Названі рівні літературної рецепції по-своєму формуються горизонтом читацьких сподівань певного покоління творців як креаторів і реципієнтів як споживачів, адресатів у межах відомої соціокультурної стадії. З плином часу, із зміною періоду історико-літературного процесу, які відбивають якісно-своєрідний стан естетично-мистецької (художньої) свідомості, стає очевидним наступний рівень літературної рецепції, що супроводжується переосмисленням, реінтерпретацією створених раніше літературних творів (текстів) і повторно оприявлених у змінному соціокультурному середовищі (перевидання, нові публікації тощо). Йдеться про традиційні історико-літературні дослідження, які в свою чергу вже опосередковуються щодо первинної рецепції давно створених текстів також численними літературно-критичними версіями. Комунікативний ланцюг (автор - адресат; письменник - читач) ускладнюється за рахунок нових ланок (письменник - критик (сучасник письменника) – нові покоління читачів). Модель П (письменник) – Т (вір) – К (критик) – Ч (читач) трансформується в нові моделі П→Т→Кн→Чн, які функціонують в новому структурно-модифікованому соціокультурному середовищі.

Схематично виокремлені (названі і тут навіть не згадані інші) трансформації були, як відомо, предметом уваги культурно-історичної школи, феноменологічних досліджень, попередників і розробників класичного структуралізму, бахтінського діалогізму, речників рецептивної естетики, модифікаторів герменевтики, творців теорій конфлікту інтерпретації (надінтерпретації), деконструкції аж до неокультурницьких, гендерних і постколоніальних пропозицій.

Доводиться нагадувати ці відомі речі, бо в контексті розмови про методику реалізації будь-якого теоретико-методологічного підходу до чи то окремого тексту, чи то стильової течії в національній літературі, чи то до якогось явища в регіональному літературному контексті, - сучасний дослідник (хай він буде початківцем аспірантом чи сформованим професіоналом-літературознавцем) не може ними знехтувати, а мусить ними в міру потреби користуватися, усвідомлювати власне місце і роль в сукупному «продукті» – у підтримуванні оптимального функціонування системи літературознавчих студій. Оскільки така система має міжнародні, регіональні, національно-етнічні, крайові виміри, то увага до методики літературознавчих досліджень, до практичної їх організації набуває особливої суспільної ваги. Йдеться бо вже не стільки про засвоєння досвіду і напрацювань загальноновизнаних у світі напрямків і шкіл, навіть не про окреслення і самовизначення наукових осередків з своєю програмою, скільки про зорієнтованість і практично-методологічну озброєність нового філологічного поповнення, здатного суміряти власні інтелектуальні «кроки» в науку, з логічними кроками літературознавства. Питання «що я маю робити в навчально-дослідницькій ситуації» і «що чи так, я роблю» – поставали і далі виникають перед кожним з філологів. Відповіді на них, вибір ефективної поведінки сприяють оптимальній діяльності за

умов надміру чи браку наукової інформації, коли доводиться адаптуватися до новітніх технологій організації наукового життя.

Методику практичної реалізації рецептивно-комунікативного підходу до літературних явищ у компаративних різноманітних студіях, як показує апробований досвід, складають такі «кроки» – прийоми і дії.

1. Після відбору «матеріалу» для дослідження (відповідно до мети і завдання, визначених самостійно чи кимось (керівником, координатором проекту) здійснюється перший «крок» – *естетичне сприймання* текстів художніх творів у процесі самостійного читання так, як типовий процес змодлював Р.Інгарден у праці «Про пізнавання літературного твору», а згодом простежив В.Ізер у праці «Феноменологія читання: наближення до тексту». У цих і в численних подібних працях наступників увиразнюється парадоксальна теза В.Асмуса «Справжнє читання – повторне читання». Рецептивно-компаративний механізм на цій стадії діє як безперервні зіставлення-протиставлення сприйманих мікро- і мікроелементів тексту, підтексту-контексту. Саме вони як гетерогенні структури (тропи, мотиви, лейтмотиви, сюжетно-фабульні зрушення і т.д.) виявляють естетичні функції через вплив на реципієнтів. Асоціативність інтелектуально-емоційних операцій реципієнтів (через їх читацьку компетентність) виводить таких суб'єктів культурного життя в контекст літературного твору, започатковуючи, інспіруючи міжлітературну рецепцію. Філологічно освічений читач, з одного боку, мимоволі, а, з другого, - цілеспрямовано стає «компаративістом», – реалізуючи бодай побіжно, фрагментарно зіставлення одного твору з іншими. Сучасне поняття інтертекстуальності не тільки фіксує згадані феномени, а й орієнтує молодого дослідника на зумисне розширення поля спостережень.

Такі пошуки, стимули природно чи закономірно (і планово) підносять літературознавця на вищий рівень літературної рецепції, на якому продовжується сприймання-студіювання рецензій, оглядових, проблемно-тематичних статей (та інших жанрів літературної критики). Сприйняття текстів такого роду зіштовхує кілька індивідуальних рецепцій знову ж таки в *свідомості* (уяві, в рефлексіях) дослідника, який співвідносить всі рецептивні версії з текстом аналізованого твору. Ця опосередкована літературна рецепція спирається на більше чи менше розпрацьовану компаративну методику (фіксується предмет зіставлення, критерії порівняння, логічні основи оцінок-суджень, котрі формулює – вербалізує літературознавець).

Компаративістський потенціал на цьому рівні поглиблюється й ускладнюється, специфікується, бо дослідник впорядковує напрацьований літературно-критичний матеріал за стадіями, фазами (хронологічно), за національно-культурними контекстами. Вивчаються відгуки преси країни, в якій твір з'явився і функціонує, а також оцінки перекладних версій, розмаїті, різножанрові відгуки в пресі країни, де працює дослідник.

Збирання, систематизація таких матеріалів є поширеним типом історико-літературних досліджень і популярних публікацій. До прикладу, спорадичні українські збірники, як-от: «Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях» (1969), «Василь Стефаник у критиці і спогадах» (1970) тощо, виконували свою роль фрагментарно і доволі мозаїчно, поки не почали виходити праці з історії літературної критики, Хрестоматії «Історія української літературної критики та літературознавства», «Українське слово» і т.д. Але й вони на тлі потужної традиції багатотомних серій типу «Critical essays on American Literature» (близько 200 томів у США), або «Modern Critical Views» за редакцією Г.Блума мало можуть допомогти компаративістам. У виданнях американців зібрані, систематизовані й узагальнені погляди критиків на творчість відомих і провідних письменників, або спеціально переглянуті оцінки цих творів з найсучасніших, новітніх позицій. Окрім них практикується дослідження власне рецептивного характеру. Зразком таких може бути книга Ж.Салмена про творчість Т.Драйзера («Theodoré Dreiser. The Critical Reception», 1972). У ній передруковані журнально-газетні рецензії і літературно-критичні статі, згруповані за романами письменника, а відтак охарактеризовані фази і динаміка літературної рецепції

постаті й творчості Т.Драйзера, наголошені провідні тенденції присутності цього митця в духовному просторі культури США протягом майже 100 років. Прикметно, що після публікації Ж.Салмена невдовзі з'явилася аналітична монографія Д.Пайзера (D.Pizer «Critical Essays on Theodore Dreiser», 1981). Варто відзначити, що про Т.Драйзера перед тим була традиційна історико-літературна праця Р.Легана (Theodoré Dreiser: «His World and his Novels», 1969).

Згадую окремі приклади (а вони характерні і для Франції, і для Німеччини, і для Польщі), щоб привернути увагу молодших дослідників ще до одного рівня міжлітературної рецепції власне компаративного плану. За умов зміни культурно-політичної атмосфери в пострадянських країнах, актуальним є зіставлення принаймі трьох ракурсів міжлітературної рецепції. Проблема «Рецепція постаті і творчості зарубіжних письменників в Україні» передбачає врахування особливостей критичної рецепції творчості з-поза меж України спочатку в їх рідному середовищі, потім у Росії (російськомовні переклади та статті), а відтак – в Україні. У такому варіанті реалізуються основні засади компаративістики: дві-три національні культури (літератури), володіння кількома мовами створюють передумови і можливість зіставляти, порівнювати, виявляти типологію і відмінності. Полікультурні середовища – поліетнічні спільноти – геополітичні демократичні ландшафти – електронні засоби зберігання, пошуку різноманітної інформації – бодай ці основні ланки складають ситуацію, в якій особистість мусить зіставляти й вибирати. З методичного погляду, говорячи про зіставлення кількох версій літературно-критичної рецепції одного твору, який сприймався різними критиками в різний час, важливо пам'ятати про адекватну предметну спрямованість цих форм рецепції на одні і ті ж елементи художнього світу (фрагменти тексту, що репрезентують сумірні – тотожні, ідентичні, подібні, ізоморфні, функціонально одновекторні явища - створені письменником). Виокремлений з цілісного твору мотив, образ-характер, образ-символ, поети кальний прийом і т.под. простежуємо остільки, оскільки фіксується різними реципієнтами в різний час, хоча і реінтерпретується з неоднаковими відтінками. Так звані інтегральні і диференціальні форми рецепції, їхнє функціональне значення констатуються, описуються та оцінюються дослідником. При всій мозаїчності, навіть хаотичності культурного життя нинішньої – постмодерної, гетерогенної – епохи залишається неунікненим рецептивний каталізатор, естетичне сприймання будь-якого елемента літературно-художнього твору саме в літературній компаративістиці, яка має своїм предметом словесне мистецтво. Будь-які подібності, типологічні аналогії, сумірні відповідності (як завгодно трансформовані!) виявляються, фіксуються, класифікуються, генералізуються індивідуалізованим сприйняттям. У цьому – домінанта методики рецептивно-комунікативних вимірів літературної компаративістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гиршман М.М. Аналіз літературного произведения: что мы анализируем и интерпретируем? // Поетика художнього твору та проблеми його інтерпретації. Зб. наукових праць. – Донецьк-Дрогобич: Коло, 2002. – С.22-36.
2. Гром'як Р.Т. Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. – К.: Мистецтво, 1975. – 224 с.
3. Гром'як Р. Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 271 с.
4. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 223 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства /Кер. проекту А.Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник /Ред. Р.Т.Гром'як. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 334 с.
7. Наливайко Д.С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. - №5. – С.10-18.

8. Червіньська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні теоретичні засади. Навчальний посібник. – Чернівці: Рута, 2001. – 54 с.

Громяк Р.Т. Методика реализации рецептивного подхода к литературным явлениям в компаративных студиях.

В статье акцентируются прагматические аспекты рецептивной эстетики с целью стимуляции и активизации теоретико-методологической мысли. Речь идет о рецептивно-коммуникативном подходе к литературно-художественным явлениям в компаративных исследованиях. Подняты дискуссионные вопросы о терминологическом статусе национальных лексем, которые вербализуют очень важный момент, связанный с онтологией (бытием) литературного произведения. Отмечается необходимость логической классификации (координации, корреляции, субординации) соответствующих процедур в широкой сфере аналитико-синтезирующей деятельности, индуктивно-дедуктивных операций. Рассматриваются интегральные и дифференциальные формы рецепции, констатируется, описывается и оценивается их функциональное значение.

Ключевые слова: рецептивно-коммуникативный подход, координация, корреляция, субординация, методики, компаративистика, методология.

Gromyak R.T. Method of Implementing a Receptive Approach to Literary Phenomena in Comparative Studios.

The article emphasizes the pragmatic aspects of receptive aesthetics with the aim of stimulating and activating theoretical and methodological thought. This is a receptive-communicative approach to literary and artistic phenomena in comparative studies. Discussions were raised on the terminological status of national tokens, which verbalize a very important point related to the ontology (being) of the literary work. There is a need for logical classification (coordination, correlation, subordination) of the relevant procedures in a wide range of analytical and synthesizing activities, inductive deductive operations. Integral and differential forms of reception are considered, their functional significance is described and estimated.

Keywords: receptive-communicative approach, coordination, correlation, subordination, methodology, comparativistics, methodology.

І. В. Дмитрієва

**П'ЕСА-КОЛАЖ ТА ЇЇ ОСОБЛИВОСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЕСИ САРИ КЕЙН «ПСИХОЗ 4.48»)¹**

У статті розглянуто особливості драматургічного доробку ексцентричного британського драматурга Сари Кейн в контексті утворення в її творчості унікальних авторських жанрів. За основу взято останню п'єсу автора «Психоз 4.48». В роботі проаналізовано сюжет та структуру п'єси, завдяки включення в її канву різноманітних елементів, що дозволяють говорити про модифікацію традиційного уявлення про драматургічний текст. Завдяки залученню в п'єсу полі жанрових включень можна стверджувати про формування нового жанрового елементу – п'єси-колаж, що стверджує ідею про те, що драматургія Сари Кейн не входить в алгоритм традиційних жанрів, а продукує нові авторські утворення, завдяки внесенню в драматургічний твір різнорідних елементів.

Ключові слова: колаж, театр вам-в-обличчя, авторський жанр

¹ Вперше надруковано: Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2016. – Вип. 20(1). – С. 66-68.

Постановка проблеми. Британський театр в кінці 90-х пережив низку потужних трансформацій, які дали народження новому мисленню і концепції театру. Відбувається процес проникнення в найінтимніші куточки людського буття, все закрите і затабуйоване розінтимізується і перетворюється на кровоточащу загрубілу рану, яка не загоюється, а виставлена напоказ найбрутальнішим шляхом, таким чином «показ тілесних функцій і явного сексу та анального згвалтування символізує театр дев'яностих» [1, с. 11]¹. Такі явні характеристики сучасного театру об'єднують драматургів під егідою театр вам-в-обличчя², до якого входять найбільш промовитіші представники: Джо Пенхолл, Марк Равенхіл, Мартін Крімп та Сара Кейн.

Після своєї ранньої смерті, спричиненої суїцидом у 28-річному віці, Кейн залишила поза собою певний масив п'єс, які з моменту їх появи спричинили достатньо амбівалентну реакцію з боку літературних критиків. Творчість Сари Кейн, з легкої руки, відомого на той час театрального критика Джека Тінкера, завжди подавалась під етикеткою з назвою «огидний бенкет мерзоти»³ [2, с. 235].

Театр провокації, крайнощів та тактика шоку в поєднанні з табуйованою лексикою та сценами відчайдушного гіпереротизму завжди характеризували драматичні твори Сари Кейн. Хоча вони завжди розглядалися в контексті «in-yer-face theatre», поряд з іншими промовистими представниками, згаданими вище. Однак на цьому дослідження унікальності творчого доробку Кейн закінчується. Грунтовні дослідження особливостей жанрового втілення п'єс ексцентричної драматургині ще не здійснювалися.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчому доробку Сари Кейн приділено особливо увагу в контексті зарубіжного літературознавства. Кен Урбан, Греєм Саундерс, Лі Батчер досліджували особливості творчості Сари Кейн як найбільш проовистого представника течії «вам-в-обличчя», особливості насилля та екстримізму, моральності та справедливості. Однак вітчизняне літературознавство ще не продукувало ґрунтового дослідження жанрової природи її п'єс. Якщо наукові розвідки і заторкують її творчість, то вони зазвичай носять спорадичний та фрагментарний характер.

Формування мети статті. В дослідженні буде здійснено аналіз творчості Сари Кейн (на матеріалі п'єси «Психоз 4.48» в контексті утворення унікальних авторських жанрів, завдяки залученню в п'єсу поза жанрових елементів.

Виклад основного матеріалу. Остання п'єса Сари Кейн носить назву «4.48 Психоз». Ця робота є достатньо показовою в контексті всього творчого доробку автора, оскільки центрується на темі самовбивства. Відомо, що в короткий період після написання п'єси, Кейн покінчила життя самогубством, тим самим, зробивши її ключовим пунктом своєї літературної практики. Сама п'єса, оминувши красноречиве фізичне насильство, яке домінувало в попередніх її роботах, уособлює собою сповідь особистості. Пацієнтка психічної лікарні знаходиться в постійній саморефлексії, повторюючи фразу про те, що ненавидить себе, хоче себе вбити, і що це відбудеться о 4.48 год. Такі роздуми лише підсилюють суїцидально-депресивний настрій героїні, яка, окрім паталогічної депресії, знаходиться в постійній самокритиці: «я товста...мої стегна занадто великі, мені не подобаються мої статеві органи»⁴ [3, с. 207]. Окрім цього, вона відчуває постійну вину за щось: «я винна, мене карають зараз»⁵ [3, с. 206], нездатність до будь-яких дій «я не можу їсти, я не можу спати, я не можу думати»⁶ [3, с. 206]. Героїню картають внутрішні протиріччя: «я не можу бути наодинці, я не можу бути з іншими», «я не хочу вмирати...я не хочу жити»⁷ [3, с. 207]. Однак, вона постійно резюмує цей нескінченний потік

¹ "presentation of bodily functions and explicit sex and anal rape typifies the theatre of nineties"

² In-yer-face theatre

³ disgusting feast of filth

⁴ I am fat...my hips are too big I dislike my genitals"

⁵ I am guilty, I am being punished

⁶ I cant eat I can't sleep I can't think

⁷ I cannot be alone I cannot be with others...I do not want to die...I do not want to live

самобичування словами про смерть, яка відбудеться о чітко визначеній годині: «о 4.48 настане депресія і я повішуся». Творчість Сари Кейн зовсім не відповідає канонам класичної драми та традиційним законам, викладеним в «Постиці» Арістотеля. Однак, найяскравіше деконструкція драматичних концепцій проявляється саме у п'єсі «Психоз 4.48». Місце та час дії не вказані, читач може лише здогадуватись з прочитаного, що дія відбувається в лікарні для душевнохворих. Окрім того, в п'єсі абсолютно відсутні ремарки та чітке введення реплік, окрім декількох: «Дуже довге мовчання», «Довге мовчання», «Мовчання»¹[3, с. 205], які періодично повторюються на протязі п'єси. Замість імен персонажів на початку кожної фрази, драматург вносить невеличке тире. П'єса не являє собою лінійний розвиток подій, вона складається з окремих частин, які відрізняються своїм стилем, тематикою і організацією думки, однак об'єднуються як клітини єдиного цілого. П'єса складається з 25 фрагментів, 10 з яких являють собою діалоги, які веде пацієнт з лікарем та іншими дійовими особами, точна кількість яких невідома. Адже п'єса настільки неоднозначна, що постійно можна задаватися питанням хто і коли говорить. Інші вісім фрагментів тяжіють до поетично-ліричного стилю, завдяки римуванню, набору засобів фонолістики і візуальному розташуванню тексту на сторінці. Деякі складаються з переліку медичних засобів, діагнозів, таблиць, три фрагменти з яких будуються виключно на абревіатурі.

Таким чином, п'єса все більше нагадує створення єдиного конструкту з різнорідних елементів. Кен Урбан порівнює цю п'єсу з колажем, зазначивши, що вона «рівноцінно являється і колажем; відрізняючись цитацією, ніби мова п'єси відібрана з різних джерел» [4, с. 44]. З таких позицій, ми використовуємо термін «колаж», з метою ідентифікації особливостей п'єси, яка змінивши закони традиційної драми видозмінюється, утворюючи нову жанрову модифікацію: «п'єсу-колаж».

Колаж з французької мови перекладається як наклеювання, дана техніка була започаткована в малярстві, розвивалась в лоні кубізму і була удосконалена дадаїстами та сюрреалістами. Оксфордський словник літературних термінів пропонує наступне визначення цього терміну, так колаж він визначає як твір, «зібраний з фрагментів інших творів, включаючи алюзії, цитати та іноземні фрази»² [5, с. 44]. Словник літературних і тематичних термінів за ред. Едварда Квінна визначить колаж як збірку «різних матеріалів, наклеєних на поверхню...термін іноді використовується в літературі з метою позначення техніки включення частин і зразків інших творів в певному оповіданні чи поемі» [6, с. 83]. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Гром'яка підтвердить тенденцію запозичення техніки колажу в літературу, так «зокрема І. Драч у драматичній поемі «Думка про вчителя», де перемежуються цитати Арістотеля, Ф. Шиллера, А. Макаренка, В. Сухомлинського, на сюжетну канву накладаються різні мотиви» [7, с. 351]. Патріс Паві помітить, що особливості колажу, які характерні для пластичних мистецтв, так же ж органічно проявляються і в драматургії і таким чином «замість органічності й цілісності твору драматург вдається до поєднання фрагментів різноманітних текстів»³ [8, с.145]. Таким чином автор виділяє так звані драматургічні колажі, назвавши їх текстами та фрагментами, які включаються в сценічну дію і мають різне походження, таким є, наприклад «введення в п'єсу теоретичних текстів, передмов, коментарів»⁴ [8, с. 145].

Розглянемо, які міжродові та між літературні утворення поринають у творі Сари Кейн Ліризація п'єси проявляється в побудові речень, римуванні, повторенню слів та звуків та розстановці розділових знаків. Окрім того, у реченнях часто відсутня пунктуація, заголовні

¹ A very long silence. A long silence. Silence.

² a work assembled wholly or partly from fragments of other writings, incorporating *ALLUSIONS, quotations, and foreign phrases.

³ Вместо органичности и цельности произведения драматург прибегает к сочетанию фрагментов разнообразных текстов.

⁴ введение в пьесу теоретических текстов, предисловий, комментариев.

літери, наявні пропуски та паузи. Весь цей набір розрізнених думок, розміщених в хаотичному порядку, нагадує техніку потоку свідомості. Так, на початку п'єси головна героїня після серій однотипних запитань продукує відповідь-монолог, що нагадує вирваний блок думок, що не містить розділових знаків і заглавних букв. Окрім того в тексті налічується певна кількість прийомів фонолістики, а саме асонансу, або ж іншими словами неточної рими, якою часто послуговуються поети у створенні поезії. Розглянемо приклад римування та алітерації в монологі героїні при багаторазовому повторенню звуку [s] та [d]: «the sword in my dreams the dust of my thoughts the sickness that breeds in the folds» [3, с. 213]. Однак, як бачимо, особливою також є письмова реалізація п'єси, яка ще більше підсилює ідеї, які вкладає автор в уста персонажів та тематичне наповнення. Слова розміщені в незвичному, дещо хаотичному порядку, ніби сам по собі читач поринає в свідомість людини і читає її думки, які циклічно рухаються, не організовуючись в стійкі структури. Так, наприклад, фраза головної героїні «страждання починаються» [5, с. 229]¹ відділяється від основного тексту пробілами і пишеться зліва направо, ніби момент страждань потребує відстороненості від попередніх і наступних подій. Інша фраза «і маю залишатись наодинці» [3, с. 218]² також відділяється від основного текстового масиву, дійсно залишаючись наодинці сама з собою. В кінці п'єси фрази «дивись як я зникаю дивись зникаю дивись дивись» відмежовуються десятком пробілів перед наступною «я ніколи не знала себе, свого лица, яке заклеєне на зворотній стороні моєї свідомості» [3, с. 245]³, після цих слів, автор залишає більшу половину сторінки незаповненою, резюмуючи словами «будь ласка відкрий штори» [3, с. 245].⁴ Такі пробіли, розкидання слів по сторінці, незвичне їх розміщення характерно для всієї п'єси. В той же ж час, слова, яким надавалось особливе значення писалися з великої літери або ж повторювались: «НЕ ДАЙ ЦЬОМУ ВБИТИ МЕНЕ ЦЕ МЕНЕ ВБ'Є І ЗРУЙНУЄ МЕНЕ І ВІДПРАВИТЬ В ПЕКЛО» [3, с. 226]⁵. Окрім таких поетичних пассажів та стрімких монологів в стилі техніки потоку свідомості, п'єса також складається з реалістичних діалогів, які ведуть між собою пацієнтка з лікарем та третьою особою.

Поряд з цим в тексті налічуються різноманітні включення медичної термінології, лікарських рецептів, тестів для оцінювання психічного стану пацієнтів. Одним з таких, є так званий переважно в неврології та психіатрії з метою оцінювання психічного стану. Для цього пацієнта просять поступово віднімати число 7, починаючи з 100 (таки чином в ідеалі має бути наступна прогресія: 100, 93,86, 79) і т.д. Характерно, що цифрові набори в п'єсі виділяються в окремі дійові фрагменти, які автор відділяє п'ятьма тире. На додачу, в окремий епізод виділяється коротка аббревіатура: *RSVP ASAP*⁶.

Також в п'єсі налічується список, що виглядає як медична карта лікування пацієнтки, де вказується симптоми, які її турбують, поставлений діагноз: «Паталогічна скорбота», та вказаний «Тест поступового віднімання сімок»⁷, який використовується в медичній практиці, перелік ліків, які призначаються та ефект від їх приймання. Цей список виведений окрему, дію в п'єсі. Розглянемо декілька прикладів: «Сетралін. 7, 5 мг. Безсоння прогресує, серйозна тривога, анорексія (втрата 17 кг)...Лофепрамін, 70 мг, дозу збільшено до 140 мг., потім до 210 мг. Набрано 12 кг ваги. Короткотривала втрата пам'яті»⁸ [3, с. 223].

Особливої уваги заслуговує один з фрагментів, який на лінгвістичному рівні достатньо вирізняється на фоні інших. Даний уривок наповнений вербальними одиницями,

¹ The wrenching begins

² I must stand alone

³ It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind

⁴ Please open the curtains

⁵ DO NOT LET THIS KILL ME THIS WILL KILL ME AND CRUSH ME AND SEND ME TO HELL

⁶ RSVP походить з французької і звучить répondez, s'il vous plaît, що перекладається як – будь ласка дайте відповідь. ASAP – це скорочення з англійської (as soon as possible), що перекладається – якомога швидше.

⁷ Serial Sevens test

⁸ Setraline, 50 mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss 17 kgs)...Lofepramine, 70 mg, increased to 140 mg, then 210 mg. Weight gain 12 kgs. Short term memory loss. No other reaction

які характерні для біблійних віршів, інверсією, застралілими формами вжитку дієслів: «Fear God», «Gird yourselves: For ye shall be broken to pieces» [3, с. 223]. Завдяки своєму релігійному стилю, створює атмосферу читання Псалмів чи Євангелія. Однак, інші фрагменти п'єси пишуться у звичайній манері, неформального стилю, таки чином цей епізод створює ефект вирваної цитати, яка випадково поміщена в канву п'єси.

Сара Кейн також запозичує контент для своєї п'єси з інших творів, так слова пацієнтки: «курчата ще танцюють курча не зупиниться»¹ [3, с. 243] являють собою цитату з фільму «Строшек» німецького режисера Вернера Херцога.

Висновки та перспективи дослідження. Так чи інакше, п'єса Сари Кейн відповідає різноманітним рівням сприймання, де різнобічні фрагменти, виловлених цитат, алюзій, фрагментів, списків та стилів створюють єдине ціле, доступне для сприймання і сформоване в новій жанровій модифікації п'єси-колаж. Лі Гатчер ще більше інтенсифікує цю ідею, аналізуючи роботи Кейн, він зазначає, що «Кожна п'єса особлива і будується на власному типі мистецтва» [1: 15]². Хоча думки про те, що ця п'єса є просто «суїцидальною запискою» не перестають вщухати, однак при детальному аналізі творчості британського автора, ми бачимо різноплановість та багатогранність матеріалів, якими послуговувався автор у створення п'єси з метою досягнення сценічного ефекту. За твердженням Кена Урбана «кожна з її п'єс буквально переробляє драматичну форму» [4: 40]³, тому таке поєднання методів та технік, а також включення поліжанрових та міжлітературних елементів призводить до народження нового жанрового утворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gutscher L. Relevation and damnation? Depictions of violence in Sarah Kane's Theatre / Jasmin Lea Gutscher. – Hamburg: Ancor Academic Publishing, 2014. – 107 p.
2. Batley D. Morality and justice. The challenge of European theatre / Edward Batley. – David Bradbly. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2001. - 301 p.
3. Kane S. Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin / Sarah Kane. – London: Methuen Drama, 2001. – 268 p.
4. Urban K. An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane / Ken Urban. – A Journal of Performance and Art. Vol. 23 [Електронний ресурс]. – 2001. – №3. – p 36.-46. – Режим доступу: http://www.jstor.org/stable/3246332?seq=2#page_scan_tab_contents
5. The Consise Oxford dictionary of literary terms / [red. Chris Baldick].– Oxford.: Oxford University Press, 2001 – 280 p.
6. A Dictionary of Literary and thematic terms/ [red. Edward Quinn] - 2nd ed. New York. Facts on File. 2006. – 474 p.
7. Літературознавчий словник-довідник/ [За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К.,: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
8. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

Дмитриева. И.В. Пьеса-коллаж и ее особенности (на материале пьесы Сары Кейн «Психоз 4.48»)

В статье рассмотрены особенности драматургического наследия эксцентричного британского драматурга Сары Кейн в контексте образования в ее творчестве уникальных авторских жанров. За основу взято последнюю пьесу автора «Психоз 4.48». В работе проанализированы сюжет и структура пьесы, благодаря включению в ее канву полижанровых элементов можно утверждать созданию нового жанрового образования - пьесы-коллаж, что утверждает идею о том, что драматургия Сары Кейн не входит в

¹ the chicken's still dancing.The chicken won't stop»

² "Every single play is special and stands on its own piece of art"

³...each of her plays literally recasts dramatic form

алгоритм традиционных жанров, а продуцирует новые авторские образования, благодаря внесению в драматургическое произведение разнородных элементов.

Ключевые слова: коллаж, театр вам-в-лицо, авторский жанр

Dmytriieva I.V. The focal features of the collage-play (based on the play «4.48 Psychosis» by Sarah Kane)

The article discusses the features of the dramatic works of an eccentric British playwright Sarah Kane concerning the unique authorial genres formation. It is based on the last dramatist's play "Psychosis 4.48 ". The article gives a detailed analyzis of the structure and a plot of the play which consists of the various elements that suggest the modification of the traditional idea of the dramatic text. Much attention is given to the existense of diverse elements in the play's paradigme, that suggests the formation of a new genre modification – collage play. It is stressed that Sarah Kane's drama doesn't fit into the algorithm of traditional genres, but produces a new genre element due to the inclusion into dramatic text of heterogeneous elements from diverse sources

Keywords: collage, in-your face theatre, authorial genre

В.Т. Захарова

ПРОБЛЕМЫ ЛИРИЗАЦИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА В РАКУРСЕ ТРУДОВ В.А. ГРЕХНЕВА И Д.Е. МАКСИМОВА¹

В отечественной прозе в XX веке обнаруживаются процессы, свидетельствующие о новых функциях лирического, значительно отличающихся от установившихся в русской классике, - можно говорить о лиризации прозаических текстов в новых повествовательных парадигмах. Тому свидетельство – творчество многих авторов. Понять и глубже осмыслить существо этих процессов способствуют труды В.А. Грехнева, Д.Е. Максимова.

Ключевые слова: русская проза, лиризация, типологические соответствия, ассоциативность, аллюзии.

В отечественной прозе в XX веке обнаруживаются процессы, свидетельствующие о новых функциях лирического, значительно отличающихся от установившихся в русской классике, - можно говорить о лиризации прозаических текстов в новых повествовательных парадигмах. Тому свидетельство – творчество многих авторов. Понять и глубже осмыслить существо этих процессов способствуют труды В.А. Грехнева о творчестве А.С. Пушкина и Д.Е. Максимова о творчестве А. Блока. Научное наследие этих ученых представляется типологически родственным. И, хотя хронологически мы должны были бы начать с имени Д.Е. Максимова, позволим себе следовать другой логике, а именно: нам важно проследить пути лиризации прозы, и здесь хронология ведет нас от Пушкина к Блоку.

О значении представлений В.А. Грехнева в этом плане автору этих строк уже доводилось писать [1]. В XX веке в творчестве многих авторов проявился неореалистический тип художественного сознания, главной приметой которого стал *многомерный художественный синтез*. В жанровых образованиях нового типа доминантным становилось *лирическое начало* (что было особенно свойственно творчеству Ив. Бунина, Б. Зайцева, Ив. Шмелева, С. Сергеева-Ценского, Л. Зурова). Это означало принципиальную художественную новизну, ибо подобная проза мало соответствовала традиционно понимаемым жанровым канонам лироэпики. Лиризм становится в их произведениях *главным сюжетобразующим фактором*.

¹ Впервые опубликовано: Вестник ННГУ им. Н.И.Лобачевского. Филология. 2014. №2 (1).

В данной работе сосредоточим внимание на иных аспектах методологических открытий В.А. Грехнева в исследовании «духа и формы пушкинского лиризма» в соотнесении с прозой Б.К. Зайцева и Л.Ф. Зурова [2, с. 4].

Так, в главе «Лирика в романе» Грехнев справедливо утверждает: «Горизонты фабулы в «Евгении Онегине» разительно не совпадают с горизонтами сюжета» (с. 441). «Сюжет своей лирически конденсированной энергией постоянно плавит фабульную цепь, сообщая ей редкую свободу сцеплений. В точках разрыва фабулы, там, где ситуации романа «прорастают» в поток событийно неорганизованной реальности, захваченной авторской сферой текста, вспыхивают новые образные связи, возникают мостки ассоциаций, углубляющие видение события и характера» (с. 441). Эти «прорывы» Грехнев связывает с устремлениями Пушкина, направленными «не только в «даль свободного романа», в мир его формируемой фабулы. Они направлены вовне, за пределы художественного события, в тот мир, который начинается за его порогом, - к собеседнику и созерцателю» (с. 441-442).

Полагаем, процесс подобного рода чрезвычайно характерен для неореалистической лироэпики XX века. Однако здесь мы наблюдаем уже некую разновидность относительно пушкинского романа. «Слово пушкинского романа, - пишет Грехнев, - широко распахнуто в область живых диалогических соприкосновений с собеседником и вне этих соприкосновений невысказано» (с. 442). В текстах Ив. Бунина, Б. Зайцева, Л. Зурова и других авторов обнаруживается стремление усилить сферу лирического, именно ее сделав преимущественно сферой авторского присутствия в тексте. «Прорывы фабульной цепи», замеченные Грехневым у Пушкина, в прозе неореализма превращаются как бы в особую непрерывную цепь, «окутывающую», словно облаком, цепь фабульную. Эта «вторичная цепочка», цепочка свободных ассоциаций, содержит в себе гораздо больше аксиологически, онтологически значимой информации, чем собственно фабула. При этом роль ее – направленность на активность читателя – потенциального собеседника - выражена чаще всего имплицитно, что предполагает больший уровень чуткости читательской художественной восприимчивости.

Покажем это на примере прозы Б. Зайцева, в частности, повести «Спокойствие». В отличие от «бесфабульных» повествований Зайцева, являющих собой проявление новизны художественного мышления писателя («Миф», «Полковник Розов», «Хлеб, люди, земля»), фабульная событийность здесь не просто присутствует, - она необычайно для Зайцева насыщена. И все же - это «новое литературное исповедание» (Л. Войтоловский), - главным образом, проявляющееся в том, что писателя прежде всего интересует отраженность внешнего мира во внутреннем мире героев [3].

Композиционное построение повести «мозаично», а скрепляет его динамика лирической эмоции. Все происходящее дается сквозь призму восприятия главного героя Константина Андреевича. Полагаем, здесь можно вести речь о возникновении целого ряда лирических ситуаций. Именно лирическая ситуация, на наш взгляд, является главным звеном в композиции, выполняя функцию эпизода в «чисто» прозаическом повествовании, и зачастую вырывается из фабульной цепи в мир созерцательно-философичный, выражающий проникновенные начала авторского мироощущения.

Мироощущение героев Зайцева всегда онтологично, часто - космично. Любая внешняя обстановка у Зайцева погружает читателя в сферу субъективного мира героя. При этом привычный для прозы классического типа психологический рисунок душевных движений героя отсутствует. К примеру, когда Константин Андреевич понял, что прекрасная встреча с Наташей на самом деле произошла во сне, ему, читаем в тексте, «...захотелось пройтись. Достал лыжи, всунул ноги в ремни, зашагал. Снег синел, лился огнями. Выше и выше всходила луна. В роще золотели ивневые березы... *Теперь он понимал, куда идет.* В версте впереди маячили ветлы кладбища. Стало ровнее на сердце. *А купол неба, раздвигаясь, блистая, был как бы великий голос, гремевший мирами, огнями. «Звезда волхвов, - твердил он, - звезда волхвов». Новая сила гнала его вперед»* [4, с. 54-55]. (Здесь и далее в цитатах курсив мой. - В.З.)

Субъективно-лирически воспринятый образ ночного мироздания, - во многом благодаря импрессионистически-нюансированному письму, - помогает герою пережить катарсис, избыть душевный кризис, вновь установить целительные связи с миром, причастным Вечности. Чувство доверия миру, открытость его прекрасным началам выступает у Зайцева как повторяющаяся лирическая ситуация, как концептуальный лейтмотив его эпического повествования. Здесь и высокая мера доверия читателю, который должен «раскодировать», «расшифровать» смысл, заключенный в подтекстовой сфере повествования. Так энергия лирического переживания у Б. Зайцева привела его повествование о частной жизни ничем не примечательных героев к утверждению гармонической целесообразности бытия в целом. «Прорывы фабульной цепи» здесь выводят повествование на уровень лирико-философской прозы.

Новое качество лиризма в неореалистической прозе Л.Ф. Зурова убедительно высвечивается благодаря обращению к трудам Д.Е. Максимова о прозе А. Блока, и работам Вс.А. Грехнева о лирике А.С. Пушкина. Соотнесенность представлений Вс.А. Грехнева о лирическом сюжете и новаторстве Зурова-романиста нами было исследовано [5]. Полагаем, методологические пути, проложенные Д.Е. Максимовым в изучении взаимодействия поэзии и прозы в прозаическом тексте, требуют актуализации применительно к исследованию неореализма. Типологическая родственность подходов ученых видится в их убежденности в огромной значимости *лирического*, его еще непроясненных возможностях, не расшифрованных функций. К примеру, анализируя высказывания Блока разных лет, ученый приводит цитату из его «Записных книжек»: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение» [6, с.321]. Максимов тонко комментирует: «...в своем высказывании 1906 года Блок говорит об отдельных словах как факторе поэтической активности текста, тогда как в другом месте – шире, об «искре искусства» ...Именно эти рассеянные в тексте «искры искусства» - сгущения полисемантической образности – и являются источниками поэтического «радиактивирования» (Блок) или, заменяя эту метафору другой, более широкой, - поэтической индукции» [6, с. 321]. Расширяя подобные рассуждения, ученый приводит примеры из блоковской прозы, когда «лирическое поле одного раздела «уже заражает своим влиянием соседствующие с ним тексты» [6, с. 322].

В прозе Зурова «лирические поля» резонируют друг с другом постоянно. Вот пример из повести «Кадет» (1928), в которой эти поля, к тому же, аллюзионны относительно бунинских текстов, что создает особую энергетическую среду.

Герой повести юный кадет Митя в годы революционного лихолетья, «потом ... часто вспоминал благословляющую материнскую руку, тепло уходящего дня и *крепкий запах ровно шедшей осени*, запах антоновки, кленовых листьев и укропа» [7, с.184]. По пути в Ярославль, в училище, Митя замечает: *От тишины, ленивого шелеста росших на обрыве сосен Мите казалось, что смиренно стоит его страна и знакомый ветер ласково поет над ее пожелтевшими полями*» [7, с. 185].

Подтекстово-ассоциативно молодой автор развивает на уровне поэтически воспринимаемых образов российской повседневности именно бунинские символические параллели. Сильно прозвучавшее в начале века бунинское пророческое предупреждение: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб» - стало образом-символом ухода в небытие огромной цивилизации – российской дворянской культуры [8, с. 339] В зуровском тексте этот намек усиливается еще одним образом-словосочетанием: «*тепло уходящего дня*». *Этот мотив драматической центробежности русского мира тонко интонирован лирической интонацией Зурова.*

И особенно поражает в повести еще одна аллюзия: росшие «*на обрыве*» сосны отсылают к рассказу Ив. Бунина «Несрочная весна» (1923). Художественное пространство изображенной в рассказе старинной усадьбы символизирует мотив грядущего исчезновения. *Сосны в ущельях* выглядят сторожами усадьбы, которую они пытаются скрыть от внешнего мира, несущего ей гибель, а церковь в усадьбе стоит «*на обрыве*», как будто в любой момент

готовая в него сорваться диалогией [9, с.123]. Этот рассказ вместе с рассказом «Антоновские яблоки» выглядит символической диалогией.

В тексте же Зурова возникает некий энергетический эффект, типологически родственный тому, который обнаружил в прозе А. Блока Д.Е. Максимов.

Подводя итоги, заметим: творческое наследие В.П. Грехнева и Д.Е. Максимова – это классика отечественной науки XX столетия. До исчерпанности в осмыслении вклада ученых, в частности В.А. Грехнева, имени которого посвящены Чтения, еще далеко, а между тем пути, проложенные ученым, могут помочь литературоведению XXI века стать ярким, продуктивным, глубоким.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. См.: Захарова В.Т. Значение методологии В.А. Грехнева для исследования проблемы лирического в русской прозе XX века // Грехневские чтения. Словесный образ и литературное произведение: сб. науч. тр. Вып. 6 / Отв. Ред. И.С. Юхнова. Нижний Новгород: изд-во «КНИГИ», 2010. С.7-14.
2. Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород: изд-во «Нижний Новгород», 1994. Далее ссылки на это изд. с указанием страниц в круглых скобках.
3. Войтоловский Л. Летучие тоски // Газ. «Киевская мысль». 21 июня 1913г. РГАЛИ, ф. 860., оп. 1, ед. хр. 712.
4. Зайцев Б.К. Спокойствие // Зайцев Б. Т.П. Полковник Розов. Рассказы. Изд. 2-е. Книгоиздательство писателей в Москве, 1918.
5. См.: Громова А.В., Захарова В.Т. Жизнь и творчество Л.Ф.Зурова: монография. М.: МГПУ, 2012.
6. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. М.: Советский писатель, 1975.
7. Зуров Л.Ф. Кадет // Леонид Зуров. Обитель. Повести, рассказы, очерки, воспоминания / Сост. А.Н. Стрижев. М: «Паломникъ», 1999.
8. Бунин И.А. Антоновские яблоки // Бунин И.А.. Собр. соч.: в 4-х т. Т.1. М.: Правда, 1988.
9. Бунин И.А. Несрочная весна // И.А.Бунин. Собр. соч.: в 9-ти т Т. 5. М.: Художественная литература, 1967.

Захарова В.Т. Проблемы лиризации русской прозы xx века в ракурсе трудов В.А. Грехнева и Д.Е. Максимова

В отечественной прозе в XX веке обнаруживаются процессы, свидетельствующие о новых функциях лирического, значительно отличающихся от установившихся в русской классике, - можно говорить о лиризации прозаических текстов в новых повествовательных парадигмах. Тому свидетельство – творчество многих авторов. Понять и глубже осмыслить существо этих процессов способствуют труды В.А. Грехнева, Д.Е. Максимова.

Ключевые слова: *русская проза, лиризация, типологические соответствия, ассоциативность, аллюзии.*

Zakharova V.T. Problems of lyricization of Russian prose of the xx century in the forefront of the works of VA. Grekhnev and D.E. Maksimova

In the domestic prose in the twentieth century, processes that testify to new functions of the lyric, which differ significantly from those established in the Russian classics, are found, one can speak of lyricizing prose texts in new narrative paradigms. This testimony is the work of many authors. To understand and delve deeper into the essence of these processes are contributed by the works of V.A. Grekhneva, D.E. Maksimov.

Keywords: *Russian prose, lyricism, typological correspondence, associativity, allusions.*

ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ М. В. ГОГОЛЯ¹

Стаття присвячена реконструкції та характеристиці проблемного теоретико-літературного потенціалу творчості М. В. Гоголя у світлі актуальних завдань культурного розвитку сучасної України.

Ключові слова: *теорія літератури, українське гоголезнавство, українська русистика.*

У науковому доробку відомого українського літературознавця, добре знаного у нас і далеко за кордоном, доктора філологічних наук, професора Луїзи Костянтинівни Оляндер, як відомо, немає гоголезнавчих студій. Тому присутність у збірнику, присвяченому ювілею дослідниці, статті на таку тему може видатися дещо нелогічним чи, принаймні, якоесь зовнішньо (формально) долученим. Але це тільки на перший погляд. І не тільки тому, що я ніколи б не дозволив собі будь яких формальних (інертно-байдужих) вчинків до людини, яку щиро поважаю і за науковими напрацюваннями якої постійно спостерігаю, а насамперед тому, що особистості професора Луїзи Оляндер притаманна багатогранність, яка дозволяє їй сказати своє вартісне слово у різних структурних сферах і проблемних ділянках сучасної науки про літературу. Вона й історик літератури (русист, полоніст, україніст і – загалом – славіст), і теоретик літератури (з виходом на методологію літературознавства), і літературний краєзнавець, а в останні десятиліття – активно працюючий компаративіст справжнього академічного рівня. І ось з огляду на це звернення до теоретико-літературної рефлексії літературно-художніх текстових практик класика світової літератури, українця Миколи Гоголя видається мені цілком органічним і виправданим.

* * *

Класичні літературні твори мають особливе значення для стимулювання розвитку теоретичного літературознавства. В них сутнісні властивості літературно-художніх явищ дістають максимальну ступінь оприявлення. Класичні твори вважаються взірцевими, естетично досконалими і такими, де найбільш увиразнено виказують себе єство творчої діяльності, закономірності її здійснення та функціонування її результатів. Водночас у долі й художньо-естетичній еволюції геніального митця втілюються провідні тенденції і процеси (закономірності й антизакономірності, як сказав би Д. С. Лихачов [див. про цю термінологічну пару: 44, с. 3–5]) літературного розвитку його часу і наступних епох. Завдяки цьому з'являється можливість вибудувати варіанти їхніх системних моделей, описати їх літературознавчу «онтологічну картину», які б відповідали умовам актуального еволюційного етапу в історичному розвитку словесної творчості. Оскільки системні моделі й «онтологічні картини» входять до складу наукового предмета, цілком зрозумілим є таке ж особливе значення класичного корпусу мистецтва слова для розвитку методології науки про літературу і літературознавства загалом.

У цьому аспекті безперечний інтерес сьогодні викликає творча спадщина М. В. Гоголя, студіювання якої сягнуло нового еволюційного етапу, пов'язаного, крім усього іншого, з розгортанням активної роботи у сфері власне українського гоголезнавства як складової української русистики².

¹ Доповнено. Вперше опубліковано у зб. наук. праць «Гоголезнавчі студії = Гоголеведческие студии / відпов. ред. П. В. Михед». – Ніжин: НДУ ім. М. В. Гоголя, 2009. – С. 77–107.

² Див., наприклад, спеціальний веб-ресурс [36]. Цей процес живиться ініціативою та творчою енергією дослідницьких груп, очолюваних доктором філологічних наук, професором, завідувачем відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України П. В. Михедом. Про продуктивність здійснюваної роботи свідчать новітні публікації української наукової гоголіани, зокрема: семитомне видання творів М. В. Гоголя українською мовою, організоване Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (голова редкол. М. Г. Жулинський, упоряд. П. В. Михед; 2008 року побачили світ перші три томи); бібліографічний

Наукове гоголезнавство має вже свою історію, свої безперечні досягнення, вагомі напрацювання, знакові постаті й класичні дослідницькі тексти. Наявний у ньому багатий і різноманітний гносеолого-евристичний досвід, а також характер накопичених за великий проміжок часу проблем, зумовлюють актуальну потребу в їхній методологічній і теоретичній рефлексії, результати якої формуватимуть підґрунтя нового – методологічно легітимного і теоретично верифікованого – перспективного поля з метою студіювання творчої спадщини письменника. Адаже на різнобарвній гоголезнавчій ниві присутні цілком авторитетні і водночас категоричні опозиційні підходи. Достатньо назвати, з одного боку, літературознавчі практики Є. Ф. Маланюка, представлені його статтями «Гоголь – Гоголь» (1935), «Шевченко і Гоголь» (1944) та в незавершеною і почасти втраченою монографією «Гоголь» (I пол. 1940-х рр.), а з другого – виконану в руслі естетико-стилістичного напрямку есеїстичну працю («побіжні нотатки», за авторським визначенням) В. В. Набокова «Nicolay Gogol» (1944) [див.: 50; 51; 49; 57]. За своїми об'єктивними рисами ці літературно-критичні практики не можуть кваліфікуватися як лише віддзеркалення суто суб'єктивних поглядів. Висока філологічна культура обох авторів, які до того ж самі були видатними майстрами слова, потребує адекватного методологічного розбору.

Яскравий приклад науково плідного використання багатого теоретико-літературного потенціалу творчості М. Гоголя знаходимо, зокрема, в доповіді 1941 року (опубл. 1975) М. М. Бахтіна під назвою «Епос і роман (Про методологію дослідження роману)» [див.: 8]. Втілений тут гносеолого-евристичний досвід демонструє той шлях аналізу красного письменства, який враховує передусім глибинні, внутрішні чинники об'єкта пізнання. Такий підхід дозволяє, по-перше, не підмінювати предмет розгляду в процесі розгортання літературознавчого висловлювання, цим самим зберігаючи необхідну єдність останнього, і, по-друге, сприяє усвідомленню дослідниками важливості дотримуватися меж власної фахової компетенції. Завдяки цьому підхід М. М. Бахтіна не закриває наукову тему, а навпаки, відкриває її актуальну проблемну структуру, її гносеологічні перспективи.

Для того, щоб ефективно реалізувати гуманітарні можливості літературної спадщини М. В. Гоголя, в тому числі через аналітичну актуалізацію її проблемного теоретико-літературного потенціалу, слід свідомо орієнтуватися на загальнометодологічні засади літературознавчої роботи – однієї з форм культуротворчої діяльності в соціокультурних умовах сучасної України. Головною метою тут було і залишається створення такого, як пише І. М. Дзюба, «суверенного культурного простору... як органічної частини європейського і світового культурного простору», в структурних межах якого будь-які явища присутніх в Україні національних культур не матимуть денационалізуючого впливу, тому що «будуть адаптовані культурною свідомістю в моделі нової національної ідентифікації як реальне культурне багатство України» [24, с. 31, 32]. Звідси – українська русистика вочевидь має всіляко сприяти (у межах своєї фахової компетенції) вирішенню основного культуротворчого завдання, спрямовуючи свою діяльність на оптимізацію взаємин російської культури з українською, на збалансування російської присутності інших культур світу, таким чином забезпечуючи конкурентоспроможність *самої української культури*, «її здатність давати тон інтелектуальному і культурному життю *свого* суспільства, адаптувати для суспільства культурну реальність світу» [24, с. 29; курсив мій. – І. К.]¹.

покажчик «Микола Гоголь: українська бібліографія» (уклад. П. В. Михед, Л. В. Гранатович, Н. В. Кузьменко. – Київ: Академперіодика, 2009. – 258 с.); упорядковане Н. М. Жаркевич, З. В. Кирилук та Ю. В. Якубіною друге, перероблене і доповнене, російськомовне видання «Літопис життя і творчості М. В. Гоголя: ніжинський період (1820–1828)» (Ніжин: Аспект-Поліграф, 2009. – 260 с.). Важливо, що українські гоголезнавці активно співпрацюють з зарубіжними, в тому числі російськими, вченими, залучаючи їх до своїх фахових видань [див.: 62; 17] або реалізуючи спільні наукові проекти [див.: 58; 69].

¹ Процитовані висловлювання суголосні з тією тенденцією у розвитку суспільно-культурної свідомості українства, яка підтримувалася ідеєю свідомого формування національного простору культури, створення власного міфу для того, щоб нація могла «втриматися на поверхні» [див., наприклад: 28, с. 904].

У цьому сенсі українська русистика, за словами П. В. Михеда, покликана «сформулювати нову парадигму осмислення російських культурних текстів... з позицій української національної рації», «з українського інтелектуального поля» [55, с. 88, 87]. Йдеться про зміну сучасною українською національно-культурною свідомістю (як ментально конкретним варіантом дієво-історичної свідомості) самої парадигми осмислення зовнішнього світу, в тому числі й Росії з її культурою та наявним текстовим полем¹. А це неможливо здійснити без виходу на нові методологічні засади, що, на думку П. В. Михеда [див.: 55, с. 87], досі не відбулося у сфері української русистики.

Однією з передумов досягнення цієї мети є, як на мене, рішуче і системне подолання певної перцептивної інерції, тобто стереотипів сприйняття, на яких базувалася радянська парадигма розгляду історії української літератури, історії російської літератури та історії українсько-російських і російсько-українських літературних взаємин і якими продовжує житися вся система їх цілеспрямованого спотворення, політико-ідеологічної деформації. Творчість М. Гоголя, так само як «і реальна взаємодія української та російської культур, і особливо ідеологічне обрамлення, публіцистична, а почасти й теоретична інтерпретація цієї взаємодії дуже переобтяжені, навіть захаращені різного роду стереотипами» [24, с. 25] й ідеологічно спрямованою риторикою.

Стереотипом, на який легко нанизуються (чи проєктуються як його варіантні інтерпретації) інші клішовані уявлення (як-от: особлива «всесвітність» російської літератури, Росія як провідник України до європейської цивілізації, виключно позитивний вплив російської культури на українську, вищість російської літератури як причина її виняткового становища в Україні, втрачений радянський культурний простір²), є теза про особливий характер взаємин між російською й українською літературами як літературами братніми. «Я терпіти не можу, – писав 1997 року Д. В. Затонський, – по-радянському фальшивого епітета „братній”, який свого часу до всього ліпили, роблячи виняток хіба що для концтаборів» [30, с. 181]. І справа не лише в тому, що загальне (і обов'язкове для вжитку за радянських часів) кліше про те, що ці дві літератури розвивалися як повсякчасне й органічне єднання духовного життя двох народів, нерозривно зв'язаних умовами соціально-політичного існування та єдністю визвольної боротьби, просто не відповідає дійсності. Справа перш за все полягає в тому, що ситуація культурного пограниччя, в якій об'єктивно протягом тривалого історичного часу перебувають і надалі перебуватимуть українська й російська культури, аж ніяк не є моновекторною за своїми базовими інтенціями та однозначною за практичними наслідками [див. про це: 88; 89]. А це означає, що сприйняття не тільки колишніх радянських ідеологічних догм, а й сучасних тез на кшталт твердження російського філософа В. С. Біблера про те, що наприкінці ХХ століття «культура здатна жити і розвиватися (як культура) лише на пограниччях культур, в одночасності, в діалозі з іншими цілісними... культурами» [11; с. 286], вимагає зважати на те, що:

– «взаємодія культур у світі, будучи формою їхнього існування і розвитку, має свою складну діалектику і далеко не зводиться до благодірного впливу одних на інших. Вплив однієї культури може стимулювати розвиток інших, а може і нести загрозу знеособлення, навіть асиміляції, може і викликати захисну протидію, що також можна розглядати як форму стимулювання від протилежного; крім того, тут є своя вибірковість: щось сприймається, а щось відкидається, відповідно до логіки власного органічного саморозгортання, та й самозберження» [24, с. 27];

¹ У своїх судженнях П. В. Михед спирається на позицію М. Драгоманова, згідно з якою «усяка громадська праця на Україні мусить мати українську одіжку, *українство*» [26, с. 302]. «Тому, – висновує сучасний український дослідник, – і знання про світ, як і знання про Росію, повинні мати українську одіжку» [55, с. 88].

² До честі російської академічної науки треба відзначити, що вона «спокійнісінько ігнорувала», скажімо, тезу В. Белінського про те, що «тільки воз'єднавшись із Росією, Малоросія відчинила собі двері до європейської цивілізації, ...і, навпаки, дуже активно досліджувала вплив старої української культури (XVII–XVIII ст.) на російську, роль першої в становленні другої, а також її <української культури> роль як провідника європейських тенденцій» [24, с. 26].

– міжкультурний діалог як спосіб життя і розвитку культури не виникає сам по собі і не може бути налагоджений раз і назавжди. Цю роботу свідомо і цілеспрямовано мусить самостійно проводити кожне покоління і кожна суспільно-історична доба. Зумовлено це характером людського культурного світу як штучного утворення [див. про це: 41, с. 56–57, 256–261 й ін.], що також вимагає від культурного діяча (особливо – гуманітарія) певної цілісності особистості, єдності відстоюваних ним наукових концепцій з його власними індивідуальними поглядами та суспільною поведінкою. Не можуть створити справжній діалогічний простір культуротворення ті українські та російські автори, які й до сьогодні, «гаряче» солідаризуючись з протестом різних національних літератур проти згубних іноземних впливів, «сягаючи вершин благородства у глибокому розумінні права російської культури на самозахист, хапливо збігають з цих вершин, як тільки заводять мову про літературу українську та її взаємини з російською» [24, с. 27]¹. Зрозуміло, що за такого підходу про жодну науковість не йдеться і йтися не може.

Що ж до об'єктивної специфіки українсько-російських літературних взаємин, то вона пов'язана з двома корелятивними моментами. Перший з них полягає в тому, що «російська культура не була для української просто культурою сусіднього народу, як англійська для французької чи німецька для італійської. Це була культура, по-перше, етнічно і мовно близького народу, з низьким етнічним і мовним бар'єром, що в принципі може мати або позитивні, або негативні наслідки, або і ті, і ті; по-друге, це була також і культура імперська, яку імперія насаджувала силоміць з виразною політичною метою... Історичні факти незаперечно засвідчують, що тріумфальний шлях російській культурі в Україну розчистило жорстоке державне, імперське насильство. Чітко сказав про це відомий єврейський публіцист Володимир Жаботинський у своїй полеміці з лібералом-общеросом Петром Струве: «...Навіщо ігнорувати історію і запевняти, ніби все обійшлося без кулака і ніби успіхи російської мови на периферії доводять внутрішню безсилість інородницьких культур? Нічогосінько ці успіхи не доводять, крім тієї старої істини, що підкованим чоботом можна втоптати в землю найжиттєздатнішу квітку» [24, с. 28].

За таких умов взаємодія української літератури з російською, як слушно зауважив І. М. Дзюба, «не була однозначною, а мала дві сторони. Одна – це солідарне сприйняття гуманістичних й естетичних імпульсів російської культури, а друга – це захисна реакція, вироблення власної альтернативи, відповідь на виклик, виборювання власного культурного простору» [24, с. 27]. І тут важлива не тільки неоднозначність такої реакції в ситуації культурної експансії, а й – і в цьому полягає другий з означених корелятивних моментів – глибинний зв'язок між вказаними двома сторонами, коли саме сприйняття гуманістичного й естетичного багатства російської літератури живило внутрішньо-захисний, антиекспансіоністський потенціал української літератури.

Ідея такого зв'язку лежить в основі відомих і досі цінних міркувань І. Франка та М. Драгоманова про засади, з яких треба виходити у розмислах про українсько-російські взаємини в умовах, за Франковими словами, «гніту московщини на українщину» [77, с. 8]. В обох випадках йдеться лише про ту частину російських суспільно-літературних діячів, яка не

¹ Говорячи про це, І. М. Дзюба цілком доречно нагадав: 1) про «рух у демократичній німецькій культурі к. XVIII – поч. XIX ст., включаючи й Лессінга, проти панування французької придворної культури (при одночасному схилянні перед французькими просвітителами й революційними мислителями)»; 2) про те, що «далеко не всі французькі романтики солідаризувалися з Жерменою де Сталь у її ентузіастичному сприйнятті німецької літератури»; 3) про «пристрасну боротьбу Джакомо Леопарді проти впровадження в італійську літературу моделей німецького і французького романтизму»; 4) про «реакцію в багатьох європейських країнах проти „італійщини” в музиці й архітектурі»; 5) про «рух у вірменській, азербайджанській, узбецькій літературах у XVII, XVIII, XIX ст. проти засилля й рутини арабської та перської літературних форм; аналогічний рух у Грузії XVII–XVIII ст., коли Арчил, Сулхан-Саха Орбеліані, Давід Гурамішвілі та інші патріоти звернулися до демократичних традицій національної літератури і розгорнули непримиренну боротьбу проти згубних іноземних впливів, що гальмували розвиток самобутньої національної культури»; 6) про «могутній протест у Росії першої половини XIX ст. проти „чужевластя мод”, проти галломанії» [24, с. 27].

займалася демонстрацією «верноподданництва» імперській владі, а надихалася ідеями свободи і справедливості (у Франка під московською літературою розуміється «її найпередовіша, найчесніша часть <тобто Гоголь, Белінський, Тургенєв, Некрасов>, про котру тільки й може у нас бути бесіда; доноси різних Каткових та глагольствія слов'янофілів ми сюди не вчисляємо і наслідувати їх нікому не радимо» [77, с. 8]; у Драгоманова в його листі до М. Бучинського від 25 грудня 1872 року йдеться про «Росію свіжу і нову», Росію «Гоголя Тургенєва, Островського, Добролюбова, Герцена», «а не стару і смердючу... Державіна, Хомякова, Каткова, – або ще хуже Біржев. Від. і Голоса» [66, с. 231–232; див. також: 42, с. 377–378]). Саме «братання Галичини» з російською прогресивною демократичною літературою Драгоманов називав «струною фатальною», «потребою неізбійно історичною» [66, с. 231], а Франко цілком свідомо проводив ключове розрізнення, закликаючи не змішувати «літератури з державою, т. є. урядом і жандармами...» [77, с. 8]¹.

Принципово важливо, що Франко у питанні «про гніт московщини на українщину» основну відповідальність за напрям і характер російського суспільно-культурного впливу покладає на українських культурних діячів, актуалізуючи вектор продуктивної самокритики: «А коли московська література на вас, українську інтелігенцію, мала який вплив, коли вона вас куди-небудь повела, – га, то самі на себе нарікайте, що не виробили своїх власних, сильніших течій мислі, і розбирайте, чи вплив чужого був добрий, чи лихий» [77, с. 8].

Важливою умовою продуктивного розвитку української русистики як складової сучасної української науки про літературу є послідовно і цілеспрямовано здійснюване практичне розмежування літературознавчих досліджень не тільки з жанрами науково-популярної літератури (на чому стосовно літературознавства ще в середині 1970-х рр. наголошував Д. С. Лихачов [див.: 45, с. 452; див. про це також: 41, с. 94]), а в першу чергу – з наукоподібною публіцистикою та всіма ненауковими (у строгому розумінні слова, включаючи специфіку гуманітарних пізнавальних діяльностей) видами критики. Наявний досвід студіювання творчості М. В. Гоголя рішуче актуалізує вимогу до літературознавства дотримуватися кардинальних засад власної роботи як різновиду саме наукової діяльності, відмінною рисою якої є принципова і свідомо методологічна обмеженість дискурсу, в тому числі щодо його цілепокладань, характеру проблематики і рецептивної (адресатної) спрямованості.

Зважаючи на це, ні текстовий обсяг, ні широта залученого до розгляду теоретичного й емпіричного матеріалу, ні окремі доречні міркування, ні точність і коректність цитування, ні кількість покликань тощо самі по собі не засвідчують науковий (= гносеологічно легітимний) статус тексту. Так само не засвідчують його і розлогі міркування про «таємницю національної душі» М. Гоголя як конкретного прояву «однієї з головних і нерозгаданих таємниць доби романтизму», тобто про «українську ментальність <типову частку української дійсності>, що увійшла в протиприродний і навіть насильницький зв'язок з привидами ...

¹ Саме у цьому контексті слід розуміти відомі слова І. Франка зі статті «Щирість тону і щирість переконань» (1905) про його власне русофільство: «Ми всі русофіли, чуєте, повторюю ще раз: ми всі русофіли. Ми любимо великоруський народ і бажаємо йому всякого добра, любимо і виучуємо його мову і читаємо в тій мові певне не менше, а може й більше від вас <московфілів>... Ми любимо в російській духовній скарбниці ті самі коштовні золоті зерна, та пильно відрізняємо їх від полови, від жуželю, від виплодів темноти, назадняцтва та ненависті, сплджених довговіковою важкою історією та культурним припізнанням Росії. І в тім ми чуємо себе солідарними з найкращими синами російського народу і се міцна, тривка і світла основа нашого русофільства» [79, с. 354].

Ці слова є відповіддю не тільки на антиукраїнську діяльність галицьких москвофілів, які у своїх виданнях «Слово», «Галичанин», «Русское слово», «Беседа», сповідуючи ідею «однієї неподільної Русі, з однією мовою, в якій злилися всі нарідчя, як ріки зливаються в море» [Галичанин. – 1902. – № 39–40; цит. за: 42, с. 375], виступали проти розвитку української мови й української літератури, називаючи цей розвиток у «Передньому слові» до видання «Ночі перед Різдом» за редакцією Б. Дідицького (Львів, 1902) антицерковною діяльністю, відступництвом від віри [див. про це: 42, с. 375]. Процитовані щойно слова І. Франка можуть бути відповіддю і їхнім сьгоднішнім негалицьким послідовникам, які, незважаючи на страшні реалії історії України ХХ століття, продовжують марити (теж, до речі, покликаючись на Гоголя) «триединым русским народом».

<світового, естетичного і онтологічного> романтизму», який до того ж розглядається як чи не «бісівська сила» і джерело не лише Гоголевих, а й усіх сучасних національних негарздів [див.: 31, с. 2, 37–40, 74, 22, 197, 198, 217, 223, 242–255, 523, 531–532]. Позаяк «естетичний аналіз», який за такого підходу застосовується до об'єктного матеріалу (тобто до «автора – в його єдиності і залишаючись з ним сам на сам для необхідного <катарсичного> спілкування» [26, с. 109]), зосереджуючись на функціях «національної душі» [31, с. 39], не має на меті з'ясування суто науково-літературознавчої проблематики: спадщина Гоголя береться не в своїй мистецькій самості, а лише як приклад / матеріал / привід для участі новітнього автора в сьогоднішній суспільно-політичній суперечці про «вибір нової <інтегруючої> ідеології» і стосунків до цього процесу інтелігенції [див.: 31, с. 537]¹.

Отже, йдеться не про заперечення права на існування в науці про літературу певних наративних форм, зокрема есеїстичного гатунку, що було б недоречно і безглуздо². Літературознавчий твір цілком може поставати і як «щоденник... нерозуміння Гоголя» [див.: 31, с. 4]. Але він при цьому мусить передбачати власне наукові цілі і завдання, відкидаючи запитання, на які науково відповісти неможливо. Провідне ж призначення науки, за словами Ю. М. Лотмана, – це «*правильна постановка питання*», що не можна здійснити «без вивчення методів руху від незнання до знання, без з'ясування того, чи може дане питання в принципі привести до відповіді...», яка була б невідокремленою від самої науки [47, с. 18, 19; див. про це також: 41, 299–300 (426 і 427 покликання)].

Усе це набуває особливо важливого значення у випадку з такими політично заангажованими літературно-художніми феноменами як творчість М. В. Гоголя, увага до яких становить для літературознавства постійну загрозу виходу за межі сфери власної фахової компетенції, коли воно спокуситься на вирішення чужих його природі проблем (і через що таке вирішення буде неминуче дилетантським, тобто таким, що насправді нічого не вирішує, а тільки ускладнює ситуацію, спричинившись до підтримки старих стереотипів сприйняття, а то й породження нових ідеологічних примар).

Таким чином слід знову наголосити на тому, що потрібно, як на мене, повсякчас і особливо пильно пам'ятати фахівцю-досліднику художньої діяльності та її результатів, а саме:

– красне письменство як мистецтво слова і творчість М. В. Гоголя як його органічна складова, а також їх іманентна проблематика є гносеологічно цінними у своїй самості, не

¹ Підтвердженням висновку щодо цитованої публіцистичної практики є: а) її рецептивна спрямованість, свідомо авторська адресація тексту тільки «російськомовному населенню» України [див.: 31, с. 10], якому «потрібен Гоголь» і яке «здатне ще до літератури поставитися естетично» [31, с. 109]; б) фінальний акорд, втілений в останньому абзаці книги «Микола Гоголь. Таємниці національної душі», де читаємо: «А якщо б автора (вже „не як ученого“, а „як людину“) спитали: „Так яка ж все-таки у Гоголя душа – „хохлацька чи російська“? І в самого тебе – яка? Сам ти якій мові-племені „відаєш перевагу“ в непевних долях ХХІ століття?“ – автор і тоді наполягав на своєму, тобто на тому, що душа – „ніяка“, людська вона і Божа. І єдине, в чому автор повністю, по-людськи, мріяв би коли-небудь у майбутньому житті „ототожнитися“ зі своїм „героєм“, то це в чистоті і зосередженості його останнього роздуму про Божественну літургію і його молитви до Творця нашого про те, „чтобы воздвигнул в нём верного, причисленного к избранному стаду, о котором сказал апостол: „Язык свят, люди обновления, камение, зиждущееся в храм духовен“» [31, с. 540–541]. Виникає питання: навіщо було писати і виносити на світ Божий 544 сторінки тексту, на яких здійснювати «порівняльне дослідження, історичне коментування і філософське витлумачення літературних творів» Гоголя [31, с. 5], «чесно» описуючи «все те, що стосовно гоголівського „пошуку національної душі“ диктує... філософія, етнологія, культурологія...» [31, с. 540], та ще й за взятим на себе зобов'язанням дотримуватися об'єктивності [див.: 31, с. 540], – якщо все це (а, відповідно, й обрана тема і спеціалізована сфера її розгляду, тобто літературознавство) жодного значення для автора опусу не має?!

² Пограничність положення науки про літературу, що межує як з власне наукою, так і з мистецтвом, обумовлює необхідність плюралістичного погляду на форми втілення літературознавчого пізнання. Ці форми, з погляду Л. Я. Гінзбург [див.: 16, с. 47, 51] можуть бути як мистецькими, так і суто науковими, а успіх залежатиме від характеру творчих здібностей суб'єкта літературознавчої діяльності, від усвідомлення ним тих цілей, які він прагне досягнути [див. про це також: 41, с. 98].

потребуючи додаткової прив'язки до проблематики суто позалітературної дійсності, яка має принципово інше походження¹;

– у мистецтва як вторинної моделюючої системи і явища буттєвого (зокрема, у фроммівському значенні слова) гатунку [див. про це: 41, с. 194–241], як специфічного дискурсу (парадигми, нарації тощо) є свої власні актуальність та специфічна (пов'язана з «особливою реальністю» художніх образів [див. про це: 48, с. 30–31]) ідеологія, які, попри все інше, виправдовують його існування, функціональну амплітуду² та неможливість бути заміненим чи продубльованим чимось іншим.

У зв'язку з вищесказаним зберігає свою актуальність внутрішньогалузева літературознавча проблематика, пов'язана зі студіюванням творчого доробку М. В. Гоголя, зокрема у її теоретико-літературній проекції. Варіант аналітичного оприявлення такої проблематики знаходимо у статті П. В. Михеда «Творчість Гоголя в світлі української русистики: про деякі проблеми вивчення» [див.: 56]. Тут на основі літературознавчої адаптації сформульованого Н. Бором принципу доповнюваності, згідно з якою «на часі говорити про відчутну „національну суб'єктивність” його <Гоголя> інтерпретаторів» як про „явище природне і закономірне”» [56, с. 5], окреслюються перспективні напрями розвитку українського гоголезнавства, як-от: дослідження українських джерел творчості Гоголя, фольклоризму і природи фантастичного в художньому світі письменника, функції бурлескно-трагедійного елемента, особливостей гоголівського сміху в аспекті кореляції притаманного йому творчого і руйнівного начал, своєрідності мови Гоголя і здійсненого нею «зсуву» української «картини світу», а також побутування творів письменника в українській художній свідомості другої половини ХІХ – початку ХХ століття, що дослідник пропонує вивчати на тлі актуалізації історико-функціонального підходу у сфері рецептивної естетики, і т. і.

Проте не меншої уваги вимагають і традиційні проблеми гоголезнавства, які сьогодні можуть бути відрефлектовані й розглянуті з належним ступенем повноти і широтою залучення необхідного теоретико-концептуального та об'єктного матеріалу.

Як відомо, Гоголь активно прагнув до створення суспільно дієвого мистецтва і щиро вірив у те, що його твори можуть активно впливати на навколишнє суспільне життя, можуть перебудовувати його відповідно до універсального ідеалу³. При цьому сприйняття власних

¹ У зв'язку з цим пригадується постать поета, дипломата і політика Федора Тютчева, який добре розумів, що суспільно-політичні, ідеологічні та інші позалітературні проблеми не вирішуються за допомогою віршів і романів, а відтак, не варто вимагати від них зайвого. Так, щодо можливості прочитання своєї поезії «Слов'янам» («Привет вам душевный, братья...») на банкеті в Петербурзі на пошану слов'янських гостей з Балканського півострова та Західної Європи (відбувся 11 травня 1867 р.) Тютчев зазначив: «Мені завжди здавалося вкрай наївним говорити про вірші як про щось вагоме... Та якщо ви дійсно бажаєте, щоб мої вірші зачитали, то їх потрібно читати... як *перше* привітання... Та все це, безперечно, ще не вирішить слов'янського питання» [лист до В. І. Ламанського; цит. за: 76, с. 299; див. про це також: 38, с. 13 й наст.].

² Щоправда, тут варто враховувати дві важливі обставини. Про першу з них йдеться у Ю. М. Лотмана, коли вчений характеризує поліфункціональність тексту, коливання в межах поняття «художній текст», зазначаючи: «Поєднання художньої функції з магічною, юридичною, моральною, філософською, політичною є невід'ємною рисою суспільного функціонування... художнього тексту. При цьому тут існує здебільшого двосторонній зв'язок: аби виконувати певне художнє завдання, текст має водночас нести і моральну, політичну, філософську, публіцистичну функції. І навпаки: щоб відігравати певну, наприклад, політичну, роль, текст має реалізувати й естетичну функцію» [47, с. 22]. Другу обставину знаходимо у критиці пролеткультівської віршової практики Л. Д. Троцьким, який, зокрема, писав: «Безперечно, і слабкі, й безбарвні, й безграмотні вірші можуть відзначати шлях політичного зростання поета й класу й можуть мати незмірне культурно-симптоматичне значення. Та слабкі, а тим паче безграмотні вірші, не утворюють пролетарської поезії, бо не утворюють поезії взагалі» [75, с. 159].

³ Таку позицію Гоголя К. Мочульський назвав «магічним ідеалізмом», зазначаючи, що такі вимоги до мистецтва підносили його покликання до завдань, що наближаються до завдань релігії [див. про це: 32, с. 228]. У зв'язку з цим в історії сприйняття особистості і творчості письменника, як відомо, сформувався *гоголівський міф*, підґрунтя якого утворюють віра в сакральність слова та ідея месіанського призначення письменника [див. про це, наприклад: 23, с. 199–210, 234–244].

творів часто викликало у Гоголя відчутне незадоволення, що спонукало його давати літературно-критичні роз'яснення своєї позиції. Така ситуація дозволяє актуалізувати питання про кореляцію літературно-естетичних поглядів митця з його власною художньою практикою. Щодо Гоголя, тут не можна обмежитися суто особистісними поясненнями на зразок набоковських тверджень про цілковите нерозуміння Гоголем власних творів чи оголошення письменника хворою людиною, адже вказане питання пов'язане в теоретико-літературному аспекті з низкою істотних проблем, як-от: співвідношення позалітературної дійсності з художнім світом як естетичним об'єктом твору; природа соціальності в літературі; взаємодія в творчому процесі об'єктивних і суб'єктивних, свідомих і несвідомих чинників; джерела художніх узагальнень і сутність реалізму; природа і зміст художнього пізнання тощо.

Якщо навіть побіжно подивитися на перелічені питання в контексті художньої спадщини М. В. Гоголя (у котрого, за твердженням В. В. Набокова, немає «ані грана дидактики» [див.: 57, ч. 2, гл. 6]), можна припустити, що свідомість митця в процесі творчості перебувала під впливом як мінімум двох різноспрямованих стихій: з одного боку, тієї, що йшла із тих пластів зовнішньої реальності, які породжували активні авторські враження і творчу фантазію, а з другого боку, тієї – внутрішньої – стихії, що пов'язана з власним індивідуальним світосприйняттям, на тлі якого виникає художній задум твору. Мабуть, Гоголю доводилося зважати то на один, то на інший чинник, бо саме їх гармонізація в творі завжди була метою письменника, для якого не чужим був ані аристотелівський катарсис, ані тютчевський «примирительный елей». Інакше кажучи, творча свідомість Гоголя, як і «душа-пророчиця» («вещая душа») ліричного героя Ф. Тютчева, завжди перебувала «на порозі Немов подвійного буття» [див.: 40, с. 25, 24].

Задля здійснення такої корелятивної динаміки для мистецької свідомості, що реалізується в конкретних художньо-текстових практиках, необхідний внутрішній стрижень (інтегративний чинник, спосіб центрації чи стильова домінанта). Завдяки йому художній світ, що втілюється в різних творах одного автора, зберігає ту цілісність, що дозволяє говорити про своєрідність авторського бачення. Цю останню щодо Гоголя означають по-різному: то як символізм фізіологічного (тілесного) гатунку або абсурд, що межує з трагічним [див.: 57, ч. 1, гл. 3, 1; 57, ч. 5, гл. 2]; то як «не письменницький», а «міфотворчий геній» [84, с. 133]; то як магічну фантастичність тощо. І «Гоголь, – на думку В. Каверіна, – створивши фантастичний світ, сам прийняв його за такий, що існує насправді» [37, с. 188].

Але таке прийняття – це не прояв слабкості чи хворобливості геніального письменника, який хотів утекти від сірої і ворожої повсякденності, а тому «заблукав у власній геніальності» [37, с. 191], втративши, як вважав В. Набоков, здатність розуміти сутність власних творів [див.: 57, ч. 2, гл. 6]. Таке прийняття – наслідок первісної опозиційності художнього світу позахудожній дійсності, відчуження від якої є субстанційною ознакою поета як творця. У цьому сенсі судження В. Каверіна про те, що Гоголь «в реальному світі... відчував себе емігрантом», набуває концептуального сенсу на тлі цветаєвського контексту: «будь-який поет, по суті, емігрант... Емігрант Царства Небесного і земного раю природи... Емігрант із Безсмертя в час, неповерненець у своє небо» [82, с. 363–364; див. про це: 41, с. 225–232]¹.

Так само міць «нової жанрової позиції», започаткованої гоголівським «особливим світом», мотивується не тільки проекцією на російську літературу другої половини ХІХ століття, коли, за В. Каверіним, ця позиція ствердилася у прозі Салтикова-Щедріна та драматургії Сухово-Кобиліна [див.: 37, с. 188], а стосується і світової літератури ХХ століття, на тлі якої, як зазначав, наприклад, О. Гончар [див.: 21, с. 248–249], можливий типологічний зв'язок гоголівської «прози нової якості» з так званим «магічним реалізмом»

¹ Пор. рядки з «Поєми Кінця» (1924): «В сём христианнейшем из миров, / Поэты – жида!» [81, с. 436]. «Жида» й «емігранти» в поетичному словнику М. Цветаєвої – це, як відомо, синоніми.

латиноамериканських письменників Карпент'єра, Астуріаса, Маркеса¹, а також «фольклорною прозою» в інших літературах минулого століття.

У площині жанрового вивчення літератури актуальним стосовно творчості М. Гоголя залишається і питання про жанровий синтез, внутрішні опозиції та трансформації у процесі утворення в новій літературі оригінальних жанрів та їх системи. Цікавою тут видається ідея Набокова про належність комедії «Ревізор» до розряду «сновидійних» (*рос.* «сновидческих») п'єс, котрі можна розглядати як вид ненормативних жанрів. Відповідно до такої ідентифікації, «Ревізор» Гоголя недоречно називати комедією, так само як шекспірівські п'єси «Гамлет» і «Король Лір» «не варто називати трагедіями», бо вони як «неймовірно складні твори» засвоюються важко й передбачають «те величезне, нуртуюче, високопоетичне тло, яке і створює справжню драму» [див.: 57, ч. 2, гл. 5].

Певний інтерес гоголівська творчість викликає і стосовно вивчення внутрішніх факторів літературного процесу. Зокрема, на прикладі взаємостосунків Гоголя і Пушкіна можна було б детальніше з'ясувати питання про теорію літературних впливів, в тому числі про умови (сукупність факторів), механізми їх художньої реалізації, адже набоковське заперечення пушкінського впливу на гоголівську творчість до 1837 року лише на тій підставі, що «творчість Гоголя різко відрізняється від того, що зробив Пушкін» і що заклопотаному Пушкіну було не до Гоголя, не вичерпує усієї проблематики. Як не вичерпують її властиві для гоголезнавчих текстів радянської доби натхненні пасажі-заклинання про вплив Пушкіна на Гоголя.

Системного перегляду вимагає також питання про творчий метод Гоголя-письменника, про зв'язок його художньої системи з провідними художньо-естетичними парадигмами літератури XIX ст. Адже однаково безперспективно зводити все розмаїття художнього мислення і поетичного світу гоголівської прози як до реалізму, що було притаманне науковій гоголіані радянських часів, так і до романтизму, що присутнє у студіях до-/не- та пострадянського гоголезнавства. Йдеться, зокрема, про необхідність більш послідовно зважати на певне розрізнення, відповідно до якого романтичні складові є домінуючими в аспекті дослідження генетичних чинників і потенціалу творчості Гоголя, а з реалізмом пов'язане її вивчення у суто функціональному аспекті (враховуючи вектори впливу на розвиток літератури і розгортання літературного процесу в конкретних суспільно-культурних умовах).

Інакше кажучи, слушні твердження В. В. Розанова про те, що Гоголь-митець «усі явища і предмети розглядає не в їх дійсності, а в їх межовості <*рос.* „пределе”>», а тому поезія його українських творів «зовсім не подібна на просту дійсність Малоросії» [70, с. 233], чи Набокова про те, що «шукати в „Мертвих душах” справжню російську дійсність так само марно, як і уявляти собі Данію, спираючись на окремих випадок у туманному Ельсінорі» [57, ч. 3, гл. 2]², аж ніяк не спростовують тих доконаних фактів, що:

– саме завдяки вирішальному впливу на формування реалістичного типу художнього письма Гоголь виявився «батьком російської прози» і джерелом її найвищих досягнень, «одним із основоположників могутньої російської реалістичної літератури» [42, с. 247, 380, 385];

– саме у зв'язку із розвитком в національній літературі реалістичних художніх практик та актуалізації притаманних їм проблемно-тематичних сфер звернулися до Гоголя чільні представники української культури XIX ст. І. Франко та М. Драгоманов [див. про це, наприклад: 42, с. 385, 395, 376, 377, 378 й ін.];

¹ Як відомо, Габріель Гарсія Маркес у своїй нобелівській промові посилався на Гоголя, зауваживши, що з гоголівського містицизму виросла вся нова латиноамериканська проза [див. про це: 12; 67].

² І в іншому місці Набоков акцентує: «...я повторюю для тих, хто любить, аби книги описували „реальних людей” і „реальні злочини”, та й ще мали позитивну ідею..., що „Мертві душі” нічого їм не дадуть. ...Це зайвий раз доводить те, наскільки сміхотворно помилялися російські читачі й критики, котрі бачили в „Мертвих душах” фактичне зображення життя тієї пори» [57, ч. 3, гл. 2].

– саме у зв'язку з гуманістичним та критичним суспільно-сатиричним потенціалом російського класичного реалізму, яскраво і повно репрезентованого у творчості «геніального українця» [80, с. 475–476] М. Гоголя, визначав І. Франко специфічну роль російської демократичної літератури у духовному розвитку українців: «Коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених» [78, с. 362]¹.

Отже, корелятивні пари *Гоголь / романтизм – Гоголь / реалізм* характеризуються стосунками не взаємного виключення, а взаємного доповнення, відбиваючи різні структурні рівні єдиного внутрішньо ієрархічного об'єкту дослідження. При цьому не втрачає сенсу не тільки осмислення різних варіантів постановки традиційного питання про значення романтизму для появи, формування й еволюції реалізму², а й та наукова проблематика гоголезнавчих студій, що виникає на тлі соціологічного літературознавства (соціології літератури), де творчість письменника розглядається у зв'язку з проблемою суспільної реалізації літератури, що охоплює, на думку Д. С. Лихачова, також «реалізацію і „соціальних мод”, мод напівінтелектуальних-напівпобутових» [46, с. 187].

Подальше вивчення творчої спадщини Гоголя може виявитися плідним і з погляду проблеми реалізму як форми умовності в літературі, його природи, художньо-пізнавальних можливостей, меж, його стосунків і взаємодії з іншими художньо-естетичними системами тощо. Наприклад, складно категорично відкидати щодо Гоголя відоме брюсовсько-набоковське питання «звідки у Гоголя могло бути знання російської провінції?» Але так само важко погодитися з не менш категоричним твердженням Набокова про те, що «гоголівські персонажі волею випадку виявилися російськими поміщиками і чиновниками» і що «їхне уявне середовище й суспільні умови не мають абсолютно ніякого значення» [див.: 57, ч. 3, гл. 2]. Адже увага до певних суспільних характеристик героїв стимулюється як самим текстом гоголівських творів, так і суспільним контекстом дійсності як екстралітературним фактором літературного процесу. З огляду на це варто всебічно з'ясувати питання про реалістичний міфологізм, притаманний цьому літературному напрямку загалом (як власне мистецькому напрямку) і творам Гоголя зокрема.

При цьому знання реалій суспільно-історичного середовища гоголівських персонажів необхідне для того, аби побачити напрям, мету і зміст творчої трансформації позалітературних елементів в художньому світі твору. Реалізм базується на художньому відтворенні конкретних суспільно-історичних явищ та їх художніх моделей. Причому ці явища беруться як такі, що мають свій просторо-часовий вигляд, будучи водночас варіантами певних інваріантів. Завдяки цьому реалізмові, як способу мистецької творчості, властива (в ідеалі) певна структурна відкритість моделюючої художньої свідомості.

Нарешті не можна сьогодні оминати складне й актуальне питання про сенс дискусій стосовно того, до якої національної літератури належить творчість М. В. Гоголя.

Дискусії про належність митця до конкретної національної літератури мають продуктивний сенс лише за умови своєї спрямованості на пізнання, і не тільки творчості певного письменника, а й самопізнання тих, хто до цього питання звертається. Тобто завжди потрібно знати, *навіщо* і *з якою* конкретно *метою* його піднімають. Якщо такі дискусії проводяться з метою «поділу майна», множення ворожнечі й неприязні між країнами,

¹ Пор. з висловлюванням М. Павлика: «...Гоголь вибухнув цілим сміхом, а ціла громада довго сміялась сміхом голосним, сердечним, вкінці стихало, уста кривились до плачу, тугою вкрилося лице: бо всі побачили себе в дзеркалі оголеної правди, жакливої. Перевернулись поняття цілого російського суспільства, люди мислячі стали доходити причин такого бідного життя, стреміти, упоминатися кращого...» [64, с. 340; цитата дещо формально видозмінена відповідно до літературних норм сучасної української мови. – І. К.].

² До речі, онтологічно-генетичні стосунки між цими видами творчості і мистецькими (художньо-естетичними) парадигмами можуть розглядатися по аналогії з відношеннями між власне середньовічною і ренесансною культурами, коли перша, будучи інституціонізованою, зародила в собі другу, не втративши при цьому широти власного існування [див. про це: 39, с. 34].

державами і народами, тоді це антикультурна руйнівна діяльність. *Мистецтво не знає ні національних, ні часових, ні просторових кордонів і належить лише тим, хто має в ньому реальну і постійну внутрішню потребу*, і відповідно є суб'єктом чи носієм тієї «презумпції сприйняття поезії», яка, за словами Ю. М. Лотмана, є фундаментальною передумовою існування красивого письменства [див. про це: 47, с. 63; 41, с. 238].

Безумовно, не варто розкидатися власною культурною спадщиною, зокрема проголошуючи, услід за М. Бучинським, мистецькі надбання Миколи Гоголя «чужим добром» [див. лист до М. Драгоманова від 15 червня 1872 року: 66, с. 144]¹ – її треба шанувати, зберігати, робити доступною для трансляції та сприйняття і у власному, національному, і світовому культурно-мистецькому просторі, де вона поставатиме засобом національно розмаїтого загальнолюдського діалогу задля самопізнання й взаєморозуміння. У такій перспективі реалізація індивідуальної художньої інтенції митця на перетині різних національних літератур – це один із способів функціонального представництва однієї ментально-художньої традиції в іманентному просторі іншої національно-культурної традиції.

Яскравий приклад цього – Микола Васильович Гоголь з його «природною українською життєрадісністю», що узяла гору над німецькою романтикою в ранній поемі «Ганц Кюхельгартен», і з його сприйняттям столичного «туманного» Петербургу в неминучій кореляції з протилежною імперській столиці «безхмарною синню» України². Саме про це в середині ХХ століття писав В. Набоков, хоча для нього було справжнім страхіттям уявити собі Гоголя, котрий «том за томом черкає малоросійською „Диканьки” і „Миргороди”». Для Набокова, як відомо, тільки в «Арабесках» (в тому числі в «Невському проспекті», «Записках божевільного» і «Портреті»), в «Ревізорі» та «Мертвих душах» маємо істинне обличчя Гоголя-митця [див.: 57, ч. 1, гл. 5]. Але ще задовго до Набокова про вирішальну роль у творчій долі Гоголя його первісної ментальної українськості писав І. Нечуй-Левицький, з точки зору якого Гоголь зміг повернути російську літературу на шлях реалізму і народності лише як «геніальний українець», котрий переніс і прищепив російській літературі начала, що зародилися і укорінилися в українській «демократичній» літературі [див. про це: 23, с. 365; у більш локальному сенсі про значення для літератури українськості Гоголя див.: 1, с. 123–124; 20, с. 18; 28, с. 23]. Продовжувачем української літературної традиції Гоголя вважали в Галичині, де перекладали і поширювали здебільшого ті твори письменника, які безпосередньо присвячені українській темі [див. про це: 42, с. 372].

Участь Гоголя-українця у творенні великої російської літератури в форматі культурного обміну між двома народами свого часу позитивно оцінював І. Франко [див. про це: 42, с. 393–394], який водночас наполягав на тому, що Гоголя ніяк не можна виключати з «основи нашого <українського> народного розвою» [див. про це: 42, с. 392]. І навряд чи варто сьогодні рішуче змінювати аксіологічні ідентифікації цього доконаного факту. «Адже по-справжньому великий і водночас по-справжньому український Гоголь, — слушно зазначав 1997 року Д. В. Затонський, — це не так автор „Вечорів на хуторі біля Диканьки”, як автор „Невського проспекту”, який стороннім і тому проникливим поглядом оцінює імперський Петербург. Воістину без цього Петербурга Гоголя не було би Петербурга Достоевського, а без Петербурга Достоевського усі ми були б духовно біднішими — і

¹ У зв'язку з цим можна пригадати й спробу П. Мирного видати в Україні збірник пам'яті М. Гоголя, про що він так пише в листі до М. М. Коцюбинського від 25 грудня [листопада] 1902 року: «Про наш збірник на спомин Гоголя ніхто з наших і словечком не обізвався. Чутка доходила, що кияни були взагалі проти такого збірника. Хіба, мовляв, мало наших значніших народолюбців, котрих слід пом'янути збірниками, щоб не заходжуватися поминати рідною мовою, хоч і такого великого художника слова, як Гоголь, але чужого нашій мові слова» [53, с. 410].

² Пор. з рядками з поезії Б. Чичибабіна «Мандрівка до Гоголя» («Путешествие к Гоголю»): «Здесь Божья слава сердцу зрима. / Я с ветром вею, с Ворсклой льюсь, / отсюда Гоголь видел Русь, / а уж потом смотрел из Рима...» [84, с. 131].

росіяни, й українці; та, напевне, й весь решта світ. Причому ми збідніли би саме як українці» [30, с. 183]¹.

Микола Гоголь – це *український російськомовний письменник*, що творчо реалізувався в умовах *одновекторного, імперськи центрованого мультикультурного простору* царської Росії, де він, неминуче репрезентуючи ментальну мисленнєву і духовну українськість², впливав своєю творчістю на художнє мислення провідних російських письменників, формуючи традицію класичної російської літератури³. Таке визначення дозволяє щонайменше: а) належним чином враховувати амбівалентність і неоднозначність — за своїми особистісними і позаособистісними наслідками — позначеної ним ситуації; б) уникнути найрізноманітніших нелегітимних заперечень емпірично і методологічно

¹ «Так що все тут взаємопов'язано, все переплетено..., — продовжує український учений. — І нема в цьому нічого незвичайного, унікального: адже й англійська література була б чимось значно меншим без того вкладу, який зробили в неї пригноблені й пригноблені Британською імперією ірландці — Свіфт, Шерідан, Вайлд, Шоу, Джойс, Йітс, Беккет...» [30, с. 183–184].

² У «нашого Пасічника», читаємо у Надеждіна, «національний мотив українського наріччя переведений, так би мовити, на москальські ноти, не втрачаючи свого оригінального обличчя» [цит. за: 31, с. 180–181].

Вибірковому погляду на українськість Гоголя як на факультативну рису, з якою не пов'язані його вершинні мистецькі досягнення, протистоїть та обставина, що силу власне українських ментальних інтенцій Гоголя – як людини і майстра слова – добре відчували у сучасних йому російських культурних колах. Причому стосувалося це не українських повістей письменника, а саме тих творів, які вважаються суто російськими, тобто позбавленими (з погляду певної перцептивної практики) українських інтенцій, елементів, складових або чинників. «У Ростопчиної, — писала А. О. Смірнова в своєму листі до М. В. Гоголя від 3 листопада 1844 року, – при В'яземському, Самарині та Толстому <Американцеві> розговорилися про дух, в якому написані ваші „Мертві душі“, і Толстой зауважив, що ви усіх росіян представили в огидному вигляді, а натомість усім малоросіянам дали ви щось таке, що викликає співчуття, незважаючи на смішні сторони їх; що навіть і смішні сторони мають щось наївно приємне; що у вас нема жодного хохла такого підлого, як Ноздрьов; що Коробочка не бридка тому саме, що вона хохлячка. Він, Толстой, вбачає навіть небратство, яке мимоволі вирвалося, у тому, що коли розмовляють два мужики і ви кажете: „два русских мужика“; Толстой і після нього Тютчев, досить розумна людина, теж зазначили, що москвич аж ніяк би не сказав „два русских мужика“: обидва казали, що ваша вся душа хохлячка вилилася у „Тарасі Бульбі“, де з такою любов'ю ви виставили Тараса, Андрія й Остапа» [цит. за: 86, с. 132–133; пер. українською мій. – *І. К.*]. Так само й С. Венгеров зазначав, що у Гоголя було «малоросійське» ставлення до всієї російської дійсності і що «Україну Гоголь оповив поетичним флером, а Росія для нього є самою лише гидотою запустіння, мертвим царством мертвих душ» [13, с. 126; пер. українською мій. – *І. К.*]. Пор. це судження з висловлюванням росіянина О. І. Герцена з його статті 1851 року «О развитии революционных идей в России»: «Україна знає тієї ж долі, що Новгород і Псков, але значно пізніше, і одне лише століття кріпосної залежності не могло стерти всього, що було незалежного і поетичного у цього гарного народу. У нього більше індивідуального розвитку, більше місцевого забарвлення, ніж у нас; у нас нещасний мундир однаково покриває все народне життя... Наш народ не знає своєї історії, в той час коли кожне село на Україні має свою легенду» [18, с. 325; пер. українською мій. – *І. К.*]. Така ж тенденція прослідковується і у власне російських класичних художніх практиках, про що свідчать дослідження форм присутності українського світу в російській малій прозі кінця XIX – початку XX століття [див., наприклад: 71].

З огляду на це у відомому гоголівському міркуванні з листа до О. О. Смирнової від 24 грудня 1844 р. про те, якою є його душа – українською чи російською, – головним видається не те, що сам письменник не знає відповіді на питання, і не те, що жодній з «душ» Гоголь не віддає переваги, і навіть не ідея їх взаємопроникнення (злиття) і виникнення, як наслідок, колись у майбутньому «чогось найдосконалішого в людстві» [19, с. 214; пер. українською мій. – *І. К.*]. Сутність вказаного висловлювання Гоголя — це думка про відмінність цих «природ», їх окремішність («самі історії їх минулого побуту дані їм неподібні одна на одну, аби окремо виховалися різні сили їхніх характерів» – [19, с. 214]), самість, їх багатство, коли «кожна з них зокрема має в собі те, чого немає в другій» [19, с. 214], тому що в іншому разі неможливо було б говорити про можливість їх взаємодоповнення, тим паче про їх злиття.

³ Тому цілком обґрунтованою є впевненість С. П. Шевирьова в тому, що, «тавруючи влучною іронією потворність низької дійсності краще і сильніше, ніж будь-хто з тих, хто володіє у нас пером, досягає він <Гоголь> усе велике і прекрасне нашого російського життя» [*Шевирьов С. П.* Критический перечень произведений русской словесности за 1842 год // Москвитянин. – 1843. – № 1. – С. 285; цит. за: 10, с. 564; пер. українською мій. – *І. К.*]. Так само і П. А. В'яземський навряд чи помилявся, коли у своєму листі до В. А. Жуковського від 21 листопада 1842 року стверджував, що «говорячи про „Мертві душі“, можна досхочу наговоритися про Росію і в рецензії на книгу написати рецензію на увесь народ і увесь наш побут» [цит. за: 15, с. 305].

«верифікованих» суджень; в) більш рельєфно вирізнити чинну частку у розмаїтті минулих критичних підходів¹; г) вийти на власний, своєрідний (відмінний від російського чи будь-якого іншого) національно-культурний проблемно-тематичний горизонт, на тлі якого можна сказати власне, ніким не дубльоване і незамінне слово. Тому доречніше не ділити Гоголя, а замислитися про той найсуттєвіший з огляду на перспективу внесок, який зробили українці у формування синтетичної російської класичної літературно-художньої традиції².

Крім цього, варто уважніше зважити на слова М. П. Драгоманова про те, що «Гоголь зостався досі не тільки самим великим письменником російської літератури, але і виразником української натури, котрої Шевченко виразив другу половину»³, що Гоголя «породила» виключно українська література і весь соціальний критицизм письменника виник з «поетичних традицій і ідеальних поривів душі української» [25, с. 124; цитата формально видозмінена у відповідності з літературними нормами сучасної української мови. – *І. К.*]. І саме завдяки «чудовому», як пише Л. Новиченко, «художньому окресленню найістотніших рис українського національного характеру» [61, с. 128] Гоголь виявився «великим відкривачем образу України для російської і світової читаючої публіки» [61, с. 126]⁴. Не втрачає, отже, чинності теза, що Гоголь, попри належність і до російського письменства, є «українським великим культурним діячем», який «повинен знайти своє законне місце... в українській літературі, її історії, її шкільних і вузівських програмах та курсах, підручниках і допоміжниках» [63, с. 143, 145].

Та оце «повинен знайти», на мою думку, примушує більш обережно, стримано сприймати тезу про те, що відгомін творчих надбань Гоголя «в духовному житті українського народу не менший, ніж російського» [63, с. 143] або, в іншому формулюванні, що гоголівська традиція «зробила величезний вплив» на розвиток української художньої культури [21, с. 249]. Натомість варто згадати твердження М. Драгоманова з його листа до М. Бучинського від 04 жовтня 1871 року: «Прошу Вас дуже звернути увагу на Гоголя... Це плачевне діло, що вплив Гоголя на спеціальну малоруську словесність виявився меншим, ніж на великоруську... Гоголевого реалізму і його „високого комізму” до малювання українського побуту ще не приложив у нас ніхто так, як би треба було: п. Нечуй хіба почина» [66, с. 42]⁵.

Тут йдеться про масштабність і ґрунтовність засвоєння українською літературно-мистецькою свідомістю глибинної універсальності художнього досвіду М. Гоголя, яку в різні часи формулювали по-різному: а) для В. Белінського показовим було вміння письменника у повсякденному «знайти спільне і людське, ...вловити гру сонячного променя поезії», в

¹ На зразок тверджень П. Куліша про прагнення Гоголя до «великоруського елемента» чи оцінки виходу письменника за межі рівня романтизованої епіко-історичної оповіді [див.: 43, с. 277–283]. Або тези сучасного автора про те, що «потрапивши на російський культурний ґрунт, сформовані стереотипи української культури в інтерпретації Гоголя сильно й непередбачено вплинули на Росію – на світ – „знову” на Україну» [31, с. 83].

² «Вимагає нового осмислення, – конкретизує П. В. Михед, – роль української літератури як посередника і транслятора нових естетичних та ідеологічних ідей, які були прищеплені російській літературі. Від початку XVII до середини XVIII ст. українська література жила російською словесністю. Відомо, що ці впливи ґрунтувались, головним чином, на релігійній основі. Сьогодні є можливість подивитись на ці процеси неупереджено, більш виважено, відслідкувати реформаційні віяння, по-новому осмислити роль Унії в цих процесах. Нарешті побачити об’єктивно потужний вплив українців на розвиток російської словесності» [55, с. 99].

³ До речі, повість І. Нечуя-Левицького «На гастрольях в Микитянах» (1911), зокрема характеристику особистості українського артиста-співака Флегонта Петровича, який любив «трошки пожартувать» у «веселий безробітний час»: «З його тихої та доброї вдачі часом несподівано виглядав Гоголь, бо маленький Гоголь ховається в кожному українцеві й часом несподівано визирає при сприяючих обставинах та випадках» [59, с. 60].

⁴ Тут доречно згадати про вплив «Вечорів на хуторі біля Диканьки» та «Тараса Бульби» на формування особистості М. Костомарова [див. про це: 42, с. 48].

⁵ І саме з потребами виходу української літератури на якісно інший рівень художньої свідомості і мистецьких практик (тоді це був реалізм як вищий тип художнього мислення) пов’язував М. Драгоманов необхідність перекладати твори Гоголя українською мовою [див. про це: 42, с. 377–378].

обмеженому – безмежне і різноманітне [9, с. 417]¹; б) В. Набоков писав про «чудність генія», який у своїх творах завжди «перебуває на межі ірраціонального», існує на семантичних зсувах фрази, коли її затемнення, викликане раптовою зміною погляду (зміщенням раціональної життєвої площини), призводить до відкриття «потаємного сенсу»; завдяки цьому мистецтво сягає «надвисокого рівня», де йдеться не про суєтне існування тлінної поцейбічної суспільної реальності, а про «потойбічний світ», про звертання «до тих таємних глибин душі, де проходять тіні інших світів, мов тіні безіменних і беззвучних кораблів» [57, ч. 5, гл. 2, 5; ч. 2, гл. 3]; в) В. Астаф'єв акцентував на здатності «„гоголівської” матерії проникати крізь просторові нашарування», зберігаючи при цьому сучасність [2, с. 196]; г) для С. Залигіна найважливішим у творах Гоголя як взірцях дійсно світової літератури було створення «тієї мови світу, на якій людина осягає людство» [29, с. 200].

У площині такого мистецького універсалізму йдеться вже не про локальні речі, які на поверхневих щаблях такого художнього дискурсу закономірно теж присутні, а про «справжні сюжети», приховані за очевидними речами [див.: 57, ч. 6, Коментарий] і які означають базові модуси існування людини в світі. Саме до них належить феномен людської (суспільної) вульгарності (*рос.* пошлости) як втілення усього фальшивого, підробленого, недоречного, лицемірного, нешляхетного, банального² й у зв'язку з зображенням якого Набоков особливо актуалізував своєрідність і значущість творчості Гоголя.

Загалом, гадаю, є підстави стверджувати не тільки те, що процес освоєння українською літературою гоголівських ідейно-художніх досягнень був «процесом складним» [42, с. 37]³, а й те, що цей процес ще далеко незавершений, і незавершений, мабуть, у чомусь найголовнішому, сутнісному, а саме в такому, що призводить до незворотних якісних змін в еволюції художньої свідомості, виводячи її на принципово іншу просторову перспективу. Тобто, говорячи сьогодні про вплив Гоголя на розвиток української культури, особливо у порівнянні з його ж значенням для історії літератури російської, таки варто виходити з того, що перший, на відміну від другого, досі не реалізований у своїх глибинних потенціях і можливостях. Стосовно української літератури зберігає свою безпосередню актуальність заклик «Вперед до Гоголя!», яким І. Драч завершив свій виступ на відкритті ювілейної книжково-ілюстративної виставки у Музеї книги і друкарства України «Світле воскресіння» (Київ, квітень 2009 р.). І цей зовсім неновий, та через це аж ніяк не менш важливий заклик сьогодні концентрує у собі свої попередні змістові наповнення, артикульовані: 1) у тезі Василя Стефаника 1899 року щодо галицької інтелігенції, яка «не може прихилити до себе поетів»: «Може довго чекати на свого поета, але то, відай, буде Гоголь, а його твір — будуть „Мертві душі”» [74, с. 82]⁴; 2) у потрактуванні лідером «Перевалу» Олександром Воронським проголошеного ним 1923 року гасла «вперед до класиків, до Гоголя, Толстого, до Щедрина», щоб учитися в них «того реалізму, який умів поєднувати побут з художньою

¹ Суголосними цьому є слова самого Гоголя про ідею міста як явлення вищого ступеня Порожнечі, якими П. Загребельний ілюструє роль образів-символів у творчості письменника і характер його творчих прагнень: «Усе місто зі всім вихором сплетінь – перетворення бездіяльності життя всього людства в масі... Як звести усі світу неробства у всіх родах до подібності з міським ледарством? І як міське ледарство звести до перетворення неробства світу?...» [див.: 28, с. 34; пер. українською мій. – І. К.].

² Наведений Набоковим перелік літературних персонажів, в яких втілюються найрізноманітніші форми вульгарності як глобального псевдо, включає в себе: Полонія й королівську пару в трагедії «Гамлет», флюберівських Родольфа й Оме з роману «Мадам Боварі», Лаєвського з повісті Чехова «Дуель», Маріон Блум у Джойса, молодого Блоха в «Пошуках втраченого часу», мопасанівського Жоржа Дюруа з роману «Любий друг», чоловіка Анни Кареніної, Берга в романі-епопеї Толстого «Війна і мир» і багато інших дійових осіб у світовій літературі [див.: 57, ч. 3, гл. 2].

³ Цей висновок Н. С. Крутікова актуалізує тим, що «в цілому проблема зв'язку творів Гоголя з досвідом української літератури та фольклору висвітлена дослідниками набагато повніше і глибше, ніж питання про вплив Гоголя на сучасну йому і дальшу українську літературу..., яке досі розробляється зовсім недостатньо» [42, с. 19].

⁴ Принагідно нагадаю, що саме український переклад І. Франком поеми «Мертві душі» був «прямою відповіддю на всілякі твердження про „непридатність” творчості Гоголя для України» [див. про це: 42, с. 397].

фантастикою, з художнім експериментом, зі здатністю до синтезу» [14, с. 77]; 3) у міркуваннях Віктора Астаф'єва про Гоголя як «окрему літературу», які завершуються питанням: «А може, Гоголь увесь у майбутньому?» [2, с. 195, 192]. Тобто йдеться не про те, щоб «повернути» Гоголя українській літературі, про що писав 1909 року М. Грушевський [див.: 22], а радше про принципове навернення української літератури і мистецької свідомості до рівня творчого мислення і художнього письма М. Гоголя як одного з тих письменників, які й тепер залишаються найбільш «придатними і корисними для українського суспільства», як писав майже сто років тому І. Нечуй-Левицький [60, с. 214].

Для активізації й стимулювання такого процесу необхідна цілеспрямована системна (методологічна у новітньому значенні слова) рефлексія наявного гносеологічно-евристичного досвіду й еволюційних – інтегральних і диференціальних – тенденцій *власне українського гоголезнавства* у всій повноті його текстових практик, означених, скажімо, такими іменами як П. Куліш, М. Максимович, М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, М. Грушевський, С. Єфремов, В. Щурат, В. Перетц, Д. Багалій, Є. Маланок, Ю. Липа, Д. Чижевський, В. Дорошенко, С. Родзевич, Ю. Луцький, Н. Крутікова, П. Голубенко, Ю. Барабаш і аж до П. Михеда та чільних представників новітніх українських дослідницьких гоголезнавчих центрів і груп¹. Інакше кажучи, треба подивитися на історію українського гоголезнавства з погляду актуальних культуротворчих завдань і проблематики сучасної України.

Ми повинні розуміти, що українська належність Гоголя матиме для нас принципове значення в тому випадку, коли його творча спадщина буде дійсно залучена до нашого власного актуального культурного, філософсько-естетичного і мистецького буття, коли вона дешифруватиметься за допомогою українських літературно-художніх, культурно-ментальних кодів. І робити це варто з метою відкриття більш глибинного рівня художньо-смыслового світу творів геніального письменника, на тлі якого спростовуватимуться численні, як правило, кон'юнктурні стереотипи та формати їхнього сприйняття.

Творчість письменників, сформованих на перетині двох або й більше національно-літературних і культурних традицій², має особливе значення для розкриття питання про глибинно синтетичну природу будь-якої національної чи регіонально-культурної традиції, що розгортається в історичному часі та просторі через подолання власної ізольованості й герметичності і яка здатна повноцінно й продуктивно жити лише тоді, коли її засвоюють у широких – і відмінних від її власного – культурних просторах. Водночас зазначу, що питання про сутність, чинники і форми національно-культурної приналежності митця – дуже складна проблема, пов'язана зі студіюванням цілого комплексу питань, зокрема, актуалізованих сьогодні такими феноменами, як мультикультуралізм та глобалізація світу. Усе це вимагає спеціального комплексного системного розгляду.

Творча спадщина М. В. Гоголя й надалі потребує спеціальних і фундаментальних досліджень, базованих, попри все інше, на добротній методологічній і теоретико-концептуальній основі. За цієї умови гоголезнавство не тільки вийде на новий інтерпретаційний рівень щодо своєї внутрішньої галузевої проблематики, а стане одним із джерел і стимулів загального розвитку сучасного українського літературознавства та науки про літературу в цілому, створюючи умови для максимально повного виконання нею своїх особливих культуротворчих функцій.

¹ Така робота в українському літературознавстві вже розгортається [див., наприклад: 54; 33; 35; 83; 6; 4; 7; 34; 27; 73; 5; 85; 65; 3; 87; 72]. Передумови для формування її реальних перспектив створює, зокрема, здійснювана сьогодні бібліографічна діяльність, підсумком якої є українська бібліографія Миколи Гоголя [див.: 52].

² Творчість М. В. Гоголя П. Охріменко свого часу запропонував розглядати у контексті певної традиції, що по своєму втілилася зокрема: а) у поета-ашуга Саят-Нови, який творив на трьох мовах, належачи грузинській, вірменській і азербайджанській літературам; б) у творчості письменників-полемістів братів Зизаніїв, Мілетя Смотрицького, Косова, Козловського (українців за походженням), творчий доробок яких належить українській і білоруській літературам XVI–XVII ст.; в) у творчості українсько-російських письменників XVIII ст. Феофана Прокоповича, Стефана Яворського, Дмитра Туптала (Ростовського) [див.: 63, с. 144].

І насамкінець повернуся до того, з чого почав. У гуманітарних дисциплінах особливе значення має суб'єктивне ставлення дослідника до об'єкта / предмета своєї діяльності, його індивідуально-особистісне переживання останнього. Не дерма об'єктивність, до якої повинні прагнути науковці будь-якої спеціалізації, в гуманітарній сфері повною мірою неможлива, адже вона неминуче обмежена історичністю діалогічних векторів дієво-історичної свідомості. Професорові Луїзі Оляндер вказане ставлення притаманне іманентно – вона любить свою професію, любить і усвідомлює красне письменство і мистецтво загалом як унікальну і нічим незамінну сферу буттєвого оприявлення існування як окремої людини, так і цілої людської спільноти. Ці ж ціннісні орієнтири актуалізують наукові праці Луїзи Костянтинівни у реципієнтів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев М. Уроки гения / М. Алексеев // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 123–125.
2. Астафьев В. Приближение к истине / В. Астафьев // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 192–198.
3. Барабаш Ю. Гоголезнавство в Україні й поза нею / Ю. Барабаш // Слово і Час. – 2005. – № 4. – С. 3–9.
4. Барабаш Ю. Гоголь : анти- і постколоніальне прочитання: З досвіду сучасної української гоголіани / Ю. Барабаш // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 153. – С. 142–167.
5. Барабаш Ю. Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя : Нариси сприйняття та інтерпретацій / Юрій Барабаш. – Сімферополь : Кримський Архів, 2004. – 128 с. – (Нові гоголезнавчі студії ; вип. 1(12)).
6. Барабаш Ю. Троє Юрійів, або Гоголь на „Планеті DP” і поза нею. Юрій Шерех. Юрій Косач. Юрій Луцький / Ю. Барабаш // Сучасність. – 2002. – № 10. – С. 103–121.
7. Барабаш Ю. Український ключ: Гоголь у літературній свідомості міжвоєнної еміграції / Ю. Барабаш // Слово і Час. – 2002. – № 12. – С. 54–67.
8. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – С. 447–483.
9. Белинский В. Г. Ластовка. Сочинения на малороссийском языке... Сватанье. Малороссийская опера...<1841> / В. Г. Белинский // Собр. соч. : в 9 т. / Виссарион Григорьевич Белинский. – Москва : Худож. лит., 1976 – Т. 4. – С. 416–418.
10. Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. / Виссарион Григорьевич Белинский. – Москва : Худож. лит., 1979. – Т. 5 : Статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 – ноябрь 1843 года / [ред. М. Я. Поляков ; подгот. текста В. Э. Богграда ; ст. С. И. Машинского ; примеч. Г. Г. Елизаветиной]. – 631 с.
11. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры : Два философских введения в двадцать первый век / Владимир Соломонович Библер. – Москва : Политиздат, 1991. – 413 с.
12. Вадим Скуратівський про значення Гоголя. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/indepth/story/2009/03/090320_gogol_skurativsky_im.shtml
13. Венгеров С. Писатель-гражданин. Гоголь / С. Венгеров // Собр. соч. / Семён Венгеров. – С.-Петербург : Кн-во «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1913. – Т. II. – 239 с.
14. Воронский А. К. На перевале (Дела литературные) / А. К. Воронский // Литературное движение советской эпохи : Материалы и документы / [сост. Плуکش П. И.]. – Москва : Просвещение, 1986. – С. 75–78.
15. Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество / Максим Исаакович Гиллельсон. – Ленинград : Наука, 1969. – 392 с.

16. Гинзбург Л. Я. Разговор о литературоведении / Л. Я. Гинзбург // О старом и новом. Статьи и очерки / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Ленинград : Сов. писатель, 1982. – С. 43–58.
17. Гоголезнавчі студії. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2008. – Вип. 17. – 292 с.
18. Гоголь в русской критике. – Москва : ГИХЛ, 1953. — 652 с.
19. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Николай Васильевич Гоголь. – Москва : Правда, 1984. – Т. 8 : Письма. – 400 с.
20. Гончар О. Гоголівськими шляхами / О. Гончар // Вінок М. В. Гоголю : Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. — С. 7–18.
21. Гончар О. Гоголь і Україна / О. Гончар // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 237–251.
22. Грушевський М. Юбілей Миколи Гоголя / М. Грушевський // Літ-наук. вісник. – 1909. – Кн. 3. – С. 606–610.
23. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности: [монографія] / Виктор Андреевич Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
24. Дзюба І. М. Взаємодія двох культур: стереотипи рецепції / І. М. Дзюба // Диалог украинской и русской культур : материалы междунар. науч.-практич. конф., 24–25 окт. 1996 г. – Киев, 1997. – С. 25–32.
25. Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька <1873> / М. П. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці : в 2 т. / Михайло Петрович Драгоманов. – Київ : Наук. думка, 1970. – Т. 1. – С. 80–220.
26. Драгоманов М. П. «Передне слово» [до «Громади» 1878 р.] / М. П. Драгоманов // Вибране («...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні») / [упор. та авт. іст.-біогр. нарису Міщук Р. С.; приміт. Міщука Р. С., Шандри В. С.] / Михайло Петрович Драгоманов. – Київ : Либідь, 1991. – С. 276–326. – („Пам'ятки історичної думки України”).
27. Жаркевич Н. М. Гоголівська проблематика на межі тисячоліть у журналі «Слово і час» / Н. М. Жаркевич // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2003. – Вип. 23. – С. 13–20.
28. Загребельний П. З великим болем у душі / П. Загребельний // Вінок М. В. Гоголю : Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 19–35.
29. Залыгин С. Читая Гоголя / С. Залыгин // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 199–223.
30. Затонский Д. В. Как дальше жить? / Д. В. Затонский // Диалог украинской и русской культур : материалы междунар. науч.-практич. конф., 24–25 окт. 1996 г. – Киев, 1997. – С. 181–185.
31. Звinyaцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / Владимир Янович Звinyaцковский. – Киев : Ликей, 1994. – 544 с.
32. Золотусский И. Оправдание Гоголя / И. Золотусский // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 224–236.
33. Ільницький О. Гоголь і постколоніальний контекст / О. Ільницький // Критика. – 2000. – Ч. 3(29). – С. 9–13.
34. Ісаєнко К. П. Моделювання біографії М. Гоголя П. Кулішем (до проблеми інтерпретації біографії письменника) / К. П. Ісаєнко // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2003. – Вип. 23. – С. 8–13.
35. Ісаєнко К. Уваги до дискусії П. Куліша і М. Максимовича про українські повісті Миколи Гоголя / К. Ісаєнко // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 2000. – Вип. 5. – С. 185–194.
36. История русскоязычной литературы Украины. Николай Гоголь и его наследие : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://irliua.primordial.org.ua/sample-page>
37. Каверин В. Вера в могущество слова / В. Каверин // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 188–191.

38. Козлик І. В. В поетическом мире Ф. И. Тютчева : [монографія / отв. ред. член-корреспондент НАН України Н. Е. Крутикова] / Игорь Владимирович Козлик. – Івано-Франківськ ; Коломия : Плаї ; ВіК, 1997. – 156 с.
39. Козлик І. В. Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба середньовіччя та епоха Відродження : [навч. посібник для студ. ун-тів] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2003. – 341 с.
40. Козлик І. В. Поетичні інтерпретації: [оригінальні тексти, переклади, примітки] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Плаї, 1996. – 80 с. – (На 1-й стор. обкладинки «Хай слово мовлено інакше...»).
41. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: [монографія / наук. ред. Г. М. Сивокінь] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.
42. Крутикова Н. Є. Гоголь та українська література (30–80 рр. ХІХ сторіччя) / Ніна Євгенівна Крутикова. – Київ : Держвидав худож. літ., 1957. – 562 с.
43. Крутикова Н. Е. Н. В. Гоголь : Исследования и материалы / Нина Евгеньевна Крутикова. – Киев : Наук. думка, 1992. – 312 с.
44. Лихачёв Д. С. Закономерности и антизакономерности в литературе / Д. С. Лихачёв // Рус. лит. – 1990. – № 1. – С. 3–5.
45. Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения / Д. С. Лихачёв // Избр. работы : в 3 т. / Дмитрий Сергеевич Лихачёв. – Ленинград : Худож. лит., 1987. – Т. 3. – С. 449–453.
46. Лихачёв Д. С. Социальные корни типа Манилова / Д. С. Лихачёв // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 175–187.
47. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // О поэтах и поэзии / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 1996. – С. 17–252.
48. Лунц Л. Почему мы серапионовы братья / Л. Лунц // Лит. записки. – 1922. – № 3. – С. 30–31.
49. Маланюк Є. Гоголь в літературознавстві / Є. Маланюк // Повернення : Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Євген Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – С. 294–300.
50. Маланюк Є. Гоголь – Гоголь / Є. Маланюк // Книга спостережень. Статті про літературу / [упоряд. і передм. Сивоконя Г. ; прим. Харчук Р.] / Євген Маланюк – Київ : Дніпро, 1997. – С. 374–389.
51. Маланюк Є. Шевченко і Гоголь / Є. Маланюк // Повернення : Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Євген Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – С. 289–294.
52. Микола Гоголь : Українська бібліографія / [уклад., упорядкув. Михеда П., Гранатович Л., Кузьменко Н.]. – Київ : Академперіодика, 2009. – 258 с.
53. Мирний П. Лист до М. М. Коцюбинського від 25 грудня [листопада] 1902 року / П. Мирний // Твори : В 5 т. / Панас Мирний. – Київ : Вид. АН Української РСР, 1955. – Т. 5. – С. 410–412.
54. Михед П. В. Основні напрямки вивчення творчості Гоголя : підсумки і перспективи / П. В. Михед // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 2000. – Вип. 5. – С. 4–14.
55. Михед П. В. Про майбутнє української русистики / П. В. Михед // Слово художнє, слово сакральне: зб. статей і рецензій / Павло Володимирович Михед – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – С. 86–101.
56. Михед П. В. Творчество Гоголя в свете украинской русистики: о некоторых проблемах изучения / П. В. Михед // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 2001. – Вип. 7. – С. 5–14.
57. Набоков В. В. Николай Гоголь (1944) / В. В. Набоков // Собр. соч. : в 5 т. / Владимир Владимирович Набоков. — С.-Петербург : Симпозиум, 1997. – Т. 1. – С. 400–522, 603–604. – Режим доступу : http://gatchina3000.ru/literatura/nabokov_v_v/gogol7.htm

58. Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : [сб. ст. / ред. Хомук Н. В.]. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 2008. – Вып. 2. – 394 с.
59. Нечуй-Левицький І. На гастролях в Микитянах: [повість] / І. Нечуй-Левицький // Збір. творів : У 10 т. / Іван Нечуй-Левицький. – Київ : Наук. думка, 1965. – Т. 8. – 1967. – С. 5–129.
60. Нечуй-Левицький І. Школа повинна бути національна / І. Нечуй-Левицький // Дніпрові Хвилі. – 1911. – № 12–17. – С. 167–227.
61. Новиченко Л. Безсмертний імпульс... / Л. Новиченко // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 126–135.
62. Нові Гоголезнавчі студії. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – Вип. 5(16). – 414 с.
63. Охріменко П. Великий син двох народів-братів / П. Охріменко // Вінок М. В. Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. Сосідко В. В.]. – Харків : Прапор, 1989. – С. 136–145.
64. Павлик М. Гоголь Николай Васильевич / М. Павлик // Друг. – 1874. – № 15. – С. 339–343 ; – № 16. – С. 361–364.
65. Панченко В. «Гофманіада» Володимира Дрозда та «Гоголіана» Юрія Щербака : (два епізоди з філософії української літератури кінця 1960-х рр.) / В. Панченко // Київ. – 2005. – № 12. – С. 144–152.
66. Переписка М. Драгоманова з М. Бучинським 1871–1877 рр. / [зладив М. Павлик]. – Львів : Накладом Наук. т-ва ім. Шевченка, 1910. – 353 с.
67. Покальчук Ю. Традиції Гоголя і «магічний реалізм» / Ю. Покальчук // Вітчизна. – 1984. – № 4. – С. 187–192.
68. Реш-Лозовський В. Ще з літературного Гуляй-Поля / В. Реш-Лозовський // Вістник. – 1934. – Кн. 12. – С. 904–907.
69. Родословие Н. В. Гоголя : статьи и материалы : [под общ. ред. Викуловой В. П. ; сост. и автор вступит. ст. Михед П. В.]. – Москва : Фестпартнер, 2009. – 336 с.
70. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет / Василий Васильевич Розанов. – Москва : Искусство, 1990. – 605 с.
71. Сваровская А. Образы украинского мира в русской малой прозе 1890 – 1910-х годов / А. Сваровская // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры : сб. статей по материалам междунар. интернет-конф. „Проблемы развития русскоязычной литературы и судьба восточнославянского культурного сообщества”, 15–19 дек. 2006 г. / [науч. ред. Т. Л. Рыбальченко]. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. – С. 68–81.
72. Сивокінь Г. М. Задля чого відкриваються «таємниці» (3 нових праць про М. В. Гоголя) / Г. М. Сивокінь // Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Матвійович Сивокінь. – Київ : Фенікс, 2006. – С. 166–173.
73. Сорочинський ярмарок на Невському проспекті : Українська рецепція Гоголя / [упоряд. Агеєва В.]. – Київ : Факт, 2003. – 352 с. – (Літ. проект : Текст. Контекст. Знакові літ. доробки та навколо них).
74. Стефаник В. Поети і інтелігенція <1899> / В. Стефаник // Повне збір. творів : в 3 т. / Василь Стефаник. – Київ : Вид. АН Української РСР, 1949. – Т. 2. – 1953. – С. 81–82.
75. Троцкий Л. Литература и революция <1923> / [вступит. ст. Борева Ю.] / Лев Троцкий. – Москва : Политиздат, 1991. – 399, [1] с.
76. Тютчев Ф. И. Соч. : в 2 т. / [подгот. текста, сост. и коммент. Пигарёва К. В.] / Фёдор Иванович Тютчев. – Москва : Худож. лит., 1984. – Т. 2 : Письма. – 447 с.
77. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи <1878> / І. Франко // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко – Київ : Наук. думка, 1980. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С.5–14.
78. Франко І. Формальний і реальний націоналізм <1889> / І. Франко // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наук. думка, 1980. – Т. 27 : Літературно-критичні праці (1886–1889). – С. 355–363.

79. Франко І. Щирість тону і щирість переконань / І. Франко // Твори : у 20 т. / Іван Франко. – Київ : Держвидав України, 1955. – Т. 16 : Літературно-критичні статті / [ред. тома О. І. Білецький]. – С. 345–355.
80. Франко І. *Ucraina irredenta* / І. Франко // Життє і слово. – 1895. – Т. IV. – С. 471–483.
81. Цветаева М. И. Поэма Конца / М. И. Цветаева // Соч. : в 2 т. / Марина Ивановна Цветаева. – Москва : Худож. лит., 1988. – Т. 1 : Стихотворения, 1908–1941. Поэмы. Драматические произведения / [сост., подгот. текста и коммент. Саакянц А.]. – С. 417–438.
82. Цветаева М. И. Поэт и время / М. И. Цветаева // Соч. : в 2 т. / Марина Ивановна Цветаева. – Москва : Худож. лит., 1988. – Т. 2 : Проза ; Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Саакянц А.]. – С. 357–374.
83. Череватенко Л. Гоголіана Юрія Липи / Л. Череватенко // Київ. – 2001. – № 9–10. – С. 143–147.
84. Чичибабин Б. Путешествие к Гоголю <1973> / Б. Чичибабин // Стихотворения / Борис Чичибабин. – Харьков : ТО Ексклюзив, 2005. – С. 131–135.
85. Шаповаленко Ю. О. Гоголь в рецепції Пантелеймона Куліша / Ю. О. Шаповаленко // VII Міжнародні Гоголівські читання : зб. наук. праць. – Полтава : ПДПУ, 2004. – С. 160–164.
86. Шенрок В. И. А. О. Смирнова и Н. В. Гоголь / В. И. Шенрок // Рус. старина. – 1888. – Т. 60. – С. 125–147.
87. Яблонська О. В. З історії української критичної рецепції творчості Миколи Гоголя / О. В. Яблонська // VIII Міжнародні Гоголівські читання : матеріали міжнар. наук. конф. – Полтава : ПДПУ, 2006. – С. 152–155.
88. Kozłuk I. Проблема культурного пограниччя: спроба теоретичної ідентифікації / I. Kozłuk // *Acta Polono-Ruthenica*. – Olsztyn : Wydawnictwo Uniwersytetu Warminsko-Mazurskiego, 2005. – Т. X. – S. 9–20.
89. Kozłuk I. Проблема культурного пограниччя на сторінках преси Галичини кінця XIX – початку XX століття / I. Kozłuk // *Acta Polono-Ruthenica*. – Olsztyn, 1997. – Т. II. – S. 385–391.

Козлик І. В. Теоретико-літературний потенціал літературно-художественного насліддя Н. В. Гоголя.

Статья посвящена реконструкции и характеристике проблемного теоретико-литературного потенциала творчества Н. В. Гоголя в свете актуальных задач культурного развития современной Украины.

Ключевые слова: *теория литературы, украинское гоголеведение, украинская русистика.*

Kozlyk I. V. Theoretical and literary potential of the literary and artistic heritage of M. V. Gogol.

The article deals with the reconstruction and characterization of the issue of theoretical and literary potential of M. Gogol's works in relation to the topical tasks of the cultural development of modern Ukraine.

Keywords: *theory of literature, Ukrainian “Gogol-studies”, Russian Studies in Ukraine*

К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ: ЭЛЕМЕНТЫ И КАЧЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ¹

Теория литературы в основном разграничивает литературоведческие понятия, показывает, чем отличается художественный метод от направления или стиля, жанр от рода и вида, беллетристика от классики и т.д. Это аналитическая теория. Гораздо реже рассматриваются вопросы о том, как взаимосвязаны и влияют друг на друга разные параметры литературы. Необходима синтетическая ее теория, тем более что в искусстве слова XX века синтетизм играл важнейшую роль. При таком подходе в художественном произведении логично разделять составляющие элементы и их качества: символ и аллегория – элементы текста (или содержания), а гипербола – качество, применяемое и к тому и к другой; тема, сюжет – элементы содержания и текста, а стиль, художественность, проблемность и многое другое – качества. Разнообразные взаимодействия элементов и качеств произведений делает каждое из них неповторимым, универсальная, общая для всех схема строения содержания и формы невозможна.

Ключевые слова: аналитическая и синтетическая теория литературы, содержание, форма, текст, элементы и качества произведения.

Русская классика XIX века была прежде всего литературой социально-психологического анализа. В отличие от нее вершинные произведения XX–XXI веков – это литература синтеза. О нем много говорила критика 1910–1920-х годов (показательна, например, статья Е. И. Замятина «О синтетизме», 1922), меньше – 1960-х и 1980-х, но главное – сама литературная классика XX столетия подтверждает, что это так, причем синтез может быть даже оксюморонным, сочетающим противоположности, и порождать при этом принципиально новое, третье качество. Так, придурковатые персонажи А. П. Платонова во многом комичны, но в совокупности создают *трагический* собирательный образ народа. Часто они как что-то обыкновенное совершают чудовищные преступления и по делам их должны бы были причисляться к резко отрицательным героям, но автор и их, не ведающих, что творят, от души жалеет. В итоговом романе М. А. Булгакова неразрывно связаны три абсолютно несхожие сюжетные линии: сатирическая московская (главным образом высмеивающая советскую «творческую интеллигенцию»), «лирическая» любовная и философская ершалаимская, внешне их скрепляет четвертая – мистическая «воландовская», но не менее значимы многочисленные внутренние переключки в содержании всех линий. Повествование И. С. Шмелева «Лето Господне» основано на вымысле и домысле, но представлено как автобиографическое и чуть ли не документальное, создает для читателя «эффект присутствия» в эпохе рубежа 70–80-х годов XIX века. И. А. Ильин определил его как *лирическую поэму* (в прозе) о чудесной *встрече «мироосвящающего православия с разверстой и отзывчиво-нежной детской душой»* и тут же добавил, что «*лирическая поэма об этой чудной встрече разрастается, захватывает весь быт взрослого народа и превращается в эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия...*» [14: 121]. Точно так же «Реквием» Ахматовой, начинавшийся как цикл лирических стихотворений, превратился в эпическую поэму о жестоких страданиях народа. Это не лиро-эпос, каким его открыли романтики (эпический сюжет плюс лирические отступления), а новаторский симбиоз противоположностей, нечто подобное результату химической реакции. И всё поэтическое творчество Ахматовой являет собой удивительный синтез тонкого чувства и глубокой мысли, ясности и таинственной недоговоренности, женственности и мужественности, традиции и новаторства. Та же закономерность реализовывалась в науке и философии. В.И. Вернадский писал: «Синтетическое изучение объектов природы – ее естественных тел и

¹ Впервые опубликовано: Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вып. 18. Т. V (180). С. 35–49. Статья уточнена и дополнена.

ее самой, как «целого» – неизбежно вскрывает черты строения, упускаемые при аналитическом подходе к ним <, > и дает новое. Этот синтетический подход характерен для *нашего времени* в научных и философских исканиях» [6: 288–289; 18: 7–8].

Многие великие открытия были сделаны и делаются *на стыке наук*. Теория литературы в этом отношении отстает. Она привыкла заниматься разграничениями: метод – это не стиль и не направление, жанр – не род и не вид, тема – не сюжет, сюжет – не то же, что фабула, ритм – не метр и т. д. Особенно строгим в этом отношении был Г. Н. Пospelов, поставивший эпиграфом к одной из своих книг слова Декарта: «Определяйте значения слов, и вы избавите мир от половины заблуждений» [23: 3]. Это был единственный литературовед, последовательно стремившийся создать *систему* теоретико-литературных понятий. Но от половины заблуждений он мир не избавил, так как был схоласт и метафизик, не выводил теорию из самой литературы, а накладывал на нее свои собственные непротиворечивые, как ему казалось, построения [20: 127–144]. Литературоведы, начинавшие как его последователи, систему понятий создать уже не стремятся. Лучший из них, В. Е. Хализев [39], в известной мере продолжал дело Р. Уэллека и О. Уоррена [37], излагавших разные точки зрения на те или иные проблемы; его излюбленными словами были «с одной стороны», «с другой стороны» и «вместе с тем». В настоящее время многие теоретики отошли от теории литературы как таковой в сторону истории литературоведения, прежде всего литературоведческих методологий: культурно-исторической, формалистической, структуралистской и др. Заниматься этим необходимо, но все-таки не вполне нормально то, что теория литературы больше интересуется собой, чем главным своим предметом – литературой. Часто теоретики берут примеры главным образом из своих национальных литератур, в лучшем случае из европейских (включая однородную им американскую). Богатейших (особенно в средние века) литератур Востока они не знают. Например, в очень интересном учебнике «Теория литературы» И. Н. Сухих только два обращения к восточным культурам. В одном случае неудачно предлагается уточнение: «“Литературное произведение – это пейзаж на столе. Пейзаж – это литературное произведение на земле”, – афористически формулировал старый китайский автор. Отождествление пейзажа со всем литературным произведением, конечно, явное преувеличение. <...> Обычная роль пейзажа – служебная, подсобная» [32: 141–142]. Только не в китайской и зависимых от нее культурах, где человек мыслится частью природы, равноправной с другими ее проявлениями. Прочитанные слова Чжан Чао – метафора, но по-своему очень точная и китайцами понимаемая близко к буквальному смыслу. Второй случай – выделение одного из преимуществ европейских литератур перед восточными (разумеется, в европейском же сознании): «<...> практически все персонажи, которым придают статус мировых, связаны с западной (в широком смысле) цивилизацией. Что значит Гамлет для китайской или корейской культуры, сказать трудно» [32: 216–217]. В свою очередь, китаист И. С. Смирнов в огромном сборнике его переводов, статей и комментариев [31] постоянно говорит о тех или иных признаках китайской поэзии так, словно они присущи ей одной, хотя аналогичные присутствуют во многих литературах Востока и Запада [19: 99–101], пусть в другой концентрации, других соотношениях и т.д. Изучение словесности европейского типа и востоковедение разошлись слишком далеко.

Аналитическое литературоведение не занимается тем, как, например, художественный метод связан с родом и жанром, литературным иерархическим «рядом» (возможен ли, скажем, реализм в детской литературе или массовой культуре? Ясно, что в низовой словесности не может быть классицизма, по определению высокого искусства. Восходящее к А. Д. Синаевскому выражение «социалистический классицизм» [33: 128] в применении к нормативно-иллюстративной литературе, сложившейся в сталинские времена и называвшейся социалистическим реализмом, не имело отношения ни к реализму, ни к подлинному классицизму: никому не придет в голову написать научную работу на тему «Жочетов и Корнель») или с объемом текста: о каком из известных методов можно говорить, обращаясь к двустрочию Катулла «Ненавижу и люблю...», к миниатюре Агнии Барто для детей «Идет бычок, качается...», даже, допустимо предположить, ко всей лирике?

У большинства русских классиков XX века не один метод, и методы их в основном синтетические, несводимые ни к какой разновидности реализма или модернизма. М.Л. Гаспаров написал книгу «Метр и смысл», но считал, что «связь между метром и смыслом есть связь историческая» [9: 10], определяемая «механизмом культурной памяти» (с какими-то поэтическими образцами в определенном размере ассоциируется присущая им семантика), а не органическая. Между тем очевидно, что возможности смыслового наполнения длинных и коротких строк разные, что монотонность трехсложников создает другие условия воплощения смысла, чем ритмически более гибкие и потому более распространенные двусложники, и т. д. В сталинское время тонику Маяковского считали более естественной, чем классическая силлабо-тоника, и подтягивали ее к так называемому тоническому фольклорному стиху, поскольку определяющим принципом советской литературы считалась народность. В наше время В. П. Руднев доказал, что акцентному стиху «необходимо достаточно большое количество больших (больше трех слогов) междуударных интервалов, а тем самым длинных слов, которых в русском языке не так много: пролетариев, революции, радостная, единственная, справедливая» при средней длине русского слова 2,87 слога, то есть акцентный стих – «это не свобода, а искусственная ангажированность стиха, обязательство заполнять междуударные интервалы редкими длинными литературными словами» [28: 20–21].

Центральный объект теории литературы – словесное художественное произведение. Практически все, кто писал о его составе, пытались построить универсальную схему произведения, пригодную для всех времен и народов. То же касается жанров: ищут универсальные критерии их выделения, хотя практика показывает, что часто жанры выделяются по совершенно разным критериям. На самом деле существующие схемы произведения как правило создаются на материале только сюжетных (эпических и драматических) текстов новоевропейского типа. И даже отдельные элементы произведений определяются исходя из этого материала. Так, о понятии «текст» В. Е. Хализев писал: «Универсальное свойство текста (любого: рассматриваемого в ракурсе лингвистическом, семиотическом, культурологическом) – это *стабильность*, неизменяемость, равенство самому себе. Трансформируясь (при доработках, пародийных перелицовках и даже при случайных неточностях воспроизведения), текст многое утрачивает, а то и вовсе перестает существовать как таковой, заменяясь другим текстом (пусть близким первоначальному)» [39: 246]. В. П. Руднев считает необходимым свойством текста цельность [28: 305]. Но если текст необходимо реконструировать? Найден один список «Слова о полку Игореве», однако все признают наличие интерполяций в нем. Медиевисты спорят о том, христианское это произведение, языческое или отражающее двоеверие. Представитель религиозного литературоведения И. А. Есаулов однозначно высказывается за христианский, православный характер «Слова». Игорь, идя в поход, пренебрег небесным знаменем – солнечным затмением, а потерпев поражение, раскаялся, стал добропорядочным христианином и, сбежав из плена, приехал в Киев, в церковь Богородицы Пирогощей, поминать погибших воинов, удостоившихся царствия небесного, что с христианской точки зрения делает финал произведения сугубо светлым [11: 28–44]. Исследователь подчеркивает: «В пределах произведения как художественного целого путь героя *вверх* – по Боричеву подъему – это не только пространственное противопоставление речного – возвышению (о чем писал Б.М. Гаспаров. – С. К.), но и обретение иной (горней) точки зрения, с которой можно обозреть разом “страни” и “гради”» [11: 39]. Однако церковь Богородицы Пирогощей находилась не вверху, на холмах, где была великокняжеская резиденция, а внизу, на торговоремесленном Подоле. Почему князь, пусть не великий, едет не в Софийский собор и не в еще существовавшую тогда Десятинную церковь, а в храм городских низов? Д. С. Лихачев высказал неубедительное предположение, что Игорь перед побегом обратился за помощью к Богородице и, освободившись, поехал ее благодарить в посвященную ей церковь [21: 211–228]. Почему он молился непременно Богородице? Об этом ничего не сказано. Да если и так, Десятинная церковь тоже Богородице была посвящена. Вряд ли стоит видеть в таком финале

«демократизацию» образа Игоря. Допустимо предположить, что наличный финал «Слова» – очень поздняя, не ранее конца XVI века, интерполяция. Тогда уже Десятинная церковь, разрушенная войсками Батыя, давно не существовала. «После принятия Брестской унии(1596) Софийский собор перешел к униатам, в их руках он оставался до 1633 г. <...>. После захвата Св. Софии Киевской униатами храм Богородицы Пирогощей, называвшийся уже Успенским, на некоторое время стал главным православным храмом Киева» [29: 75, 91]. Историзма сознания тогда не было. К концу XVI столетия уже около двух веков древнерусские читатели знали «Задонщину» – подражание «Слову о полку Игореве». Игорь скорее всего осознавался неудачливым предшественником Дмитрия Донского, своего рода «аналогом» великого князя, одним из первых выступившим против язычников (мусульманство на Руси приравнивалось к язычеству). Безусловно, в конце XVI века население было более религиозным, точнее, более последовательно православным, чем в XII столетии. Так что князь Игорь едет туда, куда ему подобает ехать, только более четырех веков спустя. А это меняет представление о главном содержании лучшего литературного памятника Древней Руси, о его *идее*, ведь для нее принципиально важно, в какой мере христианским было сознание автора. Текст один, но считать его «стабильным» значит игнорировать реальное историческое бытие произведения.

Если взять даже произведение XX века – «Дни Турбиных» Булгакова, то с текстом и тут масса сложностей. Ведь пьеса «дорабатывалась», точнее, приспособлялась к советской идеологии совместно с коллективом Художественного театра. Не все монологи Алексея Турбина и Мышлаевского выражают мысли Булгакова. Тексту явно не хватает органичности. Не всякий *окончательный* текст следует считать соответствующим авторской воле.

Это если брать только одну составляющую произведения – текст. А как членится всё произведение? Г. Н. Пospelов, исходя из положения об «идеологической сущности содержания художественных произведений» [25: 90], считал, что идеологическое и познавательное начала в них образуют единство трех «сторон» этого содержания: тематики, проблематики и идейно-эмоциональной оценки, или пафоса. Первая «сторона» – «объективная», ее составляют жизненные «социальные характеры» (творческая специфика искусства игнорируется, поэтому явления самой жизни будто бы непосредственно присутствуют в созданном произведении, то есть, по логике, например, нос портретируемого мог бы быть приклеен к портрету). Вторая «сторона» – более «субъективная», «выражение определенного осмысления сущности этих характеров (<...> объяснение жизни)» [22: 148]. Третья «сторона» – «идейно-эмоциональная оценка» – по определению («оценка») как бы еще более субъективная и самая «активная», но относящаяся к «объективной стороне», ведь оцениваются «социальные характеры». В обобщенном виде это «или идейно-эмоциональное *утверждение* изображаемых характеров, или их идейно-эмоциональное *отрицание*» [23: 29]. Форма, по Г.Н. Пospelову, тоже включает три «стороны»: «а) предметную изобразительность, б) словесный строй и в) композицию произведения» [22: 154]. Это членение произведения в высшей степени механистично. Так, «словесный строй» – вовсе не одна «сторона» формы. По бахтинской классификации типов «прозаического» (и вообще художественного) слова [3: 210–236] только непосредственно направленное на предмет слово (авторская речь) – это художественная речь по-пospelовски. Бахтинское «объектное слово» – это *изображенное* слово, то есть образ чужого слова, образ речи, который находится на одном уровне с образом человека (персонажем), образом природы (пейзажем), образом события (сюжетом), образом интерьера и т. д. Они все должны включаться в пospelовскую «предметную изобразительность» (на самом деле необязательно предметную и изобразительную). А бахтинское двуголосое слово, например пародийное, принадлежит уровню организации повествования (одному из аспектов композиции), в нем сливаются авторская речь, обрамляющая всё произведение, и слово персонажа, две «точки зрения». При этом двуголосое слово должно быть осознанным приемом. Таковым не является речь лермонтовского солдата-повествователя в «Бородине», по преимуществу простонародная, но и включающая элементы высокой романтической лексики («сражен булатом», «Носились

знамена как тени» и т.п.). Она просто отражает незавершенный процесс становления объектного слова в поэзии.

Считая специфику искусства идеологической (хотя отнюдь не в смысле политических или философских *теорий*), Г. Н. Пospelов категорически утверждал, что «наиболее важной для понимания произведений художественной литературы, «ведущей» среди исторически-конкретных сторон их содержания всегда бывает их проблематика. Именно она непосредственно вытекает из идеологического «миросозерцания» писателей, определяя собой другие конкретные стороны содержания» [24: 62]. В постсоветское время ученики Пospelова настолько стесняются такой категоричности, что в учебнике «Введение в литературоведение» под редакцией Л. В. Чернец [5] слова «проблематика» вообще нет. В «Теории литературы» В. Е. Хализева оно и слово «проблема» употреблены по одному разу и совсем не в поспеловском смысле. Второе встречается только в цитате из П.Н. Медведева: «Литература <...> часто предвосхищала философские и этические идеологемы. <...> У художника чуткое ухо к рождающимся и становящимся <...> проблемам» [4: 22–23; 39: 101]. Из цитаты явствует, что проблемы существуют скорее до и вне произведения, чем в нем самом. Проблематику Хализев упоминает в параграфе «Реминисценция»: «Реминисценции составляют одно из звеньев содержательной формы литературных произведений. Они воплощают (реализуют) культурно-художественную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателей, их потребность в художественно-образном отклике на явления предшествующего искусства, прежде всего словесного» 39: 255]. Так идеологическую проблематику сменила «проблематика» жанрово-стилевая, то есть решение некоторых скорее формальных, чем содержательных, задач. И опять получается, что проблематика существует до и вне произведения. Между тем проблема – понятие вполне содержательное. М. М. Бахтин признавал произведения проблемные и беспроблемные или малопроблемные. Он говорил: «В мировой литературе наиболее значительные произведения – песни о поражении. («Песнь о Роланде», «Слово о полку Игореве».) Почему же авторы избирают темы поражения? Победа как таковая <не годится> для постановки серьезных проблем. Победа – панегирик» [2: 60]. Средневековые романы Бахтин ценил именно за проблемность: «Есть романы в высшей степени проблемные. Это их отличительная черта. Поэтому среди этих романов есть произведения неумирающие» [2: 85]. Бывает, однако, что не «умирают» и такие, где могут быть острее конфликты, но не проблемы, герои ведут себя единственно возможным для них образом, завещанным от дедов или соответствующим их натуре. Так, в «Витязе в тигровой шкуре» Шота Руставели есть смертельные столкновения, но проблем для автора (а не героев) нет. Таризэл не мог не искать похищенную Нестан Дареджан, но изверился, пал духом – и больше не может искать; зато ради друга и за него ее теперь ищет Автандил, а благородные витязи, по мысли Руставели, не могут не питать друг к другу чувства самоотверженной дружбы. Художественный мир этой поэмы очень даже конфликтен, но не проблемен. А кто скажет, что беспроблемны романы Тургенева, Достоевского, Толстого? Произведения тем более проблемны, чем более они идеологичны и философичны и чем больше в них возможностей выбора.

В современных российских теориях литературы вообще бегло говорится о содержании и подробно – о форме. Явно иначе – в украинском учебнике под редакцией А.А. Галича (авторы, кроме него, – В. Н. Назарец и Е. М. Васильев). Но кое в чем можно с ним поспорить, особенно с тем, что В. Н. Назарец уравнивает понятия «содержание» и «смысл». Это делается четыре раза подряд в нескольких строчках параграфа «Структура літературно-художнього твору»: «Під структурою художнього твору будемо розуміти його загальну смислову побудову, тобто умовну *розчленованість* його органічно-цілісної образної організації на окремі смислосзначущі елементи та їх внутрішній *взаємозв'язок*, що посилює та підкреслює смислову суть і естетичну виразність художнього твору. Окремі елементи, на які розпадається твір, при найбільш загальному його смислового поділі співвідносять з двома тісно взаємозумовленими сторонами, що визначають структуру будь-якого явища, а саме категоріями змісту та форми» [8: 121]. В середине 1950-х годов М. А. Щеглов писал в статье

«Реализм современной драмы»: «Каждому знакомо ощущение, которое возникает при чтении всякого подлинно художественного текста: кажется, что в любой фразе сказано гораздо больше, чем непосредственно значится по смыслу слов. Может быть, с этого и начинается искусство...» [43: 224]. Не всякий согласится и с определением в учебном пособии трех авторов идеи только как *зерна*, то есть части, хотя и основной, *нафоса* произведения, притом не эмоциональной части, а только интеллектуально-логичной: «Це інтелектуально-логічне зерно, яке немовби проростає з певності емоційної оцінки, називають *ідеєю* твору» [8: 125]. Если у Пospelова всё содержание было «идейным», то тут идея – всего лишь часть части содержания, его сугубо рациональный, интеллектуальный субстрат.

Независимо от того, признают теоретики единые содержание и форму или делят произведения на уровни, они, как уже говорилось, пытаются создать некие универсальные теоретические построения. Вот две самых известных схемы с *уровнями*. Р. Ингарден выделял четыре основных уровня: а) звучание слов, б) их значение, в) предметный мир и г) «вид», в котором предстают предметы и явления. «Виды» бывают зрительные, слуховые, осязательные и др. Это обязательный минимум. Но можно и показать слова действующих лиц как предмет, тогда каждое слово может быть рассмотрено на четырех уровнях, и четырехслойность превратится в восьмислойность, если же герой воспроизводит слова другого (кавычки в кавычках), то в двенадцатислойность [15: 21–39]. Все это говорится (без прямого заявления об этом) только о форме. А. П. Чудаков начинает со схемы Н. Гартмана, который тоже, как Р. Ингарден, упоминает четыре слоя произведения, но других: на полюсах – реальная языковая структура и идейное содержание; ближайший из средних слоев – поведение, поступки, действия персонажей, дальше – их характеры [41: 3–4]. Тут содержание представлено не меньше, чем форма, однако тематика сведена к характерам. Сам Чудаков на каждом уровне различал материал и форму его организации. В материале выделялись уровни предметный, сюжетно-фабульный и уровень идей; каждый уровень обладает своими способами его построения [41: 4]. Организация текста бывает словесная и предметно-пространственная (расположение относительно рассказчика всех реалий произведения). Построение разных уровней признается *изоморфным* [41: 5]. На основе этой теории поэтика Чехова была проанализирована интересно и во многом убедительно, но в принципе, думается, изоморфизм всех уровней больше свойствен традиционалистским литературам (вплоть до классицизма достаточно адекватное представление о них дают отрывки из произведений в хрестоматиях; это соответствует средневековому символическому отождествлению части и целого [10: 90, 91, 93]), но, скажем, в «Мастере и Маргарите» высшее художественное целое создается из внешне совершенно разнородных сюжетных линий, по каждой из которых судить об этом целом совершенно невозможно.

Думается, диалектическая система элементов литературного произведения с учетом бахтинской типологии прозаического (и вообще художественного) слова должна базироваться на признании одного и того же элемента содержанием в отношении «низшего» уровня и формой в отношении «высшего». Низший уровень – авторская речь. Это, по М. М. Бахтину, непосредственно направленное на объект слово. Авторская речь служит формой по отношению к второму уровню – организации художественного сообщения (повествованию, драматическому действию, лирическому выражению). Бахтинское «двуголосое слово» локализуется на этом уровне, являя собой переход авторского слова в слово объектное, изображенное. Здесь же всевозможные манипуляции с временем (перестановки, замедления, ускорения, умолчания) и пространством (перенесение места действия, его подробные или беглые описания и т.д.). Организация художественного сообщения есть форма по отношению к третьему уровню – семантике художественного текста (поспеловская «предметная изобразительность»). В логической иерархии на одном уровне, как было сказано выше, находятся пейзажи, персонажи и их портреты, действия (сюжет) и индивидуализированная, изображенная речь (объектное слово).

Некоторые теоретики считали излишним разграничение сюжета и фабулы [27: 431; 16: 62–63; 34: 161–163], однако сюжет и фабула находятся на разных уровнях произведения

и одно выступает формой другого («как было» и «как об этом рассказано»). Ряд теоретиков, в сущности, отождествляет семантику художественного текста со следующим уровнем – тематическим содержанием, но их различия наглядно демонстрируют аллегорические произведения: в баснях изображаются отношения зверей, а по сути анализируются «прежде всего человек и человеческие отношения» [7: 100] – художественные характеры и обстоятельства (на уровне семантики текста обстоятельствам соответствует обстановка, но не только: скажем, тот или иной персонаж может выступать «персонифицированным обстоятельством»). Тематическое же содержание не рядоположено следующему уровню – содержанию идейно-эстетическому, а выступает в качестве его формы. В таких больших и сложных произведениях, как «Война и мир», идейно-эстетическое содержание, соответствующее эстетическим категориям (героическое, трагическое и т.д.), не является вершинным уровнем: доминирующий «идиллический модус художественности» [36: 171], реализуясь в высшем уровне содержания «Войны и мира», выражается как в форме в том идейно-эстетическом содержании, в котором предостаточно и героического, и драматического, и трагического, и сатирического, и юмористического, и гармонического. Усложняет пятиуровневую иерархию произведения и использование символов, которые могут не только располагаться на разных уровнях, но и выступать по отношению друг к другу как форма и содержание. П. А. Флоренский в работе «У водоразделов мысли» различал образы и символы высшего и низшего порядка; правда, в главе «Мысль и язык» он имел в виду не художественную литературу, поэтому утверждал: «Каждый символ и каждый образ высшего порядка может быть заменен описанием его через образы и символы низшего порядка <...>» [38: 235].

В художественном произведении имеет место не описание одного через другое, а *выражение* одного в другом. Следовательно, литературное произведение, как всякое сложное структурное образование, включает формально-содержательные отношения не только в качестве целого (так в составе армии у дивизий и полков есть своя структура и свои функции). Но в «идеальном» случае третий уровень, семантика текста (а не слова!), является переходом «общей» формы в «общее» содержание, при том, что то и другое структурированы формально-содержательно. В некоторых пластах литературы, например, в приключенческих произведениях, семантика текста фактически важнее достаточно скромных тематического и идейно-эстетического содержания и выступает не только содержанием, но, по сути, главным содержанием.

Не все в произведении последовательно «перетекает» по пяти уровням. Идеи могут непосредственно декларироваться в авторской речи: низший уровень произведения напрямую оформляет высший. Заглавие – принадлежность как авторской речи, так и семантики текста («Евгений Онегин»), а нередко и тематического и идейно-эстетического содержания («Мертвые души», «Преступление и наказание»). Г. Н. Пospelов справедливо разграничил собственно тропы (метафора, метонимия и др.) и виды «словесно-предметной изобразительности» (олицетворения, символы и др.), но и традиционно оставил последние в рамках «художественной речи» [26: 85-113] во имя несмешения разных «сторон» формы.

Писатели акцентируют разные уровни произведения: кто-то мастер индивидуализировать речь персонажей, кто-то пейзажист, умелый повествователь, гений интриги и т.д. Таким образом, в произведении могут существовать «внесхемные» содержательно-формальные «потoki», образующие многообразные комбинации. Одна из них – бахтинский «хронотоп» (впрочем, категория скорее гносеологическая, чем «онтологическая»).

Необходимо кроме элементов произведения выделять их качества (у Пospelова всё – «стороны»). Нельзя же сказать, что умывальник состоит из крана, раковины, ручек и белизны. Белизна – не составная часть умывальника, а одно из качеств раковины (определенный цвет). Например, к семантике текста относятся такие «субэлементы» в переносном значении, как олицетворения, символы (по крайней мере некоторые), аллегии, эмблемы, но Г. Н. Пospelов нелогично поставил в их ряд гиперболу [26: 114–118]: гипербола

– не элемент или «субэлемент», а качество, гиперболизированы могут быть и символы, и аллегории, и олицетворения, и прямой смысл. Не элементом, а качеством является проблематика. Это специфический акцент, обнаруживающийся на *разных* уровнях произведения: на уровне идейно-эстетического содержания (философская проблематика), тематического (собственно историческая проблематика) или и того и другого вместе (политическая проблематика в собственно политическом романе) и даже семантики текста (авантюристичность в приключенческом произведении). Качества бывают содержательные (тенденциозность, глубина, актуальность и злободневность и т. д.; типичность – качество тематического содержания, а именно характеров и обстоятельств), формальные (ритм, стиль в литературоведческом и лингвистическом смыслах, подчиненные стилю: правдоподобие, доступность и усложненность, мотивированность, гипербола, гротеск), содержательно-формальные (художественность, условность, серьезность-несерьезность, историзм, психологизм и др.).

Различные соотношения элементов и качеств литературных произведений и делают каждое из них неповторимым. Общая схема строения произведения обязательно должна уточняться и корректироваться применительно к произведениям, принадлежащим к разным типам культур.

Качества произведений под другим названием выделял еще Р. Ингарден. Он писал, что рассказ, речь может отличаться «явлениями»: легкостью, динамикой и т. д. [15: 26]. Но дальше он эту мысль не развил. Недавно отчасти подобное разграничение произвел И.Н. Сухих, но терминология и методика у него свои. Говорится о горизонтальных и вертикальных уровнях произведения [32: 218–219]. Горизонтальные уровни у И. Н. Сухих – язык (художественная речь) и «мир» произведения, куда входят персонажи, действие и хронотоп; вертикальные – а) мотивы, приемы, б) формы повествования, в) композиция, г) автор, смысл (тоже смысл без какого-либо высшего содержания, отождествленный с авторской позицией). В обоих случаях речь идет в основном об элементах произведения, причем *соположение* действия и хронотопа нелогично: действие, как и описания, существует в формах времени и пространства, обладает таким свойством (качеством). Нужно одобрить то, что И. Н. Сухих признаёт существование некоторых элементов на нескольких уровнях произведения. Так, мотив в его учебнике – акцентированный, выделенный, повторяющийся элемент *любого* уровня произведения. Бывают словесные – предметные (хронотопические) – фабульные и сюжетные – персонажные – тематические мотивы [32: 220].

Собственно содержательных уровней в литературе необязательно только два. Иносказательность может проявляться и на семантическом, и на содержательных уровнях. В средние века священное писание толковали как буквально, так и духовно и мистически. Притом мистическое толкование имело три «смысла» (точнее, значения), итого их было четыре: 1) «историческое» (прямое) толкование, 2) аналог иного события, 3) моральный образец поведения, 4) анагогическое (возвышенное) толкование, открывающееся сакраментальную истину [10: 94]. «Отдых седьмого дня, предписанный законом Моисеевым, интерпретировался применительно к христианам как вечное отдохновение в небесном покое» [10: 94–95]. Об этом было латинское двустишие: «Буквальный смысл учит о происшедшем; о том, во что ты веруешь, учит аллегория; мораль наставляет, как поступать; твои же стремления открывает анагогия». Писатель-богослов каролингской эпохи Храбан Мавр уподоблял историю фундаменту, а остальные три толкования – стенам, крыше и внутреннему убранству здания. Буквально Иерусалим – город, аллегорически – церковь, в тропологическом смысле – праведная душа, в анагогическом – небесная родина. Весь Ветхий завет интерпретировался как предвосхищение рождества Христова. Церковники только писание так трактовали, но писатели включая Данте четыре уровня значений распространяли и на светскую литературу [10: 95]. Практически обязательными стали иносказания для китайской и корейской традиционалистских литератур; И. С. Смирнов пишет, что поэзию Тао Юань-мина (III век) «современники, да и несколько последующих поколений не заметили именно из-за ее сравнительной простоты, склонности к прямому выражению

смысла» [31: 39]. В традиционной китайской и корейской поэзии, внешне любовной, надо было видеть выражение любви и преданности государю. Гораздо позже А.А. Ахматова считала, что в подлинно художественном произведении необходима «тайна», то есть глубинное содержание. Она не одобряла роман Пушкина о благородном разбойнике Дубровском, произведение с любовью к дочери врага, переодеванием и разными приключениями: «И слава Богу, что он его не закончил. <...> Это, в противоположность «Пик<овой> даме», вещь без Тайны» [13: 710]. Конечно, символисты видели свои произведения содержательно многослойными. В «Незнакомке» Блока определенно больше двух содержательных уровней. Но вообще в символистских произведениях трудно определить, когда их содержание объективно многослойно, а когда их считает такими только автор. В традиционалистских же литературах взаимодействуют уровни, которые в новоевропейских непосредственно отнюдь не связаны. Кореевед А. Ф. Троцевич писала про позднесредневековую «Повесть о верной Чхунхян»: «<...> в корейской литературе никогда не было деления на чувственную и платоническую любовь. Любовь всегда чувственна и время ее – весна. Не случайно встреча и любовь Чхунхян и Моннёна описывается на фоне весеннего кипения жизни, когда всё в природе одержимо стремлением к любви. Это стремление выражено в эротических сценах, в песнях и монологах с эротическим подтекстом. Надо заметить, такого рода описания служат не только «завлекательным» чтением, но и имеют ритуальный смысл – показывают «правильность» поведения персонажей, которые в своих поступках ориентируются на природу. Любовь рассматривается в одном ряду с естественным весенним зарождением жизни: весной небо соединяется с землей, чтобы дать жизнь всем вещам, – и поведение людей должно находиться в гармонии с природой. Так, мысль о свойственной миру гармонии снимает в повести трагическое разрешение конфликта, и делает это на двух уровнях – на уровне официальной идеологии (гармония личных качеств и статуса) и «почвенных», мифологических, представлений (гармония поведения человека и ритмов природы)» [35: 226].

В критике встречаются и метафорические обозначения таких качеств произведения, которые не стали терминами. Например, Д. П. Святополк-Мирский охотно пользовался словом «атмосфера». О «Первой любви» Тургенева он писал, что она стоит особняком среди его произведений: «Атмосфера ее прохладнее и яснее и больше напоминает разреженный воздух произведений Лермонтова». А далее: «Он не только начал свой литературный путь как лирический поэт и закончил его *Стихотворениями в прозе*, но даже в самых его реалистических, в гражданских вещах и конструкция, и атмосфера в основном лирические» [30: 303, 307]. И. Н. Сухих отметил это слово как обозначающее «свойство пространства (или уже хронотопа?)» [32: 136] у актера М. П. Чехова: «Атмосфера, – писал тот, – окружает все: нас, дома, местности, жизненные события и т. д. Войдите, к примеру, в библиотеку, в церковь, на кладбище, в больницу, в антикварную лавку, и вы сразу уловите атмосферу, которая лично никому не принадлежит. Просто общая, объективная атмосфера, присущая тому или иному месту, зданию, улице» [40: 342]. Аналогично понимала «ауру» либреттист Галина Козловская, писавшая об Ахматовой: «В противоположность Толстому, она с какой-то петербургской страстью любила Достоевского. В особенности сферу его города, квартир, площадей, домов, всю его ауру – как-то почти сценически» [17: 390]. Для Святополк-Мирского понятие «атмосфера» было, конечно, более широким. Он же писал про «оперную, “древнерусскую” обстановку» в лермонтовской поэме «Боярин Орша» [30: 216]. Люди, вышедшие из Серебряного века, «оперой» называли условную стилизацию или, шире, слишком красочную, аляповатую, неестественную стилистику, а иногда и более чем стилистику. Е. И. Замятин, покритиковав в статье «О сегодняшнем и современном» «Железный поток» А. С. Серафимовича, сделал оговорку: «Руда, использованная Серафимовичем для “Железного потока”, настолько богата, что даже обработка оперным способом не могла до конца обесценить ее: иные сцены запоминаются» [12: 440]. Г.В. Адамович в статье «Наследство Блока» приводил высказывания Бунина о цикле «На

поле Куликовом»: «Послушайте, да ведь это же Васнецов». Что подумал критик? «На словах я, как водится, запротестовал, а про себя подумал: “Как верно, как убийственно-метко”. Да, Васнецов, то есть маскарад и опера... Но тут мы возвращаемся к стилю, а если в “Куликово поле” вслушаться, то чудится, что татарские орды где-то в двух шагах, схватка неминуема и отстоять надо не древнерусские города, а что-то такое, без чего нельзя жить» [1: 315]. Значит, «опера» может выражать и чрезвычайно глубокое, серьезнейшее содержание. Но, скажем, К.И. Чуковский до конца воспринимал это слово по отношению к литературе как негативное. О «Мелхале» Ахматовой (из «Библейских стихов») он в 1961 г. сказал: «Первая половина могла быть и у Алексея Толстого: там элемент оперы, но вторая по смелости, подлинности и силе – только Ахматова» [42: 461]. Значит, условные «былины» и «баллады» А.К. Толстого человеку Серебряного века казались «оперными», сусальными.

Осмыслять подобные метафорические обозначения вполне реальных качеств художественных произведений – тоже задача теоретиков литературы. Как видим, у них достаточно работы и помимо обращения к истории литературоведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адамович Г. Критическая проза / Георгий Адамович. – М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1996. – 384 с.
2. Бахтин М. М. Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века (В записи В. А. Мирской) / М. М. Бахтин. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1999. – 212 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. / М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.
4. Бахтин под маской. Маска вторая. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев. – <М.>: Лабиринт, 1993. – 205 с.
5. Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2010. – 720 с.
6. Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки / В. И. Вернадский. – М.: Наука, 1981. – 360 с.
7. Волкова Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа / Е. В. Волкова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1976. – 288 с.
8. Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури. 4-е вид. / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв. – К.: Либідь, 2008. – 488 с.
9. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / М.Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 1999. – 300 с.
10. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 352 с.
11. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 288 с.
12. Замятин Е. Избранные произведения / Евгений Замятин. – М.: Советская Россия, 1990. – 544 с., 1 л. портр.
13. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). – М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 849 с.
14. Ильин И. А. Православная Русь. «Лето Господне. Праздники» И. С. Шмелева // Ильин И.А. Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции / И. А. Ильин. – М.: Искусство, 1993. – 352 с. – С. 118–124.
15. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Пер. с польск. / Роман Ингарден. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
16. Калачева С. В., Тимофеев Л. И. Краткий очерк теории литературы / С. В. Калачева, Л.И. Тимофеев. – М.: Знание, 1974. – 128 с.
17. Козловская Г. Л. «Мангалочный дворик...» / Г. Л. Козловская // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М.: Советский писатель, 1991. – 720 с. – С. 378–400.

18. Колобаева Л. А. От А. Блока до И. Бродского. О русской литературе XX века / Л.А. Колобаева. – М.: Русский импульс, 2015. – 288 с.
19. Кормилов С. И. Китаистика с административным ресурсом (взгляд теоретика литературы) / С. И. Кормилов // Stephanos. Сетевое издание. – 2016. – № 2 (16). – С. 85–104.
20. Кормилов С. И. Теоретико-литературная концепция Г. Н. Пospelова и проблема построения современной системы теории литературы / С. И. Кормилов // Научные доклады филологического факультета МГУ. – М.: Филологический факультет МГУ, 1996. – Вып. 1. – 280 с. – С. 127–144.
21. Лихачев Д. С. «Пирогощая» «Слова о полку Игореве» / Д. С. Лихачев // Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – Л.: Художественная литература, 1978. – 360 с. – С. 211–228.
22. Пospelов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики / Г. Н. Пospelов. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. – 335 с.
23. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов. – М.: Просвещение, 1972. – 272 с.
24. Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Пospelов. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1970. – 332 с.
25. Пospelов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов. – М.: Высшая школа, 1978. – 352 с.
26. Пospelов Г. Н. Художественная речь / Г. Н. Пospelов. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1974. – 238 с.
27. Ревякин А. Фабула / А. Ревякин // Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 512 с. – С. 431.
28. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – Аграф, 1997. – 384 с.
29. <Сартакова М.> Украина: Киев. Львов. Одесса. – Б. м.: Изд-во «Вокруг света», 2006. – 216 с.
30. <Вяттополк->Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Перевела с англ. Руфь Зернова / Д. С. Мирский. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – 882 с.
31. Смирнов И. С. Китайская поэзия в исследованиях, заметках, переводах, толкованиях / И.С. Смирнов. – М.: РГГУ, 2014 (Orientalia et classica: Труды Института восточных культур и античности. – Вып. LV). – 634 с.
32. Сухих И. Н. Теория литературы. Практическая поэтика. Учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / И. Н. Сухих. – СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2014. – 352 с.
33. Терц А. Что такое социалистический реализм / Абрам Терц / Терц А. / Синявский А. Путешествие на Черную речку. – М.: Изографус; ЭКСМО-Пресс, 2002. – 400 с. – С. 101–138.
34. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – 5-е изд., испр. и доп. / Л. И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
35. Троцевич А. Ф. История корейской традиционной литературы (до XX в.) / А.Ф. Троцевич. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. – 324 с.
36. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1987. – 224 с.
37. Уэллек Р.И. Уоррен О. Теория литературы. Пер. с англ. / Р. Уэллек и О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
38. Философия Серебряного века / Сост. Е. В. Бельмис. – СПб.: Паритет, 2009. – 320 с.; ил.
39. Хализев В. Е. Теория литературы. 5-е изд., испр. и доп. / В. Е. Хализев. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.
40. Чехов М. Литературное наследие / Михаил Чехов. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2. – 588 с.
41. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

42. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой / Лидия Чуковская.– Т. 2. 1952–1962. М.: Согласие, 1997.– 832 с.
43. Щеглов М. Любите людей: Статьи. Дневники. Письма / Марк Щеглов. – М.: Советский писатель, 1987. – 512 с.

Кормілов С. І. До проблеми синтетичної теорії літератури: елементи і якості художнього твору

Теорія літератури в основному розмежовує літературознавчі поняття, демонструє, чим відрізняється художній метод від напрямку або стилю, жанр від роду, белетристика від класики і т.д. Це аналітична теорія. Набагато рідше розглядаються питання про те, як взаємопов'язані та впливають одне на одного різні параметри літератури. Необхідною є синтетична її теорія, тим більш, що у мистецтві слова ХХ ст. синтетизм відіграв найважливішу роль. При такому підході у художньому творі логічно розділяти складові елементи та їх якості: символ і алегорія є елементами тексту (або змісту), а гіпербола – якість, приналежна і до того, і до іншого; тема, сюжет – це елементи змісту і тексту, а стиль, художність, проблемність і багато іншого – це якості. Різноманітні взаємодії елементів і якостей творів роблять кожен з них неповторним, тоді як універсальна, загальна для всіх схема побудови змісту й форми є неможливою.

Ключові слова: аналітична і синтетична теорія літератури, зміст, форма, текст, елементи і якості твору.

Kormilov S.I. About the Problem of Synthetic Theory of Literature: Elements and Quality of the Artwork.

Theory of the literature generally differentiates the literary concepts. It shows the difference between the direction of artistic method and style, the differences of the genres, fiction and the classical literature, etc. This is an analytical theory. Much less it discussed issues of how they were correlated and influenced to each other. Synthetic theory is necessary because the sintetizm played a major role especially in the art of the twentieth century. With this approach in the artistic work it is logical to separate the constituent elements and their quality. For example symbol and allegory – of the text's elements (or content), and hyperbole is it's a quality, which applied to that and to the other; theme, plot are the elements of content and of the text. Style, artistry, problematical of the work are a quality. The variety of interaction elements and qualities of the works makes each of them unique. Can not be universal scheme to the content and form of the works

Keywords: analytical and synthetic theory of literature, content, form, text elements and the quality of the product.

С.К. Криворучко

**НАПРЯМ «FICTIONS CRITIQUES» («КРИТИЧНИЙ ВИМИСЕЛ»)
МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ. ¹**

У європейській літературі межі ХХ–ХХІ ст. сформувалася естетична парадигма, яка відрізняється від постмодерністської. Феномен «критичного вимислу» є напрямом межі ХХ (1090) – ХХІ (2010) ст., де на рівні хронотопу герой «винаходить» реальність, синтезує уяву й рефлексію, аналізує об'єкти та явища, спираючись на документи та наукові істини, намагаючись пізнати та зрозуміти оточуючий його світ. Комунікація встановлюється через зміну концепту автор / читач на автор / автор, де читач є співрозмовником героя.

¹ Вперше надрукована: Естетична парадигма літератури межі ХХ–ХХІ ст. // Вісник Львівського університету. Серія іноземна філологія. Вип. 126. Ч. І. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. С. 206-217.

Мета, яку перед собою ставить письменник, не критикувати сучасну дійсність, а зрозуміти її, спробувати пізнати природу речей. У творчому пошуку літератури межі ХХ–ХХІ ст. простежується жанрова трансформація, естетика мінімалізму, поетичне «винахідництво» образу реальності за допомогою використання образів «примар».

Ключові слова: напрям; «критичний вимисел»; парадигма; відродження традиції, історії, сюжету, інтриги.

У європейській літературі межі ХХ–ХХІ ст. сформувалася естетична парадигма, яка відрізняється від постмодерністської. Окреслюючи історичні межі постмодернізму, дослідник І. П. Ільїн [4] визначає: кінець Другої світової війни є фазою латентного формоутворення – початок 80-х рр. є усвідомленням загальноестетичного феномену культури. Таким чином, к. 80-х. – поч. 90-х рр. ХХ ст. є умовною межею появи творів іншого типу, що триває до 10-х рр. ХХІ ст.

На думку І. П. Ільїна «... постмодерном намагаються пояснити весь сучасний світ, замість того щоб із своєрідності цього світу вивести постмодернізм як одну із її тенденцій і можливостей» [4, с. 210]. В. П. Руднев зауважує: «... дехто стверджує, що постмодернізм уже завершився і ми живемо у новій культурній добі, але в чому полягає її суть, ми поки сформулювати не можемо» [6, с. 338].

Західні та вітчизняні дослідники вміщують постмодернізм у історичні межі: 50-ті рр. ХХ ст. – виникнення, 80-ті рр. – розквіт. Якщо інтерпретувати постмодернізм як емоційне відчуття особистості, яка після двох світових війн із численими безглуздими смертями та кровопролиттям не може знайти логічний сенс у загрозі атомної бомби і пояснити собі суть Холодної війни, то поступовий захід постмодерної естетики умовно перетинається із розпадом Радянської імперії 90-х рр. ХХ ст., коли зникло агресивне протистояння США та СРСР і людство позбавилося страху вірогідної атомної катастрофи. У цю ситуацію не вписуються Білорусь, Росія, Україна, оскільки, знаходячись за залізною завісою, ці країни перебували у культурній ізоляції, ось чому постмодернізм тут починає розвиватись лише у 90-ті рр.

Теоретики постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар [13], І. Хассан [10], Д. В. Фоккема [9], Д. Лодж [12] виявляють на рівні структури художнього тексту емоційні уявлення художніх образів, які утворюють певний світоглядний комплекс. У постмодерністському комплексі відчуття, що відбивається у романах, виокремлюються естетичні творчі засади: 1) світ представлено як хаос, із якого витікає постмодерністська чуттєвість; 2) світ є текстом, із якого виводиться текстуальна свідомість; 3) інтертекстуальність; 4) криза авторитетів, що спрямовує епістемологічну невпевненість; 5) авторська маска; 6) пародійний модус оповідної структури, що формує подвійний код; 7) пастиш, 8) суперечливість; 9) дискретність; 10) принцип нонселекції, що утворює фрагментарність; 11) відсутність або ускладненість комунікації; 12) метаоповідь.

Але у західних країнах простежується зміна культурної парадигми, коли європейське мислення повертається до усвідомлення ймовірності існування власної свободи: наприкінці 80-х рр. ХХ ст. із-під ідеологічного тиску Радянської «імперії» звільняється підкорена частина Європи, а в 90-х рр. розпадається СРСР. Поняттю Європа у культурному дискурсі надається не географічний сенс, а духовний, який наповнюється сакральністю свободи. Географічно Європа розташовується від Атлантичного океану до Уралу, але духовно вона розподіляється на дві частини. Одна частина пов'язана з культурою Візантії та православною церквою, інша – із римською античністю та католицькою церквою. Після Другої світової війни європейські нації – Польща, Угорщина, Румунія, Словачія, Чехія, Хорватія, Сербія та інші, які завжди вважали себе носіями католицької духовності, – зрозуміли, що їх насильно відокремили від культурних цінностей Австрії, Німеччини, Швейцарії, Бельгії, Франції та штучно приєднали до православного простору, сучасна політична система якого заперечувала церкву взагалі.

Подальші події, які розвивалися у підкорених країнах, демонструють духовну драму

Європи, яка втрачала свободу, що була її провідною суттю. Угорське повстання та кривава різанина 1956 р., праська весна та окупація Чехословаччини 1968 р., повстання 1956, 1968, 1970 рр. у Польщі – всі зазначені акції були підтримані всім народом, який захищав європейське прагнення до свободи та підкреслював загрозу Європі як культурному феномену. Самоусвідомлення народів як цивілізацій, під якими розуміється самоідентифікація з мовою, релігією, традиціями, відчувало загрозу зникнення, ось чому європейські країни намагалися захистити власну ідентичність.

Унікальність Європи як культурного феномену полягає в тому, що на невеликій території намагалися зберегти різноманітність народів, із їхніми мовами, традиціями, ідеологією, які з повагою ставляться до інших та розвивають власну індивідуальність. Європейська культурна різноманітність на мовному рівні (максимальна мультикультурність на мінімальній території) знаходилась у підсвідомому конфлікті з ідеєю ЄСР, який на великій території намагався впровадити одну мову (монокультурність на максимальній території). Дослідник А. Пустогаров зауважує, що «... російська мова удушує мови інших націй не тому, що росіяни хочуть «русифікувати» інших, а тому, що радянська бюрократія – глибоко позанаціональна, антинаціональна, наднаціональна – має потребу в інструменті для уніфікації країни... Що могло бути більш чужим Центральній Європі з її пристрасною до різноманітності, ніж Росія: монолітна, централізована, спрямована на перевтілення всіх націй, що входили в імперію (українців, білорусів, вімен, латишів, литовців та інших) у єдиний російський народ (або, як висловлюються в добу загальноприйнятих мовних містифікацій, у «єдиний радянський народ») [7, с. 2].

Глибинний сенс європейських етнічних кіл – зберегти власну суть та свою приналежність культурному Заходу. Всі ці народи – розділені, ізольовані, егоїстичні – пройшли через екзистенціалістське випробовування, коли постали перед вибором: існувати чи зникнути. Саме 90-ті рр. ХХ ст. умовно можна вважати межею виникнення іншої культурної парадигми мистецтва, що спирається на ідею толерантності та ймовірності довгоочікуваної свободи. Про концептуальність цієї парадигми і піде мова.

У відчуттях, емоціях і світогляді сучасної людини, які відбиваються у мистецтві, простежується зміна парадигм. Масові та безглузді кровопролиття підвели до втрати сенсу трагічного у свідомості індивіда наприкінці ХХ ст. У класичній естетиці катарсис – очищення стражданнями – займав центральне місце. Інформація про кремiногенність, погану екологію, політичні новини, масові побутові смерті, катастрофи, яку майже кожного дня повідомляють мас-медіа, своєю трагічною перенасиченістю зовсім не залишає часу людині для обдумування та переживання. Індивід втратив можливість відчувати трагічне, тому що велика кількість негативної інформації формує занадто багато емоцій, у результаті чого здатність «переживати» блокувалась взагалі. Таким чином, оскільки трагічне відчуття зайшло у кризу, слід визнати, що доба межі ХХ–ХХІ ст. є посттрагічною.

Шляхом трагічних подій ХХ ст. відбулося переосмислення соціального інституту імперій. У результаті поразок у війнах зникли Австро-Угорська, Російська та Німецько-фашистська імперії, національно-визвольний рух привів до відмови від колоній Британської та Французької імперій, ідеолого-економічна криза сприяла розпаду Радянської імперії. Таким чином, мислення імперськими категоріями поступово звільняє місце для маргінально-інтелектуального світогляду, який стає центральним. Таким чином, оскільки імперіальний інститут зайшов у кризу наприкінці ХХ ст., доба межі ХХ–ХХІ ст. є постколоніальною.

Суфражистсько-феміністський рух ХХ ст. у виявленні жіночого антропологічного аспекту підвів до ймовірної кризи «чоловічого» мислення. Риси кризи простежуються у тому, що «жіноча» свідомість заявила про власну «іншість», концептуальність якої простежується у гармонійному відчутті «індивідки» як частини природи, на відміну від чоловіка, який прагне підкорити собі природу. Усвідомлення жіночої «іншості» сформувало соціальну потребу у жіночому світогляді, результатом якого пріоритети професійної зайнятості у галузях освіти, медицини, господарства залишаються за жінками.

Протягом ХХ ст. жінка намагалася самореалізуватися у двох галузях – кар'єрі та

родині, тоді як за чоловіком залишалася лише одна сфера самовираження – кар'єра. Оскільки жінки зайняли дві третини робочих чоловічих місць, на вулиці опинилася величезна кількість безробітних чоловіків, що призвело до гендерного дисбалансу у суспільстві. Жіноче мислення відрізняється від чоловічого тим, що воно маргінальне, «меншинне», оскільки жінки вимушені грати за чоловічими правилами. Суть фемінізму полягає не в тому, щоб чоловік підкорився жінці, а в тому, щоб він визнав, що жінка, хоч і відрізняється від нього, тобто мислить інакше, а всеж таки є людиною, а не нижчою інтелектуально-неспроможною істотою.

Наприкінці ХХ ст. простежуються «дрібні коливання» у зміні чоловічого світогляду. До негативних і катастрофічних «надбань» фемінізму належить майже абсолютне знищення інституту шлюбу в економічно стабільних країнах. У Канаді процвітає гомосексуалізм, тому що чоловіки просто бояться «підходити» до жінок, у США та західних країнах Європи шлюбний вік віддалився до межі 40-ка років, нормальним варіантом став так званий громадський шлюб, який ґрунтується на почуттях без відповідальності. Значно зменшилася кількість одружених і в Україні, де до того ж простежується великий відсоток розлучень у парах, коли діти досягають віку п'яти-семи років. Однак, слід зазначити й еволюційний розвиток, якому сприяли феміністичні штудії, попри негативні наслідки жіночої емансипації. Прогресивні чоловіки, які роблять висновки з інтелектуальних уроків феміністичного «виховання», поступово починають усвідомлювати потреби сучасної жінки і змінюють власний кут зору. У побутовій сфері ці чоловіки (їх небагато, але вони є) намагаються поділити відповідальність із жінками за виховання власних дітей, не заважають, а навпаки, сприяють інтелектуальному розвитку жінки та не протестують проти її кар'єрного росту. Існують припущення, що людство входить в еру біархату – добу, в якій урівнюються права й обов'язки чоловіка та жінки – що є передумовою побудови суспільної соціальної системи меритократії, коли винагорода та службова посада розподіляються суголосно надбанням індивіда, а не внаслідок успадкованих факторів, або статевої та прошаркової диференціації. Таким чином, внаслідок кризи традиційного шлюбу простежується спроба порозуміння жінок і чоловіків, Отже, межа ХХ–ХХІ ст. є гендерною, яка підходить до постфеміністичної.

У ХХ ст. в європейській культурі відбулася криза релігійної свідомості. Сучасні досягнення науково-технічного прогресу поступово виводять науковців за межі інтелектуального пізнання, в якому визнається певна обмеженість можливостей підходів до явищ через розум людини. Так, наприклад, сучасні лікарі при лікуванні хворих на рак разом із медикаментозним способом використовують молитви, які духовно очищують людину. Існують, навіть, дослідження, в яких перевага надається духовному зціленню над медикаментозним, що виявляється допоміжним, додатковим, а не головним. Отже, у суспільстві поступово починає відроджуватися релігійність. Сучасна людина намагається гармонійно поєднувати у власній свідомості надбання культури, наукові досягнення та віру в Бога. Таким чином, межа ХХ–ХХІ ст. є постатеїстичною.

Сьогодні вбачає сучасне джерело конфліктів не в ідеології та економіці. Дослідник С. Хантінгтон [8] вважає, що сучасні суперечки визначаються культурою. Культурними носіями є нації та групи, які належать до різних типів цивілізацій. Цивілізація виокремлюється через наявність спільних рис: мова, історія, релігія, звичаї, інститути та, найважливіше, суб'єктивна самоідентифікація людей. По-перше, всупереч, по-друге, завдяки космополітичному мисленню саме ідентифікація на рівні цивілізації для особистості є найважливішою точкою опори. На думку С. Хантінгтона, виокремлюється вісім типів цивілізацій: православно-слов'янська, західна, конфуціанська, японська, ісламська, індуська, латино-американська, африканська. Українська нація належить до православно-слов'янської цивілізації.

Слід погодитись із С. Хантінгтоном, що зазначені цивілізації абсолютно несхожі за історією, мовою, культурою, традиціями, релігією. Культурні представники цих цивілізацій по-різному сприймають стосунки між індивідом і групою, громадянином і державою, батьками й дітьми, чоловіком і дружиною, Богом і людиною. Їхня «іншість» ґрунтується на

різних уявленнях про права та обов'язки, свободу та вимушеність, рівність та ієрархію.

Внаслідок космополітичного світогляду сьогодення утворилася ситуація, коли сучасний світ став тіснішим, ніж у ХХ ст., не говорячи вже про ХІХ ст. Таким чином, співпраця та взаємодія між народами різних цивілізацій стали міцнішими. Парадокс полягає в тому, що саме цей перетин привів до підвищення цивілізаційного самоусвідомлювання, до глибинного розуміння й відчуття відмінностей між цивілізаціями, до визнання схожості в межах спільного розвитку людства. (Наприклад, імміграція африканців та арабів у Францію викликала у французів вороже ставлення, і водночас трохи пом'якшила снобізм до європейських іммігрантів-поляків). Слід погодитися, що сучасна культурна ситуація дійсно збігається із пророцтвами С. Хантінгтона.

Економічна модернізація та соціальні зміни в усьому світі роблять вже не такою значною, як раніше, ідентифікацію людей за місцем народження і мешкання. Сучасному конфлікту цивілізацій передують зміни парадигм. Характерними ознаками доби, як було виявлено раніше, є посттрагічність, постколоніальність, наслідки гендерності, які привели до ймовірного виникнення біархату та поступового утворення меритократії, та постатеїстичність. Отже, зазначені культурно-історичні тенденції реалій життя та їхнє відбиття у мистецтві привело до формування інших засобів художнього творення.

На поетикальному рівні творів межі ХХ–ХХІ ст. відбуваються непередбачувані жанрові трансформації, де плинність жанру зумовлює дослідження його в межах концепту, який постійно змінюється, а не як усталеного типу творення. Тенденції постмодернізму, продовжуючи модерні надбання, оголосили новизну як провідний критерій, в якому був незрозумілим принцип читання та адресат. Митці-постмодерністи у пошуках власної естетики намагалися вийти за її межі, коли в тексті зображували шлях естетичного привласнення естетичного об'єкту. Важкість сприйняття постмодерністських текстів читацькою аудиторією призвела до кризи сер. 80-х – поч. 90-х рр. ХХ ст., в якій перетинаються складність писання і складність читання постмодерністських творів, що знищує провідний комунікативний постулат автор / читач.

Французькі літературознавці Д. Віар, Д. Рабате, К. Жерусалем, Т. Рюфей вважають, що на початку 80-х рр. простежується захід постмодерністської літератури та теорії, які беруть свої витоки ще у добі модерну початку ХХ ст. [11]. На їхню думку, сучасні письменники намагаються відродити комунікативний акт: у творах митці прагнуть бути зрозумілими читачеві, більш говорити про світ читача та про самого читача, що формує повернення до певних традицій – відродження сюжету, зображення доквілля, повісткування. Письменники відчують, що читачі втомилися від літературних експериментів та тягнуться до традиційної творчості. Жанр роману перебуває у трансформації родів епосу та драми під впливом соціальної детермінованості, де синтезуються повість, новела, соціальний репортаж, інтерв'ю, п'єса.

Дослідники констатують, що в період поч. 90-х рр. ХХ ст. не існує літературних груп та течій, які б оголосили власний маніфест, однак, на їхню думку, тенденції постмодернізму не простежуються у сучасних мистецьких явищах. Сучасний літературний процес викликає інтерес і осмислюється у журналах «Же Вольтер» (1991–1994), «Претекст» (1994–1999), «Перпандікюлер» (1995–1999), «Екрітур», «Ательє контрампорен», загальні тенденції розвитку роману відбиваються в аналізі Ж. П. Сальга, Д. Віара, Б. Бланкемана, панорамний огляд сучасного роману міститься у дослідженнях Л. Флідера, П. Брюнеля. Аналіз літературних течій міститься у книзі Ж.-Л. Моро «Нова художність», памфлетів – у статтях П. Журда, Ж. П. Домека, М. Петі. П. Журд намагається поділити сучасну літературу на «добру» та «погану», спільними рисами яких вважає бажання письменників зображувати доквілля, уникати штамів, стирати жанрові межі, подолати інтелектуальну елітарність (нечитабельність).

Д. Віар звертає увагу на те, що критика не виробила понять, термінів, категорій, які б пояснили сутність літератури межі ХХ–ХХІ ст., Отже, в літературознавстві, на його думку, відсутня концептуальність, яка б позначила сучасний процес. З цієї причини теорія

знаходиться ще у межах «модерністської» аксиології, де найціннішим було знаходження новизни, що відбилося у понятті «нове»: «нео». Коли літературу межі ХХ–ХХІ ст. визначають як постсучасну, або екстрасучасну, або постмодерністську, це свідчить, що про теперішнє думають категоріями минулого. На думку Д. Віара в термінах «новий автобіографізм», «неоліризм», «неореалізм», «Нова художність» префікс «нео» відсилає до дискурсу «модерності», а корінь – до традиції, від якої своїм часом «модерність» намагалася «відхреститися» [11, с. 23]. Таким чином, вважає Д. Віар, літературознавці ймовірно стверджують, що література в усі часи займалася одними питаннями, а форма – це новий підхід до вічних питань.

На відміну від постмодернізму, в надрах якого структуралізм намагався зруйнувати «історію», сучасна література копіюється з історії та вписується в історію. Провідною рисою літератури межі ХХ–ХХІ ст. є повернення історизму як лінійного процесу, де представлена літературна еволюція як хронологічна зміна станів – напрямів, періодів естетичних систем. Навіть коли літературні епохи протиставляються, вони сприймаються як наступні одна за одною, де дискурс «модерну» лише посилює цей феномен, оскільки надає цінність естетиці новизни.

У літературі межі ХХ–ХХІ ст. простежується відбиття категорій «автофікціональності», «нерішучої нарації», «оповіді-філіації», «біографічного вимислу», але термін, який би узагальнив це явище, ще не визначено. Ситуація з невизначеністю термінології свідчить про те, що літературознавство сьогодення працює з культурною спадщиною, а не зі знаходженням чогось «нового». Усвідомлення фікціональної природи сучасного дискурсу допомогло зрозуміти, що під «підозру» потрапила література межі ХХ–ХХІ ст. так само, як і класичні шедеври минулого. Отже, на думку Д. Віара, роздуми Ж.Ф. Лютара у політичній, філософській, історичній сфері переносяться на літературу, оскільки вона є відбиттям та об'єктом водночас.

Таким чином, питання літературознавства зосереджуються не на ствердженні естетичного самовизначення, а на розумінні ситуації сучасного письменника та його творів. Модерний дискурс вмістив декілька періодів, коли рухався від «естетики розрива» до «ери підозри», а від неї – до «трансгресивної інвенції», де в літературній практиці спірались на «знання» усвідомлення розриву з академізмом. Літературу межі ХХ–ХХІ ст. можна охарактеризувати, навпаки, як період «не-знання». Отже, нащадки «ери підозри» вдаються до контамінації навіть того, що знаходиться «під підозрою», спираються на традиційні конструкції та прагнуть утворити критичну літературу, підґрунтям якої є пошук, дослідження, формулювання питань, створення гадальних конструкцій.

Дослідник М. Анжено, коли намагався проаналізувати сучасну літературу, визначив її стан як «модерність, що затяглась» [11, с. 77], де простежується напруження між двома полюсами. З одного боку, на думку М. Анжено, «модерність, що затяглась» не може створити програми майбутнього, оскільки Фукуяма відкрив «фінал історії», і звертається до минулого, але не для наслідування, а для того, щоб з новою силою поставити питання. «Модерність, що затяглась» вписує сучасну літературу в історію, але з протилежною перспективою, ось чому потрапляє на порожнечу дискурсу, недоліки систем експлікації, і не може через це увійти в сферу історичної думки.

Цей стан речей, на погляд Д. Віара, формує почуття меланхолії та трауру, коли фіксує невпевнене ставлення людини до сучасності. Літературознавці сьогодення водночас належать і не належать культурі доби межі ХХ–ХХІ ст. – це залежить від їхнього особистісного вибору, але вони все одно потрапляють під вплив сучасної літератури. Дослідник Ж. Рансьєр [11, с. 33] пояснює сенс поняття «модерності» та закликає сучасних літературознавців не використовувати його стосовно сучасних творів, але це не заважає «модерності» продовжувати активно діяти у сучасних схемах презентації.

Д. Віар звертає увагу на парадоксальність термінів «неомодернізм», «постмодернізм», «сюрмодернізм» (М. Оже), «другий модернізм» (Н. Мішель), «екстремодернізм» (М. Шайу). Провідним аспектом «модерності» є теперішнє без історії та її сенсу. Коли сучасна

література звертається до «модерності», то з'являються твори на межі реальності, де зображується «спільнота вистави», де митець фіксує миті повсякдення і зосереджується на невеличких приємних епізодах.

Критична спрямованість притаманна літературі межі ХХ–ХХІ ст., яку Д. Віар називає *fictions critiques* («критичний вимисел»). У цьому феномені простежується жанрова плинність. Трансформація відбувається на стильовому рівні, коли синтезуються художній, науковий, публіцистичний та рекламний стилі, що простежується у руйнації романного коду, в який вводиться діалог із гуманітарними науками. До того ж простежується зв'язок із традиційною літературою на засадах співрозмовника та партнера. При цьому спадщина минулого приваблює не як культурна система історії та літератури, а як відокремлення персоналій митців від естетики та напрямів, до яких вони віднесені, де увага звернається на «обрані» твори цих письменників.

У літературі межі ХХ–ХХІ ст., яка визначається як *fictions critiques*, простежуються спільні тенденції, що слід тлумачити як провідні риси. Д. Віар намагається дослідити типологію сучасних творів та вводить класифікацію, де визначається складник, навколо якого вибудовується сюжет, що дозволяє розподілити спрямованість проблемного поля літератури на критичну, транзитивну, матеріальну, діалогічну. Критична література позбавлена соліпсизму й аналізує об'єкти та явища; транзитивна література досліджує явища не абстрактно, не шляхом творчої уяви, а спираючись на документи; матеріальна література артикулює та зображує об'єкти і матеріальні елементи власної мови; діалогічна література прагне до комунікації з науковою і літературною спадщиною минулого. Таким чином, *fictions critiques* утворюється не лише уявою письменника, а синтезом уяви й рефлексії, ось чому деякі твори включено до літературної критики («Рембо» П. Мішона, «Фолкнер» П. Бергунью), оскільки вони побудовані на межі мистецтва і науки.

На відміну від постмодерністських творів, які втратили традиційний сюжет романного жанру, *fictions critiques* намагається відродити код роману. Однак романічне змінюється, і простежується не в історії, яку письменник відповідно до традиції розповідає читачу, а в оповіді, яку автор пише для себе. Тут простежується засвоєння психоаналізу З. Фрейда, тільки в дещо трансформованому вигляді, оскільки для «очищення» особистості (митця) психоаналітик вже не потрібен, тому що письменник і «аналітик» поєднуються в одному «ego».

Дослідник Д. Рабате [11, с. 43], спираючись на аналіз М. Бланшо, у статті «У затишку роману: пропозиція ввести поняття оповідання» намагається дослідити типологію творів «*récit*» (оповідання). М. Бланшо протиставляє жанри оповідання і роману за принципом інстанцій «автора» і «героя». У романі ці інстанції чітко розрізняються, а в оповіданні змішуються. На думку Д. Рабате, для сучасних творів притаманно змішувати «автора» й «героя», отже, їх не можна визначати як роман. Саме цей тип творів, у якому змішується «автор» і «герой», де художній вимисел поєднується з біографізмом та есеїзмом, Д. Віар пропонує визначити як *fictions critiques*. Таким чином, літературі межі ХХ–ХХІ ст. притаманний пошук іншого типу письменництва, де простежуються інші наративні форми.

К. Жерюзалем [11, с. 55] називає сучасних письменників мінімалістами. У типі творів *fictions critiques* простежується естетика мінімалізму в засобах мініатюризації, абстрактного геометризму, використання зворотів літоти (применшення). Мінімалізм виявляється у колі проблем, які зосереджені на психології внутрішнього відчуття індивіда з його приватним життям, і протиставляються глобальності катаклізмів постмодернізму і масової культури. Мінімалісти використовують різноманітну стилістичну техніку: спіральну, рвану, косу. Комунікативний акт письменника-мінімаліста і читача нагадує читання листа, але на ґрунті інтертекстуальності. Однак ця інтертекстуальність не підкреслена, не піднесена, як у постмодерністів, а завуальована.

Мінімалісти намагаються відродити наративні структури персонажу, інтриги, розв'язки для зображення сучасного світу. Складність естетики мінімалізму полягає в тому, що вона є важко вловимим концептом, оскільки передбачає наративний мінімалізм. У цих

творах редукція інтриги та розкриття персонажів зводиться до інтимного рівня, де безпристрасність автора утворює емоційний «мінімум», що на синтаксичному рівні приводить до умовчування. Метою мінімалістів є перетворення у художньому просторі сучасного світу, щоб допомогти читачу побачити його під іншим кутом зору.

О. Галич [2, с. 378] визначає критичний реалізм ХІХ ст. як напрям, що відображує дійсність на основі типізації. Мінімалістів, або «художніх критиків» межі ХХ–ХХІ ст. поєднує з реалізмом ХІХ ст. прагнення відображати дійсність, критично її осмислювати, однак поза канонами «типів» та у неможливості повернутися до «реального». Т. Самуайо [11, с. 83] стверджує, що наприкінці ХХ ст. ймовірно простежується «ліричний реалізм», який є не дискурсом (висловлюванням), а мовою – своєрідним пошуком реальності, що йде від автора за допомогою літературних засобів.

Поетика жанру роману ґрунтується на художніх образах людей, почуттів, які утворюють загальний образ дійсності. Отже, якщо у критичному реалізмі дійсність зображувалася, у модернізмі (і постмодернізмі у тому числі) – моделювалася, то в «критичному вимислі» або мінімалізмі сучасна дійсність «винаходить» автором.

Дослідник Л. Рюфей [11, с. 99] пропонує звільнитися від синдрому «кінця», який притаманний постмодернізму. Постмодернізм оголосив «завершення»: ідеології, але ідеології продовжують існувати; історії, але тип сучасної літератури свідчить, що це фінал певної історичної доби, а не історії взагалі. Провідною темою літератури межі ХХ–ХХІ ст. стало зображення примар, у мінімалістів багато творів починається зі смерті, де примари постають як персонажі. Отже, «примарність» – є своєрідною формою опору часу, оскільки у сучасному житті домінує іконічна логіка, де присутність і відсутність перетинаються і стають сакральними, в чому їм допомагає віртуальність колективної свідомості.

Отже, слід визнати, що доба постмодерну поступово завершилася, а в її надрах сформувалася інша естетична парадигма, таким чином, постмодерністські твори поступово звільнили місце для інших мистецьких надбань. *Fiction critique* – це твори, які позбавлені описового імперативу, де автор створює власний індивідуальний світ, коли намагається реконструювати жанр та отримує своє існування як аналітик. На відміну від наукових текстів, у «критичному вимислі» провідне місце займає фантазія, яку письменник не зобов'язаний коментувати.

Угрупування мінімалістів бере свої витoki в естетиці американських прозаїків к. 70 – поч. 90-х рр. ХХ ст., творчість яких зумовлена кризою контркультури, опозиціонізму, що призвели до розчарування у можливостях письменства відстоювати гуманізм. Ю. І. Ковалів [5] вважає, що мінімалісти спираються на традиції критичного реалізму та натуралізму ХІХ ст., а також «нового роману» ХХ ст. На відміну від натуралістів, поза своєю увагою мінімалісти залишили біологічні та соціальні проблеми, відмовилися від формальних новацій «нового роману», але зосередилися на фактографічному зображенні побутових ситуацій індивіда. У своїх творах мінімалісти зображують банальні події, пересічних персонажів, які намагаються відчувати та протиставляти довікільлю на побутовому рівні.

Спільність «критичного вимислу» і мінімалістів полягає в тому, що провідним постає критичний складник, на засадах якого виробилась певна естетична парадигма та прагнення письменників осмислювати сучасне довікільля. Цій естетичній парадигмі, яку дослідники зазначають як «критичний вимисел», притаманні аспекти:

- відродження комунікації;
- відродження традиції – зв'язок із традиційною літературою;
- відродження історії;
- відродження лінеарності;
- відокремленість персоналії минулого від естетики та напрямів, до яких вони віднесені;
- увага до «окремих» творів митців;
- відродження сюжету, інтриги;
- відродження віри, цінностей;

- знаходження зв'язків, ствердження існування системи та ієрархії;
- звернення до науки, релігії, психології, як до пояснювальних систем знання;
- спроба знайти істину;
- зображення-«винахідництво» доквілля як демонстрація іншого погляду на світ;
- оповідальна інстанція автора-героя;
- трансформація жанру;
- синтез стилей: наукового, художнього, публіцистичного, рекламного;
- соціальна детермінованість;
- поєднання матеріального і духовного: техніцизму із психологізмом;
- уникнення штампів;
- подолання комплексу «масовості» та «натовпу»;
- повернення історизму: копіювання з історії та вписування в історію;
- лінійність, замість кола;
- автофікціональність;
- оповідь-філіація – невпевнена нарація як нерішуче розповідання;
- період «не-знання»;
- контамінація;
- естетичний мінімалізм;
- завуальована інтертекстуальність;
- примарність.

«Критичний вимисел» утворюється після постмодернізму, до якого ставиться як до традиції: протиставляючись йому, з одного боку, та наслідуючи деякі постулати, з іншого. Постмодерністську чутливість «критичний вимисел» заперечує у зображенні світу як хаосу, коли відроджує віру, існування загальнолюдських цінностей, та успадковує і поглиблює поетичне мислення постмодерністської «манери письма». Заперечує принцип нонселекції, коли відшукує «зв'язки», стверджуючи існування соціальних та інших систем й ієрархій. Відмовляється від фрагментарності, коли повертає лінійність сюжету. Висловлює довіру метаоповіді, коли звертається до науки, релігії, психології, як до пояснювальних систем знання. Заперечує дискретність історії, намагаючись відродити «історію» як еволюційний процес. Так само, як і постмодернізм, «критичний вимисел» виявляє недоліки мас-медіа, але агресивніше. На відміну від постмодернізму, який відмовився від істини, стверджуючи її варіативність, «критичний вимисел» намагається знайти істину та відродити мораль і загальнолюдські цінності. У хронотопі творів «критичного вимислу» герой активно включений у сучасність, час зображуваних подій – сьогодення (лінійне, послідовне, еволюційне, історичне); простір – «земний» і «неземний» (після смерті); місце – земне життя та існування після смерті в «неземних вимірах».

Автофікціональність виявляється у поєднанні емпіричного автора і експліцитного автора в образі головного героя твору, який не є ототодженням реального автора. Біографічний вимисел є лише імітацією біографії реального автора, або іншого відомого письменника, який виступає героєм твору. Нерішуча нарація демонструє певний кут зору в оповіді героя із його внутрішнього погляду, що є фокалізацією світоглядної позиції. Оповідь-філіація передбачає встановлення зв'язків, винаходження автентичності і відмінності, що розтлумачує «своє» і «чуже». Соціальна детермінованість відкриває причино-наслідкову зумовленість, зв'язки у суспільстві, що передбачає «зв'язок» твору із реальністю, як спроба його включення і впливу на соціум.

Підводячи підсумки, потрібно вивести, що феномен «критичного вимислу» є напрямом межі ХХ (1090) – ХХІ (2010) ст., де на рівні хронотопу герой «винаходить» реальність, синтезує уяву й рефлексію, аналізує об'єкти та явища, спираючись на документи та наукові істини, намагаючись пізнати та зрозуміти оточуючий його світ. Таким чином, сучасні твори ведуть діалог з наукою і літературою минулого, де автор при цьому зорієнтований не на читача, а на себе. Отже, комунікація встановлюється через зміну концепту автор / читач на автор / автор, де читач є співрозмовником героя. Мета, яку перед

собою ставить письменник, не критикувати сучасну дійсність, а зрозуміти її, спробувати пізнати природу речей. У творчому пошуку літератури межі ХХ–ХХІ ст. простежується жанрова трансформація, естетика мінімалізму, поетичне «винахідництво» образу реальності за допомогою використання образів «примар».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія; [пер. з англ. Погинайко О.]. К. : Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. К. : Либідь, 2001. 488 с.
3. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. К. : Факт, 1999. 340 с.
4. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. 384 с.
5. Ковалів Ю. І. Мінімалісти // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К. : Академія, 2007. Т. 2. С. 48.
6. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М. : Аграф, 2001. 608 с.
7. Пустогаров А. Милан Кундера. Трагедия Центральной Европы // The New York Review of Books. № 7. 26.04, 1984. Р. 31.
8. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций // Полис, 1994. № 1. С. 33–48.
9. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts // Approaching postmodernism . Amsterdam, 1986. Р. 77.
10. Hassah I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 1975.
11. Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mytologies / D. Viart , D. Rabaté, C. Jérusalem, T. Samoyault, L. Ruffel. P. : Prétexte, 2004. 123 p.
12. Lodge D. Working with structuralism. L., 1981.
13. Lyotard J.-F. La condition postmoderne Rapport sur le savoir. P., 1979.
14. Meggill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley, 1985.

Криворучко С.К. Эстетическая парадигма литературы рубежа ХХ–ХХІ ст.

В европейской литературе рубежа ХХ–ХХІ ст. сформировалась эстетическая парадигма, которая отличается от постмодернистской. Феномен «критического вымысла» – направление рубежа ХХ (1090) – ХХІ (2010) ст., где на уровне хронотопа герой «изобретает» реальность, синтезирует воображение и рефлексию, анализирует объекты и явления, опираясь на документы и научные истины, пытается познать и понять окружающий его мир. Коммуникация устанавливается через смену концепта автор / читатель на автор / автор, где читатель – собеседник героя. Цель – не критиковать современную действительность, а понять её. В творческом поиске литературы рубежа ХХ–ХХІ ст. прослеживается жанровая трансформация, эстетика минимализма, поэтическое «изобретение» образа реальности с использованием образов «привидений».

Ключевые слова: *направление; «критический вымысел»; парадигма; возрождение традиции, истории, сюжета, интриги.*

Kryvoruchko S.K. Esthetic paradigm of the literature at the turn of the ХХ–ХХІ centuries

In the European literature at the turn was formed the esthetic paradigm that differs from the post-modernist one. The phenomenon of “critical fiction” is a school at the turn of the ХХ (1990) – ХХІ (2010) centuries, where the hero on the level of chronotop “invents” the reality, synthesized the imagination and the reflection, analyses objects and phenomena, relying upon documents and scientific truths, trying to cognize and understand the surrounding world. The most important in the “critical fiction” are the critical component, on the principles of which a certain esthetic platform was worked out, and the aspiration of the writers for comprehension of the environment. This esthetic paradigm is characterized by certain aspects: rebirth of communication; rebirth of tradition – relationship with the traditional literature; rebirth of history; rebirth of linearity;

isolation of personalities of the past from esthetics and schools to which they are attributed; attention to "certain" works of artists; rebirth of plot, intrigue; representation-"invention" of the environment as demonstration of another worldview; narrative instance of author-hero; transformation of genre; synthesis of styles: scientific, artistic, journalistic, advertising; social determination; combination of material and spiritual: technical aspects with psychologism; avoidance of clichés; overcoming of the complex of "mass" and "crowd", return of historicism; copying from history and inscribing in history; linearity instead of circle; autofiction; narration-filiation – irresolute narration as hesitating telling; period of "not-knowing"; contamination; esthetic minimalism; veiled intertextuality; illusiveness. We can trace in the creative search of literature at the turn of the XX–XXI centuries the genre transformation, esthetics of minimalism, poetic invention of the image of reality by means of using the images "phantoms".

Keywords: school; critical fiction; paradigm; rebirth of traditions, history, plot, intrigue.

Н. Кучма

ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КЛАСИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ЖАНРІВ¹

У статті розглядається хронологія дослідження критичних жанрів, визначено чинники програмності критики та особливості формування конкретних критичних виступів з урахуванням адресата/читача та ЗМІ для публікації.

Ключові слова: жанр, літературна критика, огляд, рецензія, стаття.

На сьогодні існує мало ґрунтовних досліджень майстерності критиків. Немає однастайності і в розумінні генеалогії літературної критики. Але наявні статті і монографії все ж дають уявлення про стан розробки проблеми та основні напрямки її розв'язання. Можна назвати ряд статей і розділів із монографій, присвячених як загальним, так і конкретним аспектам літературно-критичних жанрів і, зокрема, аналізу їх специфіки у творчості відомих критиків. Однак найбільшої уваги заслуговують праці М. Полякова «Поэзия критической мысли» (М., 1968) і «В мире идей и образов» (М., 1983), М. Зельдовича (Уроки критической классики. Вопросы теории и методологии критики. Очерки) (Харків, 1976), Б. Єгорова «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Силь» (Л., 1980), Р. Гром'яка «Методологические основы литературно-художественной критики» (К., 1980) та «Специфіка літературної критики. її сучасний статус» (Тернопіль, 1997), В. Баранова, А. Бочарова, Ю. Суровцева «Литературно-художественная» критика» (Л., 1982), Ю. Бурляя «Основи літературно-художньої критики» (К., 1985), особливо розділ – «Жанри літературно-художньої критики».

Чи не першим у СРСР теорію форм літературної критики почав розробляти Л. П. Гроссман. У статті «Жанры литературной критики», вміщеній у журналі «Искусство» за 1925 рік, він виділяє та аналізує 17 типів критичних виступів: 1) літературний портрет; 2) есе; 3) імпресіоністичний етюд; 4) стаття-трактат; 5) публіцистична чи агітаційна критика (стаття-інструкція); 6) критичний фейлетон; 7) літературний огляд; 8) рецензія; 9) критичне оповідання; 10) літературний лист; 11) критичний діалог; 12) пародія; 13) памфлет на письменника; 14) літературна паралель; 15) академічний відгук; 16) критична монографія; 17) стаття-гlossen. Ця класифікація демонструє відсутність єдності принципів підходу до характеристики літературно-критичних жанрів. Тому Б. Єгоров вважає, що «класифікація Гроссмана в цілому заслуговує схвалення, однак, фактично, тут змішані [...] щонайменше три

¹ Теорія літератури, компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / Упорядники М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабашук, Я. Гринчишин, С. Ткачов // *Studia methodologica*. – Вип.19. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – С. 37-41.

основні класифікації жанрів: 1) за методом критика (сюди належать есе, імпресіоністичні етюди, трактати, публіцистична критика, академічні відгуки, глосси; 2) за «літературним» родом чи видом критичної діяльності (фейлетони, оповідання, листи, діалоги, пародії, памфлети); 3) за ступенем і широтою осягнення об'єктів (літературні портрети, огляди, рецензії, паралелі, монографії)» [1, 14].

У праці «Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории» М. Поляков пропонує інший принцип класифікації та групування критичних жанрів. У його основі – структурно-композиційне співвідношення у статтях літературного факту і проблематики. Автор виділяє: 1) інтерпретаційний тип (в основі виступу рух думки від літературного факту до соціальної і літературної проблеми); 2) ідеологізований тип (коли у виступі здійснюється перехід від проблемних висловлювань до літературного факту), сюди він включає насамперед огляди; 3) тип переходу від факту до факту літературні портрети, філософсько-критичні етюди, частково рецензії); 4) рефлексивні або полемічні жанри, у яких літературні факти дуже обмежені, а на перший план виступає особа критика з визначеною ідеологічною позицією, а тому рух думки здійснюється від проблеми до проблеми [2, 49-62]. У цій класифікації пов'язано принципи композиції і сюжетного розвитку статті з її жанровими особливостями. Однак критична практика показує, що у чистому вигляді таких виступів майже немає. Б.Єгоров, аналізуючи стан теорії жанрів літературної критики, згадує і класифікацію І. Попова, але зазначає: «Звичайно, можливі й багато інших способів класифікації критичних жанрів, наприклад, за ступенем близькості чи ворожості ідеалам критика рецензованих об'єктів (позитивний відгук, нейтральна стаття, іронічний відгук, сатирична пародія, полеміка, памфлет і т. ін.). Є й унікальні жанри, які класифікаційно протистоять за якимись ознаками усім іншим жанрам, разом узятим: такою є, наприклад, критична підробка – пастиш – яка завдяки вигаданості об'єкта самим критиком, робить своїми антиподами всі відгуки про реально існуючі твори» [1, 16].

Питанням розвитку і класифікації жанрів літературної критики приділяли увагу автори посібника «Литературно-художественная критика» Баранов В. І., Бочаров А. Г. та Суровцев Ю. І. Вони, формулюючи критерії розрізнення жанрів, нагадують, що поняття «жанр» однаковою мірою стосується як літератури, так і критики. Їх висновок підтверджує і критична практика. Однак визнаючи, що формування системи критичних жанрів підпорядковане загальним методологічним критеріям, слушно твердять: «Критерії розрізнення критичних жанрів і логіка їх систематизації випливають із природи даної творчої діяльності, а також із суспільного побутування і функціонування літературно-художньої критики» [3, 139]. На думку дослідників, «поділ критичних жанрів на групи, «блоки» здійснюється перш за все за об'єктом дослідження: твір, автор, процес. Відповідно до цього можна говорити про три опорних жанри – рецензія, творчий портрет, стаття. Це ніби три ядра системи жанрів, навколо яких групуються всі різновиди» [3, 141]. На відміну від розглянутих вище класифікацій критичних жанрів тут маємо чітко сформульований критерій розрізнення жанрів – об'єкт дослідження, а також перелік ряду інших, не менш важливих, критеріїв. Серед них: цільове призначення критичного виступу, творче завдання, яке потрібно розв'язати у ньому, глибина дослідження аналізованого явища, а відтак і масштабність висновків та узагальнень.

Серед українських літературознавців, які досліджували проблеми теорії літературної критики, слід назвати В. Брюховецького, Р. Гром'яка, М. Зельдовича, Г. Клочека, К. Фролову та ін. Найширше питання класифікації жанрів літературної критики представлено у посібнику Ю. Бурляя «Основи літературно-художньої критики». В основу своєї класифікації автор поклав формотворчі чинники критичного виступу: 1) предмет аналізу; 2) завдання, що розв'язується при аналізі; 3) адресат (того, на кого розрахований розгляд); 4) засоби «критичних комунікацій»; 5) обсяг критичного виступу» [4, 112]. 38

Ю. Бурляй, відповідно до функцій критики, поділяє усі критичні виступи на дві великі групи: «велику» і «малу» критику. Причому до великої зараховує монографію та її різновиди, літературно-критичний нарис, літературно-критичний портрет, книгу-біографію,

книгу-альбом про письменника, літературно-критичну статтю та її різновиди. Але детальні пояснення та ілюстрації, подані самим автором, вказують, що він має на увазі швидше праці істориків літератури, а не критиків [див.: 4, 113-137]. Деталізація жанру рецензії – чи не єдине на сьогодні ґрунтовне дослідження цієї проблеми – заслуговує схвалення. Однак, на нашу думку, виділення рецензії-відгуку мало обґрунтоване. Ю.Бурляй пише: «Коротка рецензія може набирати форми відгуку – лаконічно висловлених розмірковувань-гадок (виділено нами. – Н.К.) з приводу якогось видання. Опубліковані в пресі відгуки здебільшого є виразом точки зору читачів, глядачів, слухачів – масово зацікавленої широкої аудиторії і свідчать про формування громадської думки з приводу якоїсь публікації» [4, 144]. Якщо ми говорили про фахову критику, то чому «гадки»? Та і серед «масово зацікавленої широкої аудиторії» не так багато фахівців, а саме вони дають глибоку професійну оцінку художніх явищ і впливають на розвиток літературного процесу. Зрештою, фаховий критик якщо і висловлює принагідні думки «з приводу», то вдається до есе, тим більше, що і сам Ю. Бурляй виділяє рецензію-есе [4, 138].

Створюючи жанрову класифікацію, необхідно враховувати не лише формально-змістові ознаки того чи іншого жанру, але і взаємозв'язок усіх, за М. Г. Зельдовичем, «параметрів критичної статті», традиції, газетний чи журнальний контекст, історичні умови побутування професійної літературної критики. Особливу увагу слід звертати на виявлення специфіки одного жанру в порівнянні з іншим, на чому наголошує Г. Поспелов: «Вивчення лише окремих жанрів, без спроби створити їхню систему..., не може привести до позитивного результату. Без співставлення одних жанрів з іншими важко з'ясувати своєрідність кожного з них»* [5, 154].

Аналіз історичного розвитку української літературної критики ХІХ – ХХ ст. яскраво демонструє різну активність конкретних жанрів та їх вплив на літературний процес. Якщо на початку ХІХ ст. були популярні такі жанрові форми, як промови, відкриті листи, роздуми, то вже ближче до середини століття переважають оглядові та проблемні статті. У другій половині ХІХ ст. спостерігається активізація монографічних рецензій, літературно-критичних нарисів і монографічних статей. Початок ХХ ст. характеризується широким використанням (подеколи домінуванням) малих жанрових форм, переважно есеїстичних. Домінуюча роль якогось одного жанру є симптоматичною, що свідчить про певні тенденції розвитку критики. Система жанрів відображає особливості соціального і культурного стану суспільства, статусу і ролі критики у ньому. У системі жанри взаємопов'язані, бо в них спільна соціальна й естетична тематика, функції, принципи, аналіз літературного процесу, способи виявлення особистісного начала, але кожен з них виконує своє завдання. Потреби суспільства іноді вимагають взаємопроникнення жанрів, що в свою чергу формує нові варіанти жанрових моделей, які дозволяють доволі гнучко й оперативно реагувати на нові явища соціального, ідеологічного і літературного життя. Власне аналіз таких жанрових систем дозволяє з'ясувати не тільки специфіку критичних жанрів, але може сприяти обґрунтуванню критеріїв періодизації історії літературної критики і класифікації її напрямів і течій.

Зміст і структура критичних жанрів визначається передовсім широким діапазоном діалогу критики і літератури. Аналізуючи літературний процес, критик, залежно від поставленої мети, розглядає літературний твір як мистецьке явище, намагається вплинути на літературний процес з позицій тієї групи, соціальні й естетичні ідеали якої він представляє. При цьому він спирається на образний зміст літератури як на предмет аналізу й оцінки, що в свою чергу впливає на зміст і структуру критичного судження, на систему аргументацій, композицію і стиль виступу критика.

Функціонування критики – складний процес. Його складники постійно і безперервно змінюються та взаємодіють один з одним: задум і мета критика визначають жанр, до якого він звертається, а в самому жанрі активізуються або знову створюються найбільш доцільні в кожному конкретному випадку компоненти, зв'язки, структури, здатні виявити творчі ідеї

критики з максимальним результатом. М. Зельдович пропонує [6,89-90] враховувати такі компоненти критичного виступу:

автор (образ автора) – читач (адресат);

інформація – аналіз – узагальнення – оцінка, їх тип і характер; своєрідність, ступінь розгорнутості, роль і місце аргументації; співвідношення логічного й емоційного компонентів, тип їх стильового втілення;

теорія (загальноестетична, власне теорія критики), її характер і структурно-композиційне втілення;

художньо-образний аспект – публіцистичність, їх характер і структурно-композиційне співвідношення;

сутність і тип структури критичної праці (композиція відкрита, замкнена, завершена та ін.);

заголовок – епіграф – початок – кінець праці;

«чуже слово» і його змістово-композиційна роль у структурі праці.

Названі компоненти, як і програмність критики, яка впливає на всю систему жанроутворюючих факторів, дослідник пропонує покласти в основу такої досить умовної системи.

До першої групи включаємо жанри, які спеціально не орієнтовані на програмність, але об'єктивно володіють нею і у змісті, і у типі аналізу, системі критеріїв і оцінок, і, нарешті, у певному типі структурної організації критичної праці. Такі жанри складають переважну більшість, але є, на думку вченого, маргінальними хоч і необхідними і до певної міри впливовими. Діапазон достатній – від анотації до рецензії, а в рідкісних випадках і до статті.

Другу групу складають жанри, які є перш за все аналітично програмними, відзначаються розгорнутою аргументацією, різноманітністю внутрішніх співвідношень компонентів і явною, хоч і не акцентованою нормативністю. Сюди включаємо рецензію, монографічну статтю, особливо такий її різновид, як стаття-дослідження, оскільки саме цьому жанрові властивий величезний творчий потенціал і структурно виражена цілеспрямована турбота про перспективи розвитку літератури.

До третьої групи відносимо ті жанри, які спеціально найважливішим своїм завданням вважають програмування літератури і критики, нерідко використовуючи для цього активну взаємодію матеріалів художніх і власне критичних. Це, насамперед, маніфести, програмні декларації (аж до теоретичних праць), проблемні статті, огляди.

І хоч межі трьох названих груп досить умовні, вони все ж відбивають реальні особливості і програмності і жанрових потенціалів літературно-критичних виступів.

Однак не зайвим буде нагадування про те, що мова не йде про догматичну нормативність критичних жанрів. Сам тип структурної організації критичного виступу, набір і співвідношення творчих компонентів у ньому – це ті варіації, які практично демонструє критик у межах програмності. Саме тому М. Зельдович наголошує: «Критичний жанр вибирається, чи, краще сказати, створюється залежно від суті програмної настанови, від визнаних найбільш доцільними, насамперед сучасними і доказовими, способом та формою програмності. Це також означає, що у самій структурі жанру актуалізуються ті його компоненти, структурна взаємодія, що значною мірою відповідають і програмному аспекту задуму в межах загальної цільової установки автора (усяке розходження цих аспектів буде штучним, таким, що суперечить єдності різноманітних устремлінь творчої практики). Своєю чергою, критерієм оцінки компонентів та їх взаємодії є, переважно, яким чином, з якою мірою аналітичності та теоретичних узагальнень, з такою силою емоційно-логічного впливу (програмність також звернена і до читацької аудиторії!) можуть бути втілені у цьому жанрі програмні устремління критика» [6, 95]. Отже, якщо у творчості, скажімо, М. Рудницького домінує літературно-критичне есе, то якраз тому, що цей жанр максимально відповідає тим завданням, які завдяки знанням, переконанням, досвіду, світогляду, таланту стали для критика визначальними. Крім того, слід пам'ятати і про те, що структура твору, його багатогранність, соціальна конкретність, аналітичне дослідження зображуваної дійсності,

стильова своєрідність здатні активно впливати на критика, породжувати непередбачені його світоглядом і теоретичними постулатами спостереження і висновки, спонукати критика вийти за рамки усталеного, проникнути в такі ідейні та структурні тонкощі, котрі критиком були теоретично не усвідомлені, не стали предметом його роздумів і узагальнень. Тобто критик щоразу «створює» жанр власного виступу. І в цьому виявляється його дискурсивність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. – Л.: Сов. Писатель, 1980. – 320 с.
2. Поляков М. Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории. - М.: Сов. писатель, 1968.
3. Баранов В., Бочаров А. Г., Суворцев Ю. И. Литературно-художественная критика. - М.: Высшая школа, 1982. - 207 с.
4. Бурляй Ю. Жанри літературно-художньої критики // Основи літературно-художньої критики. - К.: Вища школа, 1985.-С. 107-162.
5. Пospelов Г. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.
6. Зельдович М. Программность критики и критические жанры. К постановке проблемы // Русская литературная критика: история и теория: Межвузовский научный сборник. – Саратов: Изд-во Сар-го ун-та, 1988. – С. 88-97.
7. Зельдович М. Параметры критической статьи (к постановке проблемы) // Проблемы истории критики и поэтики реализма. - Межвузовский сборник. – Вып. 4. – Куйбышев, 1979. – С. 3-40.

Кучма Н.К проблеме теории и классификации литературно-критических жанров.

В статье рассматривается хронология исследований критических жанров, определены составляющие программности критики и особенности формирования конкретных критических выступлений с учетом адресата/читателя и СМИ для публикации.

Ключевые слова: жанр, литературная критика, обзор, рецензия, статья.

Kuchma N. To Problems of Theory and Classification of Literature-Critical Knowledge

The article deals with the chronology of the research of critical genres, determines the factors defining the recipients the criticism is aimed at and the specific features of the composition of particular critical works taking into account the addressee / reader and the media for publication.

Keywords: genre, literary criticism, review, review, article.

Л. Лавринович

ТИПОЛОГІЯ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРСОНАЖА¹

У статті йдеться про типологію образу-персонажа в постмодерністській прозі на матеріалі української та зарубіжної літератури. Залежно від типу творчості митця – реалістичного, романтичного чи класицистичного (за концепцією Д. Наливайка) – визначаються універсальні типи постмодерністських персонажів, відповідно – міметичний, креативний та симулятивний (імітаційний). Підкреслено, що вказані типи синхронно

¹ Вперше надруковано: Филологические исследования: сб. науч. работ / Донецкий национальный университет. – Вып. 4. – Донецк : ООО «Юго-Восток Лтд», 2002. – С. 230-243.

співіснують у літературному процесі і тим самим визначають неоднорідний його характер. Аналізуються загальні принципи та тенденції творення персонажа в літературі постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, образ-персонаж, міметичний, симулятивний, креативний, тип творчості.

Естетика постмодернізму, за загальноновизнаним спостереженням, констатує факт «“кінця” дискурсу Людини» [12, 112], який супроводжується втратою довіри до автентичності всіх культурних концепцій [11, 14]. Проте кризові явища в духовному житті людства ніколи не скасовували непереборної внутрішньої потреби творчої особистості до самовираження. Тому художня література, попри постульований деякими песимістами «кінець літературної практики» (в контексті інших «кінців»), існує, а її об'єктом, як і сотню, і тисячу років до нас, залишається насамперед людина. Якою вона є в контексті постмодерністської творчості, чому вона саме така, які принципи і способи творення її образу в художній літературі постмодернізму – ось коло питань, яке спробуємо «прояснити».

Конкретним втіленням образу людини в художньому творі є образ-персонаж. Літературний персонаж, за визначенням Л.Гінзбург, авторитетної дослідниці в галузі теорії образу, – це «серія послідовних проявів однієї особи (підкр. наше – Л.Л.) в межах конкретного тексту» [2, 89], який може якнайрізноманітнішим чином виявляти свою присутність у тканині твору: через авторську характеристику і характеристику інших дійових осіб, систему описаних подій, через відтворення персонажевих думок та поведінки тощо [2, 89–90].

Автори «Літературознавчого словника-довідника», пояснюючи термін «персонаж», визначають його як «постать літературного твору з будь-якими психічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями – постать як текстуальну позицію, антропоморфологічно окреслену, незважаючи на те, чи мала вона свого прототипа, чи цілковито витворена митцем» [8, 547].

Виходячи з наведених визначень, виникає одразу два питання. Перше полягає в тому, що постмодерні персонажі в художній практиці, як їх бачить сучасна критика, аж ніяк «не вписуються» в рамки таких визначень – насамперед через яскраво виражену деперсоніфікованість, вторинність, безтілесність, сконструйованість. Друге – проблема типології постмодерного персонажа. Наскільки можливо її визначити, якщо виходити з тези про «ракове розмноження смислів» (М. Фуко), а отже, про існування міриад віртуальних образів, які виникають і в художній практиці.

Завершення культурної епохи модернізму припадає на час усвідомлення краху суверенної індивідуальної свідомості, з її амбівалентністю (в ній уживаються профанне – сакральне, раціональне – ірраціональне, добре – зле, прекрасне – потворне, високе – низьке ...), хаотичністю, непередбачуваністю. Приходить час культурної епохи постмодернізму. Ця епоха багатовимірна, у ракурсі ж «дійсність – твір – персонаж» бачиться нам у такому ключі.

У постмодернізмі різко змінюються усталені стосунки між художнім твором і дійсністю. Реалізм радісно «всотував» дійсність, неопосередковану умовними впливами (це було його відкриттям). Модернізм продовжив прокладати це русло – вже на рівні суб'єктивному – і ... «затопив» дійсність, помінявши її місцями з текстом-письмом. Усвідомлення казуальності істини, хисткої межі між дійсністю і текстом (літературним, історичним, політичним – будь-яким) породжують тотальну невпевненість особи, й модерний автор, який вигукує: «Я знаю істину!» – виглядає просто смішно. Так відбувається момент зламу – переходу від духовної практики модернізму до усвідомлення творчим індивідом власної постмодерності, що проектується на художній твір насамперед *втратою авторитету Автора* [11, 14]. Втомлений неправедним досвідом, постмодерніст іронічно переосмислює надбання, здобуті людством упродовж тисячоліть. Його не може задовольнити ні давня міфологія, ні античний колективізм (надто предметно ще відчуваються наслідки колективних міфів ХХ ст.), ні Ренесанс з його надміру пихатою і

самовпевненою людиною, ні площинно-прямолинійне мислення класицизму, ні раціоналістичні епохи з їх абсолютною вірою в розум. Культурні епохи, які звертались насамперед до внутрішнього світу людини (середньовіччя, бароко, романтизм, модернізм) так само дискредитовані своєю безрезультатністю у спробі вирішити нагальні проблеми людини, пояснити їй саму себе. Від часів виникнення художньої творчості як способу осмислення дійсності людина не зазнавала ще такого переситу від культурної інформації і не була в ній так абсолютно дезорієнтована й зневірена. Постмодерна ситуація в художній літературі – ситуація іронічного переосмислення та пародіювання культурного досвіду (як реакція) і пошук у нуртуючому хаосі смислів глибинних, масштабніших способів осягнення головного предмету художньої творчості – людини і світу, їх взаємостосунків (як інтенція).

Виходячи зі сказаного, постмодерна проза «проявляє» себе в трьох іпостасях стосовно дійсності: 1) вона може творити псевдоістинну віртуальну реальність, пародійно відображаючи свій (літературний) досвід в логічно спланованій і чіткій організації матеріалу; 2) може бути сенсуалістичним вираженням авторської суб'єктивності з посиленою рефлексією та відчуттям різкої дисгармонійності між внутрішнім та зовнішнім світами; 3) може відтворювати постмодерну ситуацію в традиційно-реалістичному ключі.

Три вказані типи співвідношень між художнім твором і дійсністю у формах її відображення (вираження) «вкладаються» в запропоновану Б. Мейлахом [9] та Дм. Наливайком [10] класифікацію типів художнього мислення і творчості: класицистичного, романтичного, реалістичного. Нагадаємо конспективно основні положення цієї теорії (за Дм. Наливайком):

а) тип художньої творчості – це внутрішньо цілісні системи естетичних понять і уявлень, специфічні відчуття і розуміння форми, які складаються на ранніх стадіях розвитку художньої літератури і залишаються в різних модифікаціях певним ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на подальших стадіях її розвитку; це ядро художнього мислення, що полягає насамперед у специфіці відчуття і розуміння форми;

б) певні типи художньої творчості – реалістичний, романтичний, класицистичний – поперемінно з більшою чи меншою мірою вияву виступають у різні культурні епохи, визначаючи характер і саморух літературного процесу;

в) класицистичний тип творчості, що має своїм початком ще грецьку класику, бере за основу Аристотелеву «Поетику» через потрактування Горація, який привносить туди ідею наслідування класичним грецьким зразкам. Особливістю класицистичного типу творчості є співвіднесення мистецтва насамперед зі сферою розуму, а не сферою емоційно-інтуїтивного, прагнення до «правильності» і нормативності, що встановлена і контрольована розумом, переважання ідеї над образом у структурі образотворення, тяжіння до концентричних, замкнених і гармонічних форм [10, 148–149];

г) романтичний тип свідомості і творчості (його початки – доба середньовіччя) характеризується відчуттям розриву між дійсністю та ідеалом, зведенням життя до граничних контрастів, болісним відчуттям амбівалентності людини, втратою інтересу до предметної дійсності, переважанням фантазії у процесі образотворення, перевагою емоційної конкретності над аналітичною узагальненістю [10, 40–41];

г) реалістичному типові свідомості і творчості (який спорадично проявлявся ще в античності та середньовіччі, більш тенденційно виявив себе в епоху Відродження, апогею досяг у ХІХ ст.) характерні «неупереджене» ставлення до життя, відсутність апріорних його моделей. Реаліст заглиблюється в емпіричну дійсність з метою об'єктивного її пізнання і достовірного її відтворення відповідно до закономірностей, іманентно властивих дійсності [10, 48];

д) спосіб узагальнення, який розуміється як побудова образу, внутрішньо пов'язаний з типом художнього мислення, з притаманним йому відчуттям і розумінням форми і великою мірою зумовлений ним [10, 48].

Дм. Наливайко також згадує про типи художніх образів у їх відношенні до запропонованої ним класифікації. Ці думки варто, на наш погляд, актуалізувати й узагальнити. Відповідно до типу мислення, який переважає в художній системі митця, в його творчості найчастіше виявляє себе відповідний тип художнього образу: міметичний у реалізмі (В. Татаркевич взагалі ототожнює поняття «мімезис» та «реалізм», вважаючи останній термін мовним витвором XIX ст. [14, 270]), неміметичний (або ж сенсуалістський – А. Ткаченко) у романтизмі та образ, побудований за принципом «подвійного наслідування» – не лише природі, а й певним літературним знакам, насамперед античним у класицизмі.

Постмодерністська культурна епоха у світлі даної концепції «перепрочитує» в новому контексті усі три типи творчості. Про переважання котрогось із них говорити надто рано – в силу «перебування» в цьому контексті (будь-яке об'єктивне бачення явища передбачає погляд збоку). Цілком можливо, що усі три тенденції виявляться рівносильними (це буде такий собі варіант культурної епохи Просвітництва на кшталт XX ст.).

Концепція трьох типів художньої творчості та відповідних їм способів образотворення, за Мейлахом–Наливайком, дає інструментарій для однієї з можливих класифікацій образу персонажа, зокрема у проекції на літературний постмодернізм. При цьому не слід забувати, що кожен із типів творчості, перебуваючи в певному історичному відтинкові часу, детермінується, всотуючи в себе епохальні ознаки, як і те, що в певних національних літературах може переважати генетично закодований тип творчості (до прикладу, український – яскраво романтичний), що теж має іманентний вплив на осмислення культурної епохи в контексті національного універсуму.

Класицизм як тип творчості в сучасній постмодерній прозі виявляє себе досить активно (найбільш продуктивно – в західноєвропейській літературі: дається взнаки історико-літературна «переобтяженість» регіону). Про типологічну спорідненість цих явищ говорить зокрема й виникнення в постмодерністській естетиці співвідносної з класицистичним Горацієвим принципом «подвійного наслідування» (на означення найчастіше артикульованого типу образу) стратегії «подвійного кодування» (Ч. Дженкс) (поєднання у тканині тексту міфологем та стильових ознак різних культурних кодів). Проте конотації цих понять мають вагомий розбіжності. Коли класицизм у дусі Горація постулює наслідування досконалих творчих взірців із почуттям пієтету (вони ж бо – і це їхня найвища цінність! – «конструюють нездеформовану дійсність»), то іронічний постмодерніст змінює пафос на протилежне: пародія і пастиш стають основним способом побудови образу, причому весь літературний паноптикум (а не лише взірцева класика) стає об'єктом зазвичай іронічного перепрочитання. «Щоби комічний ефект відбувся, – підкреслює в цьому зв'язку І. Старовойт, – автору треба ретельно вирахувати наперед механізми впізнавання цитат на рівні задуму, стилю, художніх тропів і мовленнєвого ланцюга» [13, 376]. Звідси – питома класицистичний спосіб організації художнього матеріалу, що його білоруський дослідник В. Халіпов, аналізуючи типологічні ознаки постмодерністської поезики, визначив як логічно продуману, від початку сплановану організацію матеріалу, раціональний розрахунок послідовно здійснюваних кроків, аналітичну детермінованість, не випадковість кожного вжитого елемента [15, 239].

У постмодерністській прозі, побудованій за таким принципом, зустрічаємо найрізноманітніші шляхи творення образів-персонажів. Адже арсенал об'єктів пародіювання невичерпний, а варіативність їх включення в постмодерний контекст зростає в геометричній прогресії, – отож поле гри та іронізування безмежне. Інтертекстуальна гра значень, цитатність, аллюзивність, стилізація, спрямовані на перепрочитання історичних, літературних, етико-естетичних тощо кодів, – найпоширеніші способи формування постмодерного персонажа в художній літературі такого зразка. Сюди віднесемо, зокрема, романи У. Еко, «Запах» П. Зюскінда, «Хозарський словник», «Остання любов у Царгороді» М. Павича, романи Дж. Геллера «Лишень подумати!», «Уяви собі картину», «Пушкінський дім» А. Бітова та ін. В українській літературі ознаки такого типу мають, зокрема, «Перверзія» Ю. Андруховича (але тут сильне й романтичне начало) та «Уліссея» І. Лучука.

На перший погляд, у названому ряду творів типи персонажів не є спорідненими. Дійсно, як можуть корелюватися такі позірно різні образи, як Жан-Батіст Гренуй («Запахи») і, до прикладу, численні персонажі «Хозарського словника»? Перший (попри видиму подієву інтенційність персонажа, котра є джерелом розвитку сюжету і традиційно мала би вказувати на присутність у ньому внутрішнього стрижня, спонуки до саморуху, власне – характеру) сконструйований з уламків різних історичних та літературних кодів: маємо в романі інтертекстуальні відсилання до Діккенса, Гофмана, Золя, Достоевського тощо [див. про це: 1, 102]. Других і персонажами у звичайному розумінні назвати не можна. Це, швидше, умоглядні, віртуальні ілюстрації до певних «словникових статей» (де вже тут вести мову про цитатність у межах конкретного одиничного образу персонажа!). Проте спільним як у цих, так і в інших названих творах, залишається принцип умоглядної побудови образу персонажа, що «пропускається» насамперед не через емоційно-інтуїтивну, а через розумову сферу. Через свою формальну логічність вони виглядають (у порівнянні з персонажами – витворами інших типів творчості) найменш правдоподібними, безтілесними, квазіреалістичними.

Вірогідно, саме тому чи не найчастіше використовуваним в постмодерній літературі класицистичного типу є принцип інтерпретації історії. Остання в постмодерністському баченні розглядається, з одного боку, крізь призму особистісного бачення інтерпретатора (отже, не може претендувати на істинність), а з другого (це важливіше в руслі наших пошуків) – по-науковому відсторонено, абстраговано від загубленої в закономірностях? / хитросплетіннях? / алогічностях? історичного процесу конкретної людини. «Історія на кшталт літератури» (хай і віртуальна псевдоісторія) вимагає принаймні видимої цінності, замкненості (ще один доказ на користь тези про наявність у творах такого штибу класицистичного типу мислення і творчості), але так само (за визначенням жанру) зобов'язує відмовитися від персонажа як душевно-психологічної цілісності на угоду персонажеві схематичному, гранично умовному чи персонажеві як культурно-соціальній ролі.

Романтичний тип творчості в постмодернізмі репрезентують проза представників американської школи «чорного гумору» К. Кізі, Т. Пінчона, К. Воннегута, поема В. Єрофєєва «Москва – Петушки» та ін. Особливо широко він представлений в українській літературі (О. Забужко, «Польові дослідження з українського сексу», трилогія Іздрика, «Рекреації» Ю. Андруховича, рання проза Є. Пашковського, «Мальва Ланда» Ю. Винничука та ін.).

Досліджуючи явище постмодернізму, авторитетний український вчений Дм. Затонський висловлював думку про типологічну єдність романтичного та постмодерного естетичних принципів, що полягають у нежиттєподібності, вічній мінливості, нерегламентованій широті та свободі, хаотичності твореного [4]. Все це, без сумніву, стосується постмодерністської літератури романтичного типу творчості.

Як і в романтичній традиції, в постмодерністській літературі такого характеру досить помітний контраст між творами з переважанням чи іронічного, чи драматичного пафосу. Зрозуміло також, що вказані системи не є замкненими (особливо в постмодернізмі!), і досить часто спостерігаємо сполучення, поєднання в межах одного твору різних емоційних настроїв, а отже, видів пафосу.

Найчастіше у творах романтичного типу оповідь ведеться від першої особи. Емоційний настрій наратора визначає тут усе: і сюжет (чи його відсутність), і стиль, і жанр. Показовою в цьому сенсі є трилогія Ю. Іздрика, до якої увійшли книги «Воцдек», «Острів Крк», «Подвійний Леон». В анотації до останньої з них про вказану якість мовиться так: «Високий романтизм та нещадна іронія, філософські забави і чорний гумор – ось компоненти, з яких автор готує свій черговий текстовий коктейль» [5, 4].

Постмодерний романтик із трагічною чи драматичною настроєвістю характеризується гіпертрофованим суб'єктивізмом (адже пережито досвід епохи модернізму!), болісним усвідомленням власної детермінованості й маргінальності, відчуттям розчиненості власного «я» у світі, в якому «апокаліпсис уже відбувся».

У цьому ряді назвемо більшість «чорних гумористів» (найпрезентативніший взірцевий тип – Т. Пінчон, з його «Ентропією»), українців Є. Пашковського, О. Забужко, С. Процюка, вже згаданого Ю. Іздрика та ін. Натомість у малій прозі Б. Жолдака переважає іронічно-оптимістичний настрій, а ось знаменита російська поема «Москва – Петушки» Вен. Єрофеева має контрастний трагедійно-іронічний пафос; так само в романах Ю. Андруховича «Рекреації» та Ю. Винничука «Мальва Ланда» поєднуються сатиричне та лірико-драматичне начала.

Постмодерністська література романтичного зразка самим своїм існуванням спростовує тезу Р. Барта про «смерть автора», яку деколи надто прямолінійно переносять на літературну практику при аналізі художніх творів. Романтичний автор часто виявляє себе в постмодернізмі більш настирливо, ніж будь-коли раніше, причому й на наративному (як розповідач), і на образному (як персонаж) рівнях. Попри беззаперечну нетотожність понять «автор», «розповідач» та «персонаж», в постмодерних творах романтичного гатунку ці поняття об'єднуються в цілісний образ. Інша справа, що автор тут не виконує традиційну для художньої літератури попередніх епох функцію носія авторитетної позиції. Навпаки, він – як істинний постмодерний персонаж – розгублений, непевний у власному існуванні, непослідовний у своїх думках і дезорієнтований у часопросторі. У таких творах найбільшою мірою проявляються й авторські рефлексії (порівняймо в цьому сенсі «Польові дослідження ...» О. Забужко, «Москва – Петушки» Вен. Єрофеева чи трилогію А. Бітова «Оглашенні»), причому їх використання має характер не художнього прийому, а естетичного принципу.

Те саме стосується й інтертекстуальності, алюзивності, ремінісцентності у творах романтичного зразка. На відміну від класицистичної постмодерної прози, де ці ознаки мають характер логічно застосованих прийомів, у романтичному типі творчості інтертекстуальні посилання сприймаються насамперед як індивідуально-суб'єктивна якість наратора, вжитість, укоріненість у його пам'яті більш чи менш багатого літературно-мистецького корпусу, алюзивність його свідомості. У цьому сенсі знову згадаємо «Воццека» Ю. Іздрика, в якому, як зазначає В. Костюк, «сучасні українські автори ... не тільки використовуються у вигляді цитат ..., а й блукають навмання текстом ...» [6, 37].

Закономірно виникає питання про образи персонажів, що не виконують наративної функції у постмодерній прозі романтичного зразка. Більш чи менш повне окреслення їх постатей залежить найперше від емоційно-інтуїтивних, а потім і від умоглядних інтенцій наратора. В його суб'єктивно-віртуальній свідомості певний персонаж може бути окреслений якомога повніше (що на рівні поезики виявляє себе через ліризм та іронічність оповіді, її імпульсивність, емоційність, гротескність, символічність тощо) або ж, навпаки, схематично, умовно, як роль, функція, маріонетка – залежно від того, яким образ того чи іншого персонажа виявляє себе в суб'єктивності наратора.

Згідно з основними принципами реалізму як типу свідомості і творчості, реаліст епохи постмодерну намагається неупереджено ставитися до зображуваних ним проявів життя у всій його багатомірності чи, з огляду на оцінку епохи, хаотичності. Об'єктивне пізнання і достовірне відтворення дійсності за зразком художньої літератури ХІХ ст. не виправдовує себе, бо, по-перше, людина й дійсність як об'єкти пізнання в художній творчості виявляються значно багатшими і складнішими, ніж мав про них уявлення реалізм ХІХ ст.; по-друге, сучасний автор не має чіткої та незаперечної авторитетної позиції щодо зображуваного; по-третє, розмиті, як показала практика ХХ ст., межі між об'єктивним та суб'єктивним дезорієнтують автора-реаліста при його спробі відтворювати об'єктивно, та й критеріїв об'єктивності може бути безліч – виходячи із сучасного уявлення про тотальну «вжитість» особи в різні міфи, а отже, про стан апріорної несвободи її розуму.

Відомі російські літературознавці Н. Лейдерман та М. Липовецький, аналізуючи на сторінках «Нового мира» проблему постмодерної ситуації в суспільстві та літературі, обстоюють тезу про виникнення так званого «постреалізму», суть якого полягає у формуванні « нової парадигми художності », що у свою чергу полягає у зміні змісту понять «творчий задум», «ідея». У митців, вважають ці дослідники, «творчий задум перестав бути

певною гіпотезою, що вимагає реалізації чи перевірки. Творчий задум став проблемою, питанням. А сам процес творчості став сповненим драматизму перебором варіантів відповіді, де ствердження змінюється сумнівами й запереченням, а відкриття спростовуються новими даними» [7, 236]¹. Загалом погоджуючись із цією думкою, завважимо, що в такому руслі створені, окрім названих авторами статті творів російських письменників Л. Петрушевської, В. Маканіна, М. Харитонова, П. Алешковського та ін., романи М. Кундери, мала проза А. Стасюка, М. Гласка та ін., а також повісті та оповідання О. Забужко («Я, Мілена», «Дівчатка»), В. Шевчука («Горбунка Зоя», «Місяцева зозулька з ластів'ячого гнізда»), С. Процюка («Love story») та ін.

Одна з найчастіше артикульованих тем реалізму епохи постмодерну – моделювання вжитості сучасної людини в міф, її свідомісного випадання з нього та неможливості онтологічного виходу за його межі. Людина-зомбі (як суб'єкт міфу) – основна характеристика персонажів у Л. Петрушевської (цикл новел «Пісні східних слов'ян» та ін.), людина – стереотип (як об'єкт міфу) – в О. Забужко («Я, Мілена»). Обидві письменниці використовують у тканині своїх творів гротеск, який в реалістичній творчості, на відміну від романтичної, є не світоглядною домінантою, а стильовим прийомом (це передбачає логічний, попри абсурдність зображуваного, перенос усвідомлювальної площини в нереальне русло), що дозволяє «через зображувальні парадокси намацати глибину явища» [3, 232].

Загалом найоптимістичнішими в ситуації постмодерну виявляються саме реалісти. Попри усвідомлення «тотальної безпритульності» сучасної людини в хаотичному й непередбачуваному світі, попри осмислення абсурдності патової ситуації, що сприймається в соціумі як норма, вони («contra spem spero!») шукають сенс у просторі хаосу і знаходять² його в людині: «Створюючи свою особисту зону відчуження від хаосу, вона [людина – Л. Л.] наповнює своїми зусиллями екзистенційний вакуум і тим самим вносить у світ сенс» [7, 250].

Таким чином, літературний постмодернізм, попри зовнішню епатажність та конструктивну незіставність з попередніми літературними практиками, не таке вже принципово нове явище в контексті більш чи менш цілісно уявлених, послідовно осмислених та «гуманізованих» допостмодерністських культур. Він так само, як і попередні етапи літературного розвитку (навіть найбільш авангардні), закорінений у традицію. Йдеться не про звичайне використання в поезії постмодернізму прийому інтертекстуальності чи його цитатності, а насамперед про найзагальніші способи творчого мислення, типи яких споконвіку й досі залишаються практично незмінними.

Загальною тенденцією літератури постмодернізму є поєднання (не лише постульоване, а й матеріально виражене) різних типів художнього мислення і творчості: класицистичного, романтичного та реалістичного, – які синхронно виступають в сучасній культурній епосі і тим самим визначають неоднорідний характер літературного процесу.

Різні типи творчості можуть сполучатися не лише в межах літературної епохи, а й у межах однієї авторської індивідуальності, що є закономірним виявом «вжитості» письменників у постмодерній дискурсі на свідомісному рівні (полівалентність мислення).

Образ людини як суб'єкта і об'єкта зображення художньої літератури на тлі епохи постмодернізму визначається крізь призму понять «нецілісність», «дезорієнтованість», «хаотичність», «розмитість», «сконструйованість» тощо.

¹ Ще у 80-і роки ХХ ст. схожу думку висловлював Є. Яжембський, аналізуючи польську повоєнну реалістичну прозу, коли писав про т.зв. «реалізм питань» і звертав увагу на безтенденційність та розмитість авторської позиції у багатьох повоєнних повістях та романах [див.: Jarzębski J. Między „realizmem” a „prawdą”: (O polskiej prozie po wojnie) // Modele świata i człowieka: Szkice o powieści współczesnej / Pod red. J.Święcha. – Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1985. – S. 190].

² Якщо знаходять, а не вкотре з боєм розгублено зупиняють оповідь на далеко не риторичних питаннях, як-от С.Процюк: «Що рухає нашими долями? Яка вища доцільність цього броунівського людського руху на монументальній, величезній сцені, що зветься життям? Відповідей не було ...» [Процюк С. Love story: Майже сентиментально-клінічна // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – Листопад. – С.63].

Обґрунтовуючи літературознавчу категорію «персонаж», слід враховувати наявність гранично умовних та віртуальних персонажів, які сконструйовані / виражені за принципами нереалістичних типів творчості. Типологію персонажів у постмодерністській прозі доцільно виводити, виходячи зі специфіки авторського типу художнього мислення, із притаманного авторові способу організації художнього матеріалу. Сконструйований за зразком (зразками) постмодерний персонаж у класицистичному типі творчості визначаємо як імітаційний¹, або симулятивний. Віртуально-суб'єктивні образи персонажів у творах, побудованих на основі романтичного типу творчості, – креативні². Образи персонажів у творах реалістичного типу, за загальноприйнятим визначенням, – міметичні.

Завдяки знахідкам у постмодерній поезії, митці отримують змогу об'ємніше й глибше виражати власний світ чи власний погляд на світ. При цьому кожен із типів творчості звільняється від притаманних йому комплексів: класицизм – від апології авторитетів, романтизм – від безтілесної абстрактності, в яку був зведений на схилі епохи модерну (кубізм, абстракціонізм, шозизм), реалізм – від схематизму й ходульності в зображенні людини. Постмодернізм у цьому сенсі – закономірний етап у вічному оновленні типів художньої творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоцерківець Н. Геніальна компіляція / Н. Білоцерківець // Всесвіт. – 1993. – № 11–12. – С. 102–104.
2. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 222 с.
3. Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность / В. А. Дмитриев. – М.: Сов. писатель, 1974. – 280 с.
4. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопр. лит. – 1996. – № 5–6. – С.182–205.
5. Издрик. Подвійний Леон / Издрик. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 204 с.
6. Костюк В. Фрагмент і пастиш / В. Костюк // Критика. – 1998. – № 2. – С. 36–37.
7. Лейдерман Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 233–252.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
9. Мейлах Б. Взаимодействие искусств и задачи художественного творчества / Б. Мейлах // Вопр. лит. – 1964. – № 3. – С. 3–16.
10. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
11. Семків Р. Постмодернізм як дискусія та дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) / Р. Семків // Література плюс. – 1999. – № 11–12. – С. 14–15.
12. Спанос В. Сучасна теорія та відновлення забутого / В. Спанос // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 112–121.
13. Старовойт І. Коротке замикання в українській постмодерній прозі 90-х років / І. Старовойт // Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Кн. 1. – Львів: Світ, 1999. – С. 373–378.

¹ Виходячи з Горацієвого терміна *imitatio* (лат.) на позначення явища «подвійного наслідування» – «природі» і «класичним зразкам» [див.: 10, 148–149].

² Вживання цього терміна спирається на ідею В. Татаркевича, який, досліджуючи історію феномену творчості / відтворництва, послуговується поняттям *creatio* (лат.) на позначення творчості митця-«винахідника», котрий не відтворює, а «винаходить» нову дійсність [див.: 14, 240–249].

14. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / В. Татаркевич ; пер. з пол. В. Корнієнка. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
15. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностран. лит. – 1994. – № 1. – С. 235–240.

Лавринович Л. Типология постмодерного персонажа

В статье речь идет о типологии образа-персонажа в постмодернистской прозе на материале украинской и зарубежной литературы. В зависимости от типа творчества художника – реалистического, романтического или классицистического (по концепции Д. Наливайко) – определяются универсальные типы постмодернистских персонажей, соответственно – миметический, креативный и симулятивный (имитационный). Подчеркнуто, что указанные типы синхронно сосуществуют в литературном процессе и тем самым определяют неоднородный его характер. Анализируются общие принципы и тенденции создания персонажа в литературе постмодернизма.

Ключевые слова: *постмодернизм, образ-персонаж, миметический, имитационный, креативный, тип творчества.*

Lavrynovych L. Typology of Postmodern Personage

The article deals with the typology of character- personage in postmodern prose on the material of Ukrainian and foreign literature. Depending on the type of creativity of the artist - realistic, romantic or classic (based on the concept of D. Nalyvayko) - universal types of postmodern characters are determined, respectively, mimetic, creative and simulation (imitation). It is emphasized that these types synchronously coexist in the literary process and thereby determine its heterogeneous character. The general principles and tendencies of character creation in the literature of postmodernism are analyzed.

Keywords: *postmodernism, character-personage, mimentical, imitative, creative, type of works.*

М.Б Лановик

ТЕОРІЯ ВІДНОСНОСТІ: ПРОБЛЕМА ПОСИЛЕННЯ «КРИЗИ ТЕОРІЇ» ЧИ ПОШУКИ ТОЧНОГО ЗНАННЯ В ГУМАНІТАРНІЙ НАУЦІ¹

У статті розглядається зсув гуманітарних знань ХХ століття та його посилення під впливом теорії відносності. Досліджуються позитивні та негативні сторони такого впливу. Порушуються проблеми синхронізації систем координат різних національних літератур і культур, історичних періодів, мистецьких та наукових інтерпретативних систем. Основна увага відводиться теорії перспективізму Е.Д.Гірша як ідеї текстової інтерпретації з різних точок зору.

Ключові слова: *теорія відносності, літературознавство, інтерпретація, система координат, точка зору, художній твір.*

У ХХ столітті перед герменевтикою постала складна дилема. З одного боку, в дослідженнях її представників були чітко закріплені постулати про те, що в кожному тексті закладений безперервний смисл, який можна осягнути, й що будь-яке читання неможливе без інтерпретації; з іншого, – що літературний текст ніколи не означає тільки те, що він хоче

¹ Вперше опубліковано: Питання літературознавства: науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип.75. – С.318-328.

означити, тому художній твір є безконечним продукуванням значень і вічним становленням сенсу. У більшості герменевтичних підходів закріпилася думка про те, що межі інтерпретації художнього тексту співвідносні з цілями, які ставлять перед собою інтерпретатори. А такі цілі можуть бути різними. Про це свідчать і підходи з позицій різних *дискурсивних практик*, що задають систему координат для тлумачення й перекладу (М. Фуко); і прагматична герменевтика Р. Рорті з його концепцією залежності інтерпретації тексту від потреб та запитів суспільної групи, до якої належить автор чи інтерпретатор; і суспільно-політичний підхід Ю. Габермаса, який повернув герменевтику в річище ідеології.

Ця невизначеність меж інтерпретації підсилювалася теорією відносності, що вплинула на розвиток усієї наукової сфери минулого століття. У даному разі теорію відносності розглядаємо не у сенсі складної фізико-математичної системи, узагальненої та обґрунтованої А. Айнштайном. Насамперед маємо на увазі філософську концепцію з довготривалою історією, суттєвими віхами якої стали так звана нерелятивістська теорія відносності Г. Галілея, учення Ляйбніца про співвідношення монад (згідно з яким кожна монада бачить світ під іншим кутом зору і є дзеркалом, яке може відображати кожен іншу монаду та світ, звідси – нескінченне розмаїття його відображень); згодом – втілені у філософії мистецтва ідеї Романтизму про відносність та плинність буття, зафіксоване релятивістське бачення історії (особливо у В. Дільтея та О. Шпенглера), феноменологічний релятивізм М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера, суголосна із вченням О. Потебні про побудову різних візій того самого світу релятивістська концепція мови Сепіра–Уорфа, культурний релятивізм Леві-Стросса тощо. У такому ракурсі викладене та деталізоване вчення Мінковського–Айнштайна лише підсилює філософсько-мистецькі пошуки у цьому напрямку, викликало новий інтерес до порушених проблем у різних сферах науки про мистецтво. Це вилилось у ряд філософських розвідок, таких як «Тривалість і одночасовість. З приводу відносності Айнштайна» А. Бергсона (1922), ряду феноменологічних праць. Ці ідеї впливали на усі можливі сфери досліджень, тому, звісно, не могли не позначитись і на дослідженнях у царині художнього слова. Деякі з них зайняли помітне місце у теорії літератури.

Для літературознавства важливо те, що, з огляду на висновки теорії відносності, різні традиції фіксують різне розуміння динаміки часо-простору: він може розгортатися лінійно, спірально, концентрично, пунктирно, доцентрово, відцентрово, бути уповільненим чи прискореним тощо. Тому по-різному можна підходити до окреслення часо-просторових *дистанцій*. Саме цей часо-просторовий вимір пов'язує проблему інтерпретації з одним із ключових питань теорії відносності – *питанням про систему відліку*. Вже багато йшлося про те, що саме *авторська система координат* (у контексті його національної мови, історичної епохи, культури, жанрової структури, літературно-мистецької традиції) повинна вважатися системою відліку. Однак, оскільки інтерпретатор ніколи не зможе потрапити в ту ж точку часо-простору, в якій був автор, тому його трактування завжди твориться з іншої перспективи.

Відтак одне і те ж явище спостерігається різними людьми, кожен з яких живе у власному часо-просторовому світі і здійснює власні виміри. Завдання справжнього інтерпретатора в тому, щоби співвіднести здобутки різних «спостерігачів» між собою та із власними показниками. Це – саме той принцип, який застосовував К. Леві-Стросс у «Структурній антропології». Він вибудував складну теоретико-методологічну модель, у якій враховується позиція спостерігача щодо досліджуваних явищ і точка зору дослідника набуває методологічного значення. У його першій моделі спостерігач перебуває поза культурою. У другій – той самий спостерігач, що знаходиться ззовні, водночас бере до уваги та враховує точку зору того спостерігача, який перебуває всередині культури і є її носієм. Це дало підставу вченому порушити питання про те, чи проблема бачення та розуміння полягає у внутрішній розбіжності між різними видами мислення та цивілізації, чи – у відносному положенні спостерігача, який не може розглядати власну цивілізацію/культуру в тій же перспективі, яка здавалась би йому прийнятною щодо іншої цивілізації. Як і в точних науках, у гуманітарній сфері ця проблема пов'язана не лише з часо-просторовими показниками, а й із

проблемою фізичних станів, що дає підстави по-новому оцінювати психологічну відносність К.-Г. Юнга, проблеми емпатії та проєкції себе в стан іншого. Такі експерименти дали підстави Р. Барту стверджувати наступне: «Подібно до того, як вчення Айнштейна потребує включення до складу досліджуваного об'єкта *відносність системи відліку*, так і в літературі спільний вплив на неї марксизму, фрейдизму та структуралізму змушує ввести принцип відносності у взаємовідносини скриптора, читача і спостерігача (критика). На противагу *творові* (традиційному поняттю, що віддавна й до нині сприймається, так би мовити, по-ньютонівськи) виникає потреба в новому об'єкті, що виник внаслідок зрушення або перетворення попередніх категорій. Таким об'єктом є *Текст*» [1, 413].

Концепція мовного релятивізму ґрунтується не лише на відносності мов, а й має справу з відносністю понять та різних форм мислення, якою окреслюється в різних мовах неспівмірність людського досвіду. При цьому, як вказує Б. Уорф, «ми стикаємось... з новим принципом відносності, який твердить, що подібні фізичні явища дозволяють створити подібну картину всесвіту лише при подібності чи принаймні при співвідносності мовних систем» [4, 210]. Згідно ж з ученням Т. Куна [16], дослідники чи інтерпретатори, які діють в різних наукових традиціях, у межах різних парадигм, «проводять свої дослідження у різних світах» [16, 162].

Користуючись терміном «*система відліку*», слід пам'ятати, що кожен спостерігач (читач чи інтерпретатор) керується власною системою відліку (у даному разі – власною мовою, власним досвідом, системою цінностей тощо), що визначається власними *точками референції* (термін Річарда Монтеґю). Адже, як це неодноразово зазначалось в сучасній науці, «уявлення про чужу культуру (тобто Чужого) цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує водночас і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат. І в цій системі координат світ Чужого, зокрема етнокультурний, або редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності» [2, 31]. Це значить, що інтерпретатор здійснює виміри відносно певних напрямків, вибраних ним самим, які можуть залежати від різних контекстів і не мати загального значення. У цьому сенсі, мабуть, марно в літературознавстві виникло поняття літературних *напрямків*, адже літературні стилі різних мистецьких епох, як і різні філософські чи релігійні течії, є також встановленням різних систем відліку з різноспрямованими *векторами*. У зв'язку з цим доводиться говорити й про певний *рух*, і про характер цього руху – лінійний, спіральний, колоподібний, з прискоренням чи уповільненням, впорядкований, невпорядкований, хаотичний тощо. Ознака руху як певного прогресу, розгортання чи розвитку є невід'ємною частиною кожного мистецького явища – від окремого художнього образу, сюжету чи твору і до функціонування таких складних систем, як стиль епохи чи жанрова система національної літератури.

Фундаментальний факт, який лежить в основі цих пошуків, полягає і в тому, що для аналізу чи оцінки будь-якого явища ми повинні вибрати сталу *систему координат*, відносно якої ми зможемо інтерпретувати той чи інший феномен. Проблема виникає тому, що у просторі не існує абсолютного центру, накреслених напрямків, на основі яких можна було би розміщувати вісі координат. Тому можна побудувати безконечну кількість координатних систем, приймаючи за центр будь-яку точку, і розглядати явище у межах кожної з них. З одного боку, це теоретично обґрунтовує проблему різної рецепції. З іншого, з огляду на дослідження точних дисциплін, під яким би кутом стосовно системи координат не знаходився об'єкт, ускладнюються лише формули обрахунків, а показники повинні залишатися тими самими.

Якщо одна і та ж ситуація, одне і те ж явище (наприклад, художній твір) можуть бути описані/інтерпретовані з точки зору безконечної кількості систем відліку, то виникає необхідність пов'язувати і узгоджувати між собою безмежну кількість показників, які здобуваються різними спостерігачами в рівноправних координатних системах. Такий підхід з урахуванням прийнятої системи координат дав би змогу фіксувати в літературознавстві формалістсько-структуралістські методи. Однак до просторових співвідношень доводиться

долучати *елемент змінності*. Всі явища та виміри постійно змінюються, тому що іде час. Ми не можемо забувати про те, що і вісі координат, відносно яких людина веде спостереження, і досліджуване явище знаходяться у постійному русі. У нашому випадку об'єктом спостереження, зазвичай, виступає окремий художній твір (творчість письменника), для оцінки якого вибираються різночасові, різнокультурні, різномовні, різностильові системи координат.

Текст постає як безконечний рух, який у процесі читання читач може затримувати на коротку мить. І *виміри* цього тексту є відносними не стосовно знання інтерпретатора, а стосовного його первинного включення/не включення в систему світу твору чи його автора. Адже спостерігач, який знаходиться всередині системи, не може жодним чином визначити, чи ця система знаходиться у стані спокою чи руху, тим більше, окреслити цей рух. Чи не тому герменевти наполягають на твердженні, що інтерпретатор повинен розуміти твір краще, ніж його автор?

У процесі творчого мислення кожен досліджуваний предмет відтворюється наново, тим самим перебудовується сукупність знань про нього у кожній окремій вимірювальній системі. Тому певний релятивізм слід визнавати і як наслідок співвіднесеного руху твору та інтерпретатора в історичному часі та змінному культурному контексті. Відтак система внутрішніх (у сенсі смислотворення та стилю) та зовнішніх (у сенсі трансляції) завжди знаходиться у стані *відносної неперекладності*. Це конституційовано релятивізмом рецептивної естетики у визнанні відносної ідентичності й неідентичності твору: «Абсолютно ідентичним твір міг би бути, якби матеріальні об'єкти, що сприяють передачі твору, були б співвіднесені з незмінною мовою, з незмінною дійсністю, з незмінними ідеями» [6, 149]. Через власний модус буття та амбівалентність природи художньої мови можна говорити про іманентну відносність/нетотожність літературного тексту і на цій основі, вслід за П. де Маном, обстоювати принцип суб'єктивності/помилковості інтерпретації художнього твору. Якщо ж ще долучати принципи відносності колективної та індивідуальної рецепції, то прийдемо до «мистецтва планомірного нерозуміння» [7, 59], так докладно окресленого ще О. Шпенглером.

Теорія відносності Айнштайна з її *принципом загальної відносності* дає можливість формулювати закони фізичного світу так, що вони будуть однаковими і дієвими у всіх можливих системах відліку, якщо вони стосуватимуться самого явища, незалежно від того, як його бачить спостерігач. Саме такий підхід дає змогу окреслювати універсальну природу об'єкта – яким він постає з усіх можливих точок простору і часу, навіть за умов рухомості та змінності. Це і є тим ідеалом, до якого повинен прагнути кожен інтерпретатор.

Однак, якщо в системах відліку, які рухаються одна щодо іншої (а саме таким є «рух» різних національних літератур у процесі їх комунікації чи взаємодії) не збігаються виміри, то це пов'язано з відмінністю *енергій, різною спрямованістю силових ліній*. При цьому доводиться зважати на неоднорідність простору та існування різних *силових полів*, які впливають на внутрішні та зовнішні зв'язки явищ; тобто те, що часо-простір не однаковий в усіх точках, і його властивості відмінні стосовно різних напрямків. Подібний мовний чи художній простір є й у сфері мистецтва слова, де на сьогодні вже не видаються химерними такі означення, як метафорична *насиченість, згущеність* думки, драматична *напруга, поляризація* поглядів/позицій, асоціативні *поля* чи *поля дії* контекстів тощо.

Через нерівномірність й неоднорідність часо-простору вченим-фізикам доводиться говорити про проблему *синхронізації систем відліку*. Саме тому *спеціальна теорія відносності* визнає рівноправність лише тих систем відліку, які рухаються одна відносно іншої рівномірно та прямолінійно. Про подібну синхронізацію йдеться й стосовно проблем культурного взаємовпливу, і можна вийти на певну модифікацію теорії зустрічних течій О. Веселовського. Щодо явищ художньої комунікації, то такої синхронізації вимагає не лише перекладений текст відносно свого першоджерела, а й творчість перекладача й автора, їхні епохи та системи цінностей, літературні традиції країн, їхні національні мови. Процес такої

синхронізації завжди передбачає врахування «поправки» на Іншого: іншу мову, іншу літературну традицію тощо, відповідно – на інші *виміри* та відмінні *коди*.

Як у точних науках, і в філософії, так і в царині художнього слова і мистецтва застосування теорії відносності загалом виявило дві протилежні тенденції – *негативну* та *позитивну*. *Негативна* полягала в релятивізмі, який здебільшого зводився до того, що наші уявлення про будь-яку реальність чи її фрагменти виявляються похідними від численних систем репрезентації, тому кожне уявлення про дійсність залежить від точки зору, яку вибирає спостерігач, і її зміна веде до кардинальної зміни самого уявлення. *Позитивна* тенденція виявляється саме у тому підході, який був запропонований авторами теорії відносності, і на якому вони ставили головний наголос. Вона полягала в пошуках універсальності, виведенні єдиних законів, які були би спільними для явищ, незалежно від відмінних поглядів на них різних спостерігачів, від різних контекстів чи взаємовпливів. Такий підхід до аналізу та інтерпретації художнього твору з позицій Айнштайнової метафізики детально обґрунтував У. Еко. Він виступив проти негативного релятивізму, яким можна зловживати через відкритість твору. Як це відбувається в Айнштайновому універсумі, так і в рухомому художньому творі теорія відносності дає змогу досягати не хаосу відношень, а віднаходити правило, яке б дозволяло їх організувати. Адже *«твір в русі* постає як можливість множинного особистісного втручання, однак не є аморфним закликком до втручання нерозбірливого: це ... заклик вільно увійти у світ, який, однак, завжди є світом, бажаним для автора» [8, 58]. Тому італійський дослідник зробив висновок, що за відомих умов і в певному середовищі (у тому числі й мистецькому чи літературознавчому), «можуть виявитись більш корисними традиційні параметри» [8, 236].

Кожна з цих тенденцій мала своє продовження в лоні літературознавчих студій. У певному сенсі виміри міжкультурної/міжмистецької комунікації стали доволі сприятливим ґрунтом для апробування законів відносності у словесній сфері, бо пропонували «подвійний формат» систем координат, і водночас більшу кількість ймовірних спостерігачів на різних позиціях. Це не лише чіткіше увиразнювало різну заломленість художніх текстів, а й відкривало нові можливості для практичного аналізу, пропонувало нову перспективу у пошуках шляхів до синхронізації систем. Відповідно викристалізувалась необхідність синхронізації наукових систем та можливих підходів у їх межах, тобто пошуків єдиних та універсальних законів аналізу й інтерпретації. Це мало б подолати так званий догматичний скептицизм чи «когнітивний атеїзм» – історичний, культурний, мовний, методологічний релятивізм, – до чого неодноразово закликав Е. Д. Гірш [14, 36]. Саме він запропонував один із оптимальних шляхів виходу із «кризи теорії», відкривши для гуманітарної науки закони так званого **«перспективізму»**.

Він сам вибрав цю назву для означеної тенденції, і не випадково: «Перспектива – це візуальна метафора, яка акцентує на інакшості об'єкта, коли він розглядається з різних точок зору» [14, 27]. Цією метафорою, як вказує вчений, можна окреслити основні різновиди сучасного герменевтичного скептицизму – *психологічний* та *історичний*: прихильники психологічного відгалуження говорять, що «значення тексту не може бути тим самим для мене і для тебе, тому що ми дивимось на текст з різних суб'єктивних точок зору» [14, 27], а представники історичного відгалуження пропонують цей самий аргумент для інтерпретаторів та авторів, які стоять на різних позиціях у культурному часі та просторі. В обох випадках наголошується на тому, що інтерпретація є співвідносною з інтерпретатором, тому усі вторинні версії врешті-решт є хибними тлумаченнями.

Залучаючи для доказів результати експериментів Піаже, Гірш пропонує глибше проаналізувати *явище перспективи*, яким воно постає у житті та досвіді людини. Від народження людина володіє подвійною перспективою, однак вона має навчитися нею користуватись. «Щоб навчитись інтерпретувати світ візуально, кожна дитина повинна пройти довгий, виснажливий, сповнений помилок процес, поки вона навчиться *компенсувати ефект перспективи*. У проходженні цього процесу їй значною мірою допомагає вроджений бінокулярний зір. Дитина від самого початку володіє *подвійною*

перспективою: вона постійно дивиться на світ з двох точок зору. Оскільки дистанція між цими двома точками є постійною, вона поступово вчиться реінтерпретувати викривлення при погляді на світ з перспективи одного ока» [14, 37]. Через надзвичайну складність такого процесу, – вважає Гірш, – закони перспективи були так пізно виявлені на основі *camera obscura* і описані Дюрером у його «Демонстрації перспективи». Саме тому лише у ХІХ столітті з'явилися такі метафоричні терміни, як *позиція* (1836 р.), *ставлення* (1837), *ментальна перспектива* (1841), *точка зору* (1856). Яким би складним не видавався цей процес, кожна людина, що не має вад зору, досить швидко вчиться користуватись ефектом перспективи.

Американський вчений пропонує перенести таке поняття перспективи й на інші сфери інтерпретації. Цим він обстоює психологічно-когнітивну модель розуміння, яка полягає у тому, що людина може навчитися правильно розуміти та інтерпретувати будь-яке явище (у тому числі й мистецьке), так само, як вона вчиться з дитинства сприймати світ. «Говорити вслід за Гердером, що люди та культури є досить часто відмінними одна від одної, не означає відректися того, що людина може зрозуміти когось іншого, чия перспектива є значно відмінною від її власної» [14, 41].

Однак Е. Д. Гірш заперечує науковість перспективізму в сенсі релятивізму, оскільки такий підхід суперечить теорії універсальності людського знання. Якими б різними не були перспективи погляду на один і той же об'єкт, і яким би різним цей об'єкт не поставав з різних кутів зору, від цього він не змінюється і залишається тим самим об'єктом. Так само й різні інтерпретації відрізняються лише значимістю, якою вони наділяють те саме значення. Попри окреслену Кантом та осмислену Дільтеєм універсальну структуру людської суб'єктивності, незаперечним залишається універсальний людський досвід та здатність кожної особистості уявляти себе кимось іншим та усвідомлювати себе в іншій психологічній чи культурній можливості. Якщо ми розглядаємо об'єкт, який не може бути повністю видимий з *жодної* перспективи, ми все-одно сприймаємо його як цілий. До того ж реальність художнього світу влаштована таким чином, що у ній представлені усі сторони одночасно, і для правильної рецепції не потрібно, як у реальному світі, обходити об'єкт навколо, – уся інформація задана заздалегідь.

Важливо враховувати той факт, що перспективізм передбачає, що «вербальне значення існує *лише* завдяки тій перспективі, яка забезпечує йому існування. Але це змушує погодитись, що вербальне значення може існувати лише завдяки одній перспективі» [14, 48]. Незважаючи на те, що деякі критики наполягають на думці, що читач може стати «уявним автором», «текст не можна інтерпретувати з перспективи, відмінної від тієї, яка належить авторові оригіналу... Усяка інша процедура є не інтерпретацією, а авторством» [14, 49]. Однак щоби у процесі інтерпретації бачення було не плоским, а об'ємним, то погляд з цієї позиції має бути не монокулярним (вектор лише автора, або тільки інтерпретатора), а бінокулярним: «Кожен акт інтерпретації включає принаймні дві перспективи – тобто автора та інтерпретатора. Ці перспективи поєднуються в одну, як при нормальному бінокулярному зорі... Таке злиття двох перспектив в одну є підґрунтям будь-якої людської взаємодії» [14, 49]. При цьому збереження однакової дистанції між двома точками дає можливість «бачити» і сприймати інтерпретовану дійсність якнайчіткіше, із фіксуванням усіх пропорцій та відстаней. Саме перспективізм, – переконаний Е. Д. Гірш, – є найдоцільнішим герменевтичним підходом у сфері інтерпретації мистецьких творів. У його межах інтерпретація здійснюється за загальними моделями, що узгоджуються з когнітивними законами та практиками, навіть на підставі Гайдеггерівської схеми розуміння та прерозуміння.

Таку точку зору – зумисне чи принагідно – підтримали інші визнані науковці. Найвагомішими та найавторитетнішими з цього приводу є концепція Г.-Г. Гадамера про злиття горизонтів та суголосна з нею позиція Ж. П. Сартра, який у своїй знаменитій розвідці «Що таке література?» писав: «А оскільки свобода автора і свобода читача шукають одна одну і через увесь світ прямують назустріч одна одній, то з таким же успіхом можна сказати,

що читача до прийняття рішення спонукає зроблений автором вибір певного образу світу, і навпаки, вибираючи собі читача, письменник тим самим приймає рішення стосовно теми свого твору. Таким чином, усі продукти розумової праці містять у собі образ читача, для якого вони призначалися» [3, 69-70].

Не менше переконливою і вагомою є з цього приводу позиція У. Еко. Він також визнає, що при прочитанні твору необхідно віднайти і зайняти саме ту позицію, яка наперед визначена і задана автором оригіналу: «Автор є тим, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й доповнені деталями для правильного розвитку» [13, 62]. Кодами власного письма автор заздалегідь задає читачеві необхідну перспективу і в зворотній взаємодії проектує текст на «правильного» читача. У «Поетиці відкритого твору» італійський вчений детальніше обґрунтовує власну точку зору, суголосну з пошуками в цьому напрямку. Він вказує, що уже древні розуміли, що сприйняття твору передбачає взаємодію між суб'єктом, який «бачить», і твором, як об'єктивною даністю. «Платон у своєму «Софісті» відзначає, ... що митці задають пропорції не у відповідності з об'єктивним станом речей, а у співвідношенні з тим кутом зору, під яким глядач сприймає образи; Вітрувій розмежує *симетрію* та *евритмію*, розуміючи останню як узгодженість об'єктивних пропорцій із суб'єктивними вимогами споглядання; розвиток теоретичного уявлення про перспективу, її практичне осмислення свідчать про поглиблення розуміння того, яку роль відіграє суб'єктивність у витлумаченні твору» [8, 30]. Навіть будучи теоретиком ідеї відкритого твору, У. Еко вважає, що саме ефект перспективи є своєрідним лімітуючим фактором. «Такі погляди, – писав він, – однаковою мірою змушували діяти проти *відкритості* на користь *замкнутого характеру твору*: різноманітні перспективні хитрощі становили собою не що інше, як поступку, якої вимагало розташування глядача у просторі, і сенс якої полягав у тому, щоби він побачив зображення єдиноможливим і правильним чином, саме таким, до якого автор (вдаючись до візуальних трюків) намагався його підвести» [8, 30-31]. Іншими словами, для глядача/інтерпретатора створені усі умови, щоби він не помилився. Йому, у свою чергу, потрібно піти «на поступку», щоби зайняти позицію, визначену для нього автором.

Подібне ставлення чітко простежується і в інших працях У. Еко, особливо там, де окреслюється проблема можливих меж інтерпретації [10, 11, 12]; а також у ряді сучасних розробок. Ключова позиція, викладена у них, полягає в тому, що «кожен маляр, письменник чи композитор заклав конкретну перспективу бачення у свій твір, втілення якої також залежить від можливостей і чіткого дотримання вимог відповідним посередником.

Наприкінці ХХ ст. не лише суто герменевтичні дослідження, а й розробки у сфері рецептивної поетики були чітко скеровані до первинних витоків «чистих» законів інтерпретації. Прихильники суб'єктивістських теорій були вимушені порушувати питання про припустимість/неприпустимість інтерпретаційної «сваволі». Обов'язок професіонала – не знищувати автора, а воскресити його. Тому, коли ми доходимо до «авторського письма», витворюючи з нього якусь рецептивну «похідну», то насамперед варто чесно відповідати на запитання: ми хочемо зрозуміти те, що *сказано* автором, чи ж для нас важливіше те, що *бачимо ми?*... В ідеалі швидше за все мова може йти не про перевагу якого-небудь одного з цих сюжетних моментів у рецепції, а лише про збіг напрямку вектора нашого розуміння з вектором авторського задуму» [5, 43]. У такий спосіб, навіть у рецептивній естетиці та поетиці довелося визнати, що засаднича формула інтерпретації така: «Твір є в першу чергу *автор* і навіть *символ автора*» [5, 44]. Чи потрібно шукати інших аргументів про повернення рецептивної естетики в лоно герменевтики, якщо навіть провідний теоретик відкритого твору зізнається: «Мені не соромно визнати, що я надаю значення старому і все ж іще вагомому «герменевтичному колу» [11, 64].

Утім упродовж другої половини ХХ ст. все більше простежувалась тенденція до посилення акцентів «негативного» релятивізму. Попри значну критику з боку представників іншого табору, саме його прояви стали панівними у подальшому розвитку наукової думки. Це призвело до відмови від єдиних законів, відтак – повного заперечення однозначності,

стало поштовхом до «розхитування сенсів», створило підґрунтя для багатьох проявів та концептів постструктуралізму. Порушена Шеллінгом «безконечна метаморфоза усього» наприкінці ХХ ст. була окреслена постструктуралізмом як проблема нелінійного руху, руху без траєкторії, що дозволяє говорити лише про ймовірні прогнози в самоорганізації системи, яку неможливо прогнозувати. Увага до таких явищ як *ізоморфізм парадигм*, *нелінійні динаміки* як спосіб буття нестабільних утворень означила основні тенденції в наукових пошуках.

У цьому контексті явища художньої рецепції та інтерпретації все більшою мірою розглядалися крізь призму хаотичності вибору, нестабільності, спорадичності, множинності можливого. Наприкінці ХХ ст. саме тенденції негативного релятивізму набули крайнього вияву в системі наукового та філософського деконструктивізму, який відмовився від пошуків центру і проголосив, що в безконечності кожна точка може бути центром. Однак і за таких умов застосована у гуманітарній сфері теорія відносності допомогла по-новому подивитися на старі проблеми, осягати нові аспекти твору та світу. На сьогодні пошуки виходу із „кризи теорії” в гуманітаристиці все ще тривають.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
2. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – Випуск 1. – К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2005.
3. Сартр Ж. П. Что такое литература? – СПб.: Алетейя, 2000.
4. Уорф Б. Наука и языкознание // Языки как образ мира. – М.–СПб.: Terra Fantastica, 2003.
5. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці: Рута, 2001.
6. Шленштедт Д. Произведение как потенциал восприятия и проблемы его восприятия // Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1978.
7. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. – М.: Мысль, 1998.
8. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004.
9. Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Collini. – Cambridge University Press, 1992.
10. Eco U. The Limits of Interpretation. – Indiana University Press, 1990.
11. Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Kollini. – Cambridge
12. University Press, 1992. Eco U. Experiences in Translation. – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2001.
13. Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. – London, 1979.
14. Hirsch E. D. Jr. The Aims of Interpretation. – Chicago: University of Chicago Press, 1976.
15. Hirsch E. D. The Aims of Interpretation. – Chicago: University of Chicago Press, 1976.
16. Kuhn T. S. The Structure of Scientific Revolutions. – Chicago: University of Chicago Press, 1962.

М.Б. Лановик Теорія відносності: проблема посилення «кризи теорії» чи пошуки точного знання в гуманітарній науці.

В статтє рассматривается сдвиг гуманитарных знаний XX века и его усиление под влиянием теории относительности. Исследуются положительные и отрицательные стороны этого влияния. Затрагиваются проблемы синхронизации систем координат разных национальных литератур и культур, исторических периодов, творческих и научных интерпретативных систем. Главное внимание уделено теории перспективизма Э.Д.Гиршакак идеи текстовой интерпретации с различных точек зрения.

Ключевые слова: теория относительности, литературоведение, интерпретация, система координат, точка зрения, художественное произведение.

Lanovyk M. Theory of Relativity: the Problem of 'Theory Crisis' Intensification or the Search of Precise Knowledge in Humanitarian Studies. The article deals with the humanitarian knowledge shifting in the 20th century and its intensification under the influence of the Theory of Relativity. Both positive and negative sides of the influence are investigated. The problems of synchronization of coordinate systems of different national literatures and cultures, historical periods, artistic and scientific interpretative systems are raised. The main attention is paid to the E.D.Hirsh' theory of perspectivism as the idea of text interpretation from different points of view.

Keywords: Theory of Relativity, literary studies, interpretation, coordinate system, point of view, work of literature.

З.Б. Лановик

ПОДОЛАННЯ «КРИЗИ ТЕОРІЇ» ЧЕРЕЗ ПОВЕРНЕННЯ ДО ВИТОКІВ «ЧИСТОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ»¹

У статті в контексті аналізу сучасного стану літературознавчої науки простежуються спроби виходу із кризової ситуації шляхом повернення до витоків класичних моделей літературного аналізу. На основі праці Е.Д.Гірша, В.Ізера та ін. з'ясовуються основні положення класичних літературознавчих процедур. Основна увага відведена аналізу ролі авторської інтенції у сприйнятті та аналізі літературного твору. Окреслюються можливі закони «точності інтерпретації» та висловлюються аргументи на користь повернення до витоків «чистої герменевтики»

Ключові слова: герменевтика, інтерпретація, автор, розуміння, літературознавство

Сьогодні усе частіше висловлюється думка про існуючу «кризу теорії» в літературознавчій науці. Теорія літератури як одна з найпотужніших галузей гуманітарного знання ХХ ст. виявляє певний занепад, а дехто з дослідників стверджує, що настав етап, коли вона взагалі припиняє своє існування. І хоча причини такого стану пояснюються по-різному, очевидно, логіку виникнення подібної ситуації пояснити неважко. ХХ століття послідовно утверджувало ідею «смерті» вироблених раніше (нерідко вічних) цінностей. Ідея «смерті Бога», виголошена Ніцше на зламі віків спричинила до втрати моральних цінностей. Подібна схема розгорнулася в філологічній науці із проголошенням «смерті автора»: «смерть автора» стала початком втрати стійких орієнтирів літературної інтерпретації, а згодом занепаду самої літератури. Втративши автора, література стала імперсональною, постмодерністські ігри з текстом дедалі більше трансформували її сутність (аж до мережевої літератури, анонімних інтернет-видань). Так література змінила своє функціональне призначення – естетична функція замінена ігровою, дидактична взагалі на сьогодні видається анахронізмом. Водночас численні експерименти постструктуралістів та деконструктивістів, що незмінно призводили до розхитування методологічних основ літературознавства, завершилися повним крахом літературної теорії як такої. І поки на пострадянському просторі літературознавці все ще продовжують сумнівні експерименти з текстом, у західній гуманітаристиці усе частіше звучить заклик повернутися до витоків «чистої герменевтики».

Найновішим вагомим словом в утвердженні принципів «чистої герменевтики» є остання праця Вольфганга Ізера «Межі інтерпретації» («*The Range of Interpretation*»), Нью-Йорк, 2000).

¹ Вперше опубліковано: Питання літературознавства: науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2007. – Вип.74. – С.267–277.

Відомий як засновник рецептивної критики, у своїй останній опублікованій монографії Ізер виступає апологетом класичної герменевтики у її давньому вияві. Уже в Передмові автор вказує на те, що, хоч літературна наука виробила багато підходів і принципів текстового аналізу, котрі уже не асоціюються з герменевтикою, проте остання дотепер залишається основою усіх процедур розуміння тексту, а тим більше нетекстових культурологічних явищ. Услід за Гадамером Ізер ставить інтерпретацію в основу всього людського мислительного досвіду (навіть пропонує власний варіант Декартівського вислову – «Ми інтерпретуємо, отже ми існуємо» [8, 3]).

Аналізуючи у першому розділі («*The Marketplace of Interpretation*») місце герменевтики «на ринку інтерпретації», він окреслює три основні інтерпретативні напрями. Перший – «інтерпретативна інтерпретація» – проголошує «універсальність значення власних припущень» і «претендує на забезпечення всезагального пояснення всього» [8, 3]. Такі «монополії інтерпретації» автор називає ідеологічними (до них він зачисляє і марксизм), оскільки вважає, що при такому підході не стільки інтерпретуються явища дійсності, скільки реальність оформлюється в рамки припущень теоретично виробленої системи. Другий підхід пов'язується з Рікеровим терміном «конфлікт інтерпретацій». Він полягає у вияві «змагальності», коли кожен приклад аналізу є намаганням утвердити власну перевагу на тлі інших існуючих аналізів: демонструючи власну «глибину» і «унікальність», кожен з них виявляє недоліки і обмеження інших підходів, з якими вступає в суперечність; і чим більший «конфлікт», тим більше виявляється неспроможність жодного зайняти домінуючу позицію. Тому виникає окреме відгалуження такого підходу, яке Ізер називає «магмою (*magma*) інтерпретативних дискурсів» (а Дерріда називав «монстрами комбінаторних операцій) – амальгама марксизму, психоаналізу, структуралізму і постструктуралізму. Успіх такого підходу видається заздалегідь сумнівним. Третій напрям – «опозиційних дискурсів» – бере початок з постколоніальної критики. Протиставлення «малих дискурсів» існуючим «гегемоніям» з метою визнання їх рівноцінними теж нерідко набуває спотворених форм (оскільки, підкреслюючи певну мету, аналіз стає надуманим і необ'єктивним).

Вихід із такої ситуації Ізер бачить тільки в поверненні до витоків «чистої герменевтики». Першим, хто запропонував такий підхід в оновленні літературознавчого дискурсу був найяскравіший представник сучасної герменевтики Ерік Дональд Гірш – професор Єльського (1956–1960) та Вірджинського (з 1966) університетів, автор ряду праць, присвячених літературній критиці та герменевтиці. Ще в 60 роках ХХ ст. він, дискутуючи з постструктуралістами почав піднімати голос «на захист автора» та інших безсумнівних інституцій у процесі текстового аналізу, обґрунтовуючи необхідність повернення до класичного літературознавства, яке на Заході незмінно асоціюється з герменевтичною методологією.

Уже починаючи з першої відомої герменевтичної праці «Об'єктивна інтерпретація» («*Objective Interpretation*», 1960), Гірш виробив власну концепцію стосовно ролі і місця герменевтики у системі гуманітарних досліджень, остаточно окресливши своє місце у розвитку герменевтичних вчень. Пошук «об'єктивної інтерпретації» відштовхується від двох поширених доктрин, які Гірш послідовно заперечує у всіх своїх працях: по-перше, він спростовує догму нової критики, начебто текст можна розуміти та інтерпретувати безвідносно до історичної і культурологічної епохи, біографії автора і його інтенцій; по-друге, він не приймає позиції Гадамера, що текст неможливо зрозуміти до кінця, оскільки неможливо цілковито відтворити історичну ситуацію, в якій він виник. Особливо гостру полеміку він веде з представниками структуралізму та деконструктивізму (особливо Деррідою), вважаючи, що саме їхні висновки призвели до «інтерпретативної анархії» в літературознавстві. Детально ці положення розгортаються у двох монументальних монографіях «Точність інтерпретації» («*Validity in Interpretation*», 1967 [7]) та «Цілі інтерпретації» («*The Aims of Interpretation*», 1976 [5]), куди увійшла і найвідоміша програмна стаття автора «Три виміри герменевтики» («*Three Dimensions of Hermeneutics*» [6]), що вперше побачила світ у 1972 р.

Розгортаючи власні теоретичні положення, Гірш передусім аналізує сучасну йому ситуацію, що склалася в герменевтиці, щоби підкреслити найактуальніші проблеми у цій сфері.

Він заперечує і крайній «історизм» і крайній «психологізм», а особливо поширену теорію, яку сам називає «автономізм» (за якою текст належить до окремої онтологічної сфери, де його значення не залежить від волі автора). Ці три теорії є неприйнятними, бо відкидають можливість точності і зрозумілості тексту. Такі підходи Гірш називає «герменевтичним скептицизмом» і вважає перешкодою у пошуках істинного знання в гуманітарній сфері. Дослідник продовжив ту герменевтичну лінію, яку започаткували Шляєрмахер-Дільтей, з використанням елементів феноменології Гуссерля та ідей Ф. де Соссюра.

У «Точності інтерпретації» Гірш намагається з'ясувати, як могло статися, що століттями текст означав те, що мав на увазі автор, а за кілька останніх років (особливо під впливом діяльності Еліота та Паунда) перестав існувати автор, а література була проголошена імперсональною та автономною. У розділі «На захист автора» він переконливо доводить, що, вилучаючи автора з тексту, критики позбавляють текст відправної точки точності інтерпретації. Якщо сам автор, за Гіршем, закладає смисл у текст, і саме цей смисл є головним в інтерпретації, то намагання уникати автора – найбільша помилка сучасних літературознавців. Тож коли виникає проблема, чи може змінюватися значення тексту (наприклад, для наступних поколінь чи при кожному новому прочитанні), то Гірш наполягає, що «авторське значення» залишається незмінним, і тому є нормативним. Змінюватись може розуміння тексту чи ставлення до нього, які накладаються на основний сенс, розширюють чи корегують його, але фундаментальна частина завжди незмінна). Тому першорядного значення набуває, за Гіршем, авторська інтенція [3, 199].

Гірш усвідомлював, що інтенція та її втілення – це різні речі, проте оцінка тексту чи його тлумачення завжди повинні виходити від задуму та наміру автора. Звичайно, критик не може напевне і точно визначити авторський задум, проникнути в особистий досвід автора і його переживання, тому авторське значення тільки частково доступне і відкрите для інтерпретації. Ця ситуація подібна до того, що не завжди словами можна висловити всі аспекти візуального сприйняття, однак, це не означає, що не можна зі словесного опису в загальних рисах охопити картину [7, 18]. Тому питання повинно ставитися інакше, а саме: чи доступне і відкрите *вербальне* значення, закладене автором, для інтерпретації тексту. Інше питання – що текст попри свідомо закладену в слова інформацію може містити іншу інформацію, яку автор не усвідомлював чи не мав на увазі. Але навіть у такому випадку саме автор детермінує (*determines*) значення, бо воно окреслюється «авторським нормативним ідеалом».

Наступна герменевтична проблема, яку піднімає Гірш, – чи текст, потрапляючи в інші культурні умови, справді змінює своє значення. Ця проблема є надважливою, бо, якщо значення тексту може змінюватися від умов (і не лише культурних), тоді нема жодної надійної опори для точності інтерпретації. У процесі аналізу Гірш приходять до висновку, що зміна значення відбувається лише тоді, коли інтерпретатор актуалізує не ті елементи, які ставив на перший план автор. Знову коло замикається на авторському задумі і розумінні: існують елементи тексту, які неможливо і неприпустимо ігнорувати, в той час як інші елементи просто неприйнятні у нормативному полі автора. Звичайно, фактор психологізму вносить свої корективи в інтерпретований текст (бо психологія інтерпретатора відмінна від психології автора), але є, вважає Гірш, «об'єктивне значення слів», яке залишається незмінним, а також фундаментальні матриці свідомості, що усталюють певні рамки, за які інтерпретація не може виходити.

Це ж стосується й історичної об'єктивації: кожна ера чи епоха має свої особливості, але це не означає, що людина не може осягати текстів минулих епох – їх розуміння забезпечується спільністю людського досвіду і свідомості. А якщо радикальні прихильники історизму вважають, що тільки сучасні для людини реалії мають для неї «автентичне значення», то Гірш стверджує, що ні мова, ні погляди чи цінності не є вродженими, вони набуваються у процесі навчання. Тому розуміння культурних сутностей минулого, як і сучасного, є «конструйованим» (оскільки ж розуміння завжди є конструюванням; то немає значення, чи людина оволодіває мовою у три роки чи в зрілому віці – вона може досконало її розуміти). Так само можна оволодіти розумінням епохи і зуміти інтерпретувати тексти минулого. У такий спосіб Гірш доходить до «теорії детермінантності інтерпретації». Попри всі незначні відхилення, можна

говорити про чітку визначеність меж можливих значень, розуміння та інтерпретації. Детермінантність зумовлюється як вербальним значенням слів, так до певної міри контекстом, і авторською волею (навіть підсвідоме значення лежить у межах детермінант).

Переходячи до теоретичних проблем розуміння та інтерпретації в їх стосунку до літературної критики (Розділ 4), Гірш піднімає питання, як визначити справжнє тлумачення тексту, коли всі окремі тлумачення відрізняються одне від одного? Стандартна відповідь відома: усі тлумачення часткові, жодне тлумачення не вичерпує повноти значення тексту; кожна інтерпретація виявляє інший аспект значення, тому чим більше тлумачень людина знає, тим глибшим є її розуміння. Гірш не відкидає такої точки зору, але проблематизує її, перш за все тому, що не всі тлумачення можна узгодити, навіть не всі «правдоподібні» чи «прийнятні» тлумачення сумістимі (і навіть тоді, коли знаходять підтвердження у тексті). Проте це не означає, що всі ймовірні інтерпретації є прийнятними, як і не означає, що всі вони є персональними, тимчасовими і необґрунтованими. Цей різнобій тлумачень Гірш називає «Вавилоном інтерпретації», але не вважає такий стан речей безнадійним для літературознавства.

Попри відмінності у шляхах, підходах, цілях, об'єктах і т. п. інтерпретації, вони можуть збігатися стосовно ідентичності конструювання значення. Розуміння різниці між значенням інтерпретації і конструюванням значення, до якого інтерпретація прагне, є найважливішою герменевтичною проблемою. Ернесті, як відомо, вирізняв цю відмінність, говорячи про мистецтво розуміння (*subtilitas intelligendi*) і мистецтво тлумачення (*subtilitas explicandi*). Самоочевидно, що розуміння є первинним, і воно відрізняється від пояснення, яке здебільшого визначається аудиторією, якій пояснюють, а не тільки розумінням. Водночас пояснення може поглиблювати розуміння, а може суперечити чимось розумінню, спростовувати його. Ефект «поглиблення» розуміння можливий лише тоді, коли інтерпретація конструює той же тип розуміння, який сконструйований у свідомості реципієнта, в іншому випадку пояснення вимагає зміни конструкції значення. У кожному разі мистецтво розуміння і мистецтво тлумачення повинні хоча би за домінантами розрізняти як дві відмінні герменевтичні функції: на рівні розуміння можуть виявлятися ті аспекти значень, які у процесі інтерпретації повинні вибудовуватися в єдину конструкцію значення. Коли різні інтерпретатори наголошують чи обирають об'єктом різні аспекти тексту, то, ймовірно, складається враження, наче це різні інтерпретації, проте вони можуть повністю узгоджуватися в єдиній конструкції значення. Отже, відмінними можна вважати не всі різні інтерпретації, а ті, що передбачають відмінні конструкції значення (подібно до того, як змінюється опис візуального сприйняття будівлі, коли її описують люди, що дивляться з різних точок зору: один опис відрізняється від іншого, але не виключає його). А завдання критики – не простий коментар тексту (щоби він став зрозумілим для інших), а виявлення істинної сутності, особливих характеристик, глибинного значення тексту. У цьому виявляється розмежування між герменевтикою і літературною критикою (хоча таке розмежування може видаватися дещо штучним). Відмінність між розумінням, поясненням і критикою, на думку Гірша, не складніше, ніж відмінність між іншими взаємопов'язаними сутностями реальності, як, наприклад, світлом і теплом, однак вони не ототожнюються у свідомості). Тому можна твердити, що розуміння, пояснення і критика мають зовсім різні вимоги і різні цілі.

Детально аналізуючи ці категорії, Гірш формулює ряд теоретичних положень. Проблема точності інтерпретації пов'язується з виявленням того, яке з тлумачень є ймовірно правильним; при цьому виявляється, що розуміння – це не щось миттєво явлене, а процес конструювання значення з фізичних знаків. Але інтерпретація не може існувати у чистому вигляді (хіба, за винятком, коли це власне переклад); якщо розуміння є конструюванням значення, то інтерпретація – тлумаченням значення, або ж ре-конструюванням значення, поясненням його через передачу іншими термінами і засобами. Тому інтерпретація, як і переклад, є мистецтвом, бо інтерпретатор віднаходить систему значень і термінів, які достатньо збігаються з припущенням реципієнта, щоби він досягнув розуміння. Гірш не погоджується з твердженням, що кожне наступне покоління повинно ре-інтерпретувати (*reinterprete*) по-новому старі твори мистецтва, бо насправді, їхнє значення незмінне. На його думку, кожна епоха «ре-критикує»

(*recriticise*) старі твори у більш сучасних термінах, віднаходячи нові риси чи особливості залежно від інтелектуального чи культурного контексту, але це жодним чином не означає, що значення твору змінюється від покоління до покоління – «історичність інтерпретації значно відмінна від позачасовості розуміння» [7, 137]. Це доводять і ті факти, що не всі читачі однієї епохи однаково розуміють текст, і відмінність у розумінні може бути не менша, ніж у читачів різних епох.

Переходячи до окреслення методології точності інтерпретації, Гірш наголошує, що хоча у сучасній науці основна заслуга у цій сфері віддається Шляермахеру, який спровокував можливість «вільної інтерпретації», яка почала сприйматися як норма, але ще задовго до Шляермахера чітка методологія герменевтики була вироблена (як *Hermeneutica Sacra*), біблійними герменевтами. Саме вони всі закони і правила тлумачення ще від часів Александрійської школи підпорядковували єдиному канону, що забезпечував тяглість і непорушність методологічної системи, яка лягла в основу літературознавчих дисциплін. Вироблена упродовж століть, вона може слугувати певною надійною основою для сучасної філологічної науки. Однак жоден канон не може бути універсальним для різних типів тексту – всі вони є провізійними орієнтирами, відправними правилами чи «попередніми ймовірними судженнями на основі минулого досвіду» [7, 203]. Кожен практичний канон, вироблений для вузько обмеженого класу текстів, на думку Гірша, більш надійний для інтерпретації цих текстів, ніж канони, що проголошують можливість ширшого застосування. Але попри це спроба виробити єдину надійну методологію інтерпретації на основі існуючих канонів – це міраж, бо не може бути жодних правил генерування інсайту розуміння авторського значення, чіткого логічного пояснення акту розуміння на основі правильних і хибних припущень. Це – гіпотетичний і критичний процес поступового конструювання узгодженої структури значення, тому визначення методології більшою мірою стосується перевірки точності інтерпретації, аніж самого процесу інтерпретації (тут справді доцільним є певний звід принципів і правил).

Ще Шляермахер наголошував на «дивінаційній функції» інтерпретації, яку неможливо сформулювати жодними правилами чи визначеннями, але без якої не обходиться жодна інтерпретація. І хоч Шляермахер кваліфікував «дивінаційну функцію» як «жіночу», протиставляючи «компаративній функції» «чоловічого типу мислення» (вибору точної гіпотези на основі логічного зіставлення), Гірш вважає, що настав час припинити безплідну дискусію стосовно опозиції «наукових» і «гуманітарних» методів, оскільки вони є невід'ємними гранями кожної сфери людської думки чи знання, а тому і незаперечно однаковою мірою присутні у процесі інтерпретації (що передбачає й універсальність розуміння). І хоча не може бути чіткого методу чи моделі точної інтерпретації, але «конфлікт інтерпретації» може вирішуватися шляхом скрупульозної перевірки «моментів» чи «епізодів» конструювання тексту, бо кожне тлумачення розбудовується з гіпотез, відкритих на основі законів ймовірності, очевидності і достовірності. Отже, дисципліна інтерпретації базується не на методології конструювання, а на логіці оцінювання точності інтерпретації, яка передусім повинна зводитися до проблеми визначення того, що мав на увазі автор. У підсумку, Гірш узагальнює власну концепцію в додатку «Об'єктивна інтерпретація». Він переконує, що «текст може означати щось «для нас», але ми не можемо досягнути цього значення, поки не зрозуміємо, що він означає взагалі. Це – перманентне значення, і не може бути іншого, окрім авторського значення» [7, 216]. За Гіршем, авторське значення репрезентоване у тексті, незмінне і цілком відтворюване: «Текстуальне значення – це вербальна інтенція автора, і це імпліцитно означає, що герменевтика повинна наголошувати на реконструкції авторських цілей і ставлень для того, щоби виробити орієнтири і норми для конструювання значення тексту» [7, 224]. Цю тему Гірш продовжує у наступній книзі «Цілі інтерпретації», наголошуючи, що «авторська інтенція – це не тільки можлива норма інтерпретації, а єдина практична норма для когнітивної дисципліни інтерпретації» [5, 7].

Аналізуючи «старе і нове в герменевтиці» (розділ 2), Гірш твердив, що всі сучасні погляди і точки зору на теорію інтерпретації є переважно «старими положеннями», які загалом зводяться до трьох усталених систем: інтуїтивізму, позитивізму і перспективізму.

1) *Інтуїтивізм* розглядає текст як пряме «духовне спілкування» не тільки людини з людиною, а й людини з Богом, тому у цій системі слова самі собою не містять значення, а

виконують функцію посередництва у трансцендентному процесі. Отже розуміння не пояснюється правилами філологічної процедури процесу інтерпретації, оскільки сюди включається і процес, коли «дух говорить до духа». Тому цей процес є інтуїтивним, бо, хоч і опосередковується словами, але до кінця не обмежується їх формою. Інтуїтивізм має розгалужену традицію і є найдавнішим методом герменевтичної інтерпретації, бо асоціюється із сакральною екзегезою («Буква вбиває, а дух оживляє»). Гірш вказує на небезпеку суб'єктивізму, індивідуалізму у цій системі координат і вважає інтуїтивізм причиною інтерпретативної неузгодженості. Хоча і стверджує: інтуїтивістське тлумачення автоматично не означає, що воно неправильне, навпаки, у більшості випадків (особливо стосовно Біблії) воно прийнятне і правильне. Підтвердженням цього є тисячолітня дискусія про конгруентність букви і духу: якби буква досконало передавала дух, то не існувало би й самої проблеми інтерпретації. Звідси випливає основна суперечність герменевтики – усвідомлення того, що буква є недосконалою репрезентацією значення, а інтуїція допомагає досягнути трансцендентності літери. Цей принцип (за Гіршем) є необхідним доповненням до лінгвістичного чи філологічного аналізу, бо тільки інтуїтивно можна досягти імпліцитне значення, закладене у букві.

2) *Позитивізм*, намагаючись усе помістити у формально лінгвістичні рамки, явища, що виходять за їх межі, вимушено зводить до проблем стилістики чи ін., і не вирішує до кінця герменевтичних завдань. Наполягаючи на кореляції між лінгвістичною формою і лінгвістичним значенням, позитивісти все ще не змогли дати чіткого окреслення лінгвістичної форми, а тому позитивізм виявляється не більш адекватним, ніж інтуїтивізм.

Ці дві протилежні точки зору важко поєднати, але вони частково узгоджені у «теорії мовленнєвих актів» Остіна (перейнятій Сьорлем та ін.), яка, однак, виявляється непридатною для літературної герменевтики, бо стосується «живого мовлення», а не тексту, який ще вимагає «омовлення».

3) Не вважаючи таке поєднання вдалим, Гірш обґрунтовує третю теорію, до якої схиляються сучасні вчені, – називаючи її власним терміном «*перспективізм*». Тут береться до уваги і психологічний, і історичний аспекти. Хоча ця теорія не є однозначною, бо не витримує перевірки засобами чистої логіки стосовно єдності людського досвіду, але в сучасній ситуації, на думку Гірша, її можна розглядати як найбільш прийнятну.

Аналізуючи історичний релятивізм, Гірш вказує три основні концепції цього підходу, що на його думку, є помилковими і заплутують герменевтичну теорію: 1) неосяжність чи «загадковість» минулого; 2) гомогенність минулих епох (наприклад, єдність перспективи авторів Єлизаветинського періоду чи Романтизму, які, начебто, виражають єдину культурологічну точку зору); 3) гомогенність сучасних перспектив. Він апелює до теорії Гердера про індивідуальність окремої особи і культури, яка однак не заперечує того, що одна людина може цілком розуміти іншу, навіть якщо вона є представником зовсім іншого «чужого» середовища. І хоча між двома культурами може бути нездоланна відстань, така ж нездоланна відстань може виявитися і у спілкуванні між двома представниками тієї ж епохи і культури.

Для Гірша прийнятнішою видається психологічна модель Дільтея, яка передбачає «духовну перспективу» (*Weltanschauung*, букв. «світогляд») особи чи культури. Саме це значення і закладено у літературознавчий термін «напрямок», що набув поширення в ХХ столітті. Попри відмінність точок зору, Гірш не погоджується із усталеними метафоричними картинками (типу опису слона сліпцями) на доказ відносності досягнення дійсності: єдність людського досвіду дає змогу більш об'єктивної інтерпретації явищ буття. Зрештою аналіз тексту не може містити десять різних точок бачення – він повинен зводитися до двох перспектив – автора та інтерпретатора. І про його адекватність можна говорити тільки тоді, коли ці точки збігаються як два різні, але взаємопоєднані образи бінокулярного бачення, – в іншому випадку інтерпретація хибна. Авторська перспектива повинна бути визначальною.

Центральний розділ «Три виміри герменевтики» (що був опублікований за чотири роки до виходу монографії як самостійне завершене дослідження і одразу став класикою герменевтичної думки) піднімає проблему можливості уніфікації герменевтичних підходів. Першорядне методологічне завдання Гірш вбачає у тому, що теорії інтерпретації не повинні слугувати

дескриптивні і нормативні аспекти – теоретики повинні роз'єднати *дескриптивний вимір* герменевтики, який стосується природи тлумачення, і *нормативний вимір*, який стосується її завдань.

Гірш доводить, що «нормативність інтерпретації» лежить в етичній площині. Це він демонструє на прикладі заперечення Шляєрмахером християнської алегоризації як позбавленої логіки, історично ненаукової, анахронічної (бо за Шляєрмахеровим каноном текст не може пізніше означати щось більше чи інше, ніж він означав першопочатково). Але середньовічні екзегети, котрі наполягали на алегоризації, керувалися принципом, що текст вимагає ширшої інтерпретації, ніж те, що пояснюється виключно лінгвістичними обмеженнями, спільними для автора і його аудиторії. На думку Гірша, середньовічний принцип «логічно сильніший», бо самоочевидно, що текст може означати все, що під ним розуміється. І тому нелегітимність чи анахронізм алегоризації у теорії Шляєрмахера не підтверджується ні емпірично, ні логічно. Це – «етичний вибір», який підтверджує, що «нормативний вимір інтерпретації завжди існує в аналізі як етичний вимір» [5, 77]. В обох випадках (середньовічної і Шляєрмахерової інтерпретації) етичний принцип не менш важливий, ніж логічний, і є спільним критерієм у пошуках «найкращої інтерпретації». Найскладнішим постає питання «вибору найкращої інтерпретації» (коли середньовічне християнство наполягає на алегоризації, Ренесанс (гуманізм) на буквальному значенні, Романтизм (культурний плюралізм) – на «божественній симфонічності» усіх значень, що виникли на основі багатокультурності і т. д.). Так «нормативність» постає етичним вибором: що є «найкращим значенням» для нас сьогодні, згідно зі стандартами сучасних історичних обставин. Тоді виникає питання, чи можливо взагалі виробити істинні універсальні принципи, незалежні від оціночних преференцій індивідуальностей інтерпретаторів – логічно дедуктивні, емпірично описові і нейтральні щодо культурологічних цінностей і етичного вибору.

Першим кроком повинно бути розмежування між об'єктивним сенсом тексту і тим, що він означає для інтерпретатора – значенням (*meaning*) і значимістю (*significance*): «Текст завжди щось означає, але це «щось» завжди може стосуватися ще чогось. Значимість – це значення стосовно чогось іншого» [5, 80]. Тому значення – це принцип стабільності інтерпретації, а значимість передбачає принцип змінності: значення-для-інтерпретатора допускає і зміну контексту, і зміну значення загалом. Аналітична відмінність між значенням і значимістю, на думку Гірша, може вирішити ряд питань, особливо у концепції історичності (коли перевага надається історичному тлумаченню, а не психологічному у відношенні до ставлення інтерпретатора).

Третій вимір герменевтики – *метафізичний* – скептичний і догматичний водночас – повинен бути відмежованим від аналітичного виміру, але його не можна ігнорувати, бо він завжди присутній і витікає з герменевтичних теорій (навіть цілком аналітичних, як, наприклад, герменевтичного кола, як у метафізиці Гайдеггера, коли знання окремої частини передбачає зв'язок із знанням Цілого, всезнанням, у його проекції на особистий досвід і духовний космос (чи *Welt*) особи, який історично зумовлений, але й пристосований до нашого історичного буття. З цього випливає, що об'єктивна реконструкція тексту неможлива, бо ми не можемо виключити власного світу з інтерпретації: наше власне сучасне впливає на історичне усвідомлення, і звідси висновок Гайдеггера, що традиційні цілі історичної школи великою мірою ілюзорні). Ця проблема вирішується Гіршем так: герменевтичне коло не таке вже містичне, і для розуміння частини тексту віддаленої історичної епохи важливо було би знати весь «Welt», якби він надто вже відрізнявся від сучасного (знову ж таки, ця відмінність не більша, ніж між світоглядами двох сучасників). Отже, цей вимір не є нездоланим, хоч на нього не можна цілком покладатися, як і не можна задовольнятися лише «нейтральною» інтерпретацією. Водночас «метафізична інтерпретація» не є обов'язковою для кожного тексту – це теж є моментом етичного вибору інтерпретатора стосовно проблем буття і екзистенції.

У кінцевому рахунку, все зводиться до проблеми етичного вибору інтерпретатора: і у випадку, коли в процесі аналізу надається перевага власному значенню над авторським, коли нехтуються етичні норми чи текст використовується для підтвердження сумнівних думок

критика всупереч авторській інтенції. «Усе етично скеровується авторськими інтенціями. Інтерпретувати авторські слова лише так, як тобі вигідно, етично рівноцінно використанню іншої людини у власних цілях. Я не говорю, що така безжальна інтерпретація не може бути оправдана в принципі, але я не можу уявити такого випадку, коли вона могла би бути оправдана у професійній практиці інтерпретації» [5, 91]. Сучасна анархія, коли кожен тлумачить усе на свій лад, є «прямим наслідком порушення фундаментальних етичних норм мови і її інтерпретації». А інтерпретація вимагає етичної відповідальності – «професійний інтерпретатор підпадає під загальний моральний імператив мови, який полягає у повазі авторської інтенції. Ось чому в етичних термінах першопочаткове значення є «найкращим значенням» [5, 92].

Безперечно, такий висновок має неабияке значення для нового етапу розвитку літературної теорії. Як бачимо, сьогодні спостерігається значне посилення інтересу до класичної герменевтики загалом і її біблійної парадигми зокрема: вона мислиться як надійна методологія для осягнення феноменів буття та самоусвідомлення. Останні праці Гірша, Ізера, а також Кермоуда та ін. ще раз підтверджують, що на сьогодні герменевтика продовжує займати домінуючі позиції в сучасному методологічному просторі і підтверджують необхідність розробки цієї проблеми в україномовному науковому дискурсі. – повернення до «чистої інтерпретації» з належним ставленням до етичних та канонічних норм виявляється на часі. Саме такий підхід до інтерпретації, на нашу думку, може подолати негативні руйнівні явища в літературознавстві і стати можливим шляхом виходу з кризи теорії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. К.: Юніверс, 2001.
3. Цурганова Е.А. Герменевтика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
4. Червінська О. В. Рецептвна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці: Рута, 2001.
5. Hirsh E.D. The Aims of Interpretation. – Chicago-London, 1976.
6. Hirsh E.D. Three Dimentions of Hermeneutics // New Literary history. – Baltimor. – 1972. – N.2. – Vol.3.
7. Hirsh E.D. Validity in Interpretation. – London: New Heaven, 1967.
8. Iser W. The Range of Interpretation. – New-York: Columbia University Press, 2000.

Лановик З.Б. Преодоление «кризиса теории» через возвращение к истокам «чистой герменевтики»

В статье в контексте анализа современного состояния литературоведческой науки прослеживаются попытки выхода из кризисной ситуации путем возвращения к истокам классических моделей литературного анализа. На основании трудов Э.Д.Хирша, В.Изера и др. рассматриваются основные положения классических литературных процедур. Основное внимание уделено анализу роли авторской интенции в восприятии и анализе литературного произведения. Очерчиваются возможные законы «точности интерпретации» и артикулируются аргументы в пользу возвращения к истокам «чистой герменевтики»

Ключевые слова: герменевтика, интерпретация, автор, понимание, литературоведение

Lanovyk Zoryana, Surmounting of the ‘crisis of theory’ by the returning to the ‘pure hermeneutics’

In the article in the context of analysis of the contemporary condition of the literary scholarship the main attempts of the surmounting the crisis by returning to the ‘pure hermeneutics’ are outlined. On the basis of the literary works by E.D.Hirsh, W.Iser and others the main principles

of the classical literary procedures are elucidated. The main attention is paid to the role of author's intention in the process of reception and analysis of the literary text. The main laws of the 'validity of interpretation' are undertaken as well as the arguments for the benefit of the return to the beginnings of the 'pure hermeneutics' are given.

Keywords: *hermeneutics, interpretation, author, understanding, literary theory*

М.С. Медицька

ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА МАСКИ: ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЗАХОДУ І СХОДУ

У статті досліджено парадигму маски як художній топос, його функціонування в ряді літератур. Завдяки такому типологічному зіставленню доведено наявність у творах Л. Піранделло, Г.Гессе, В. Гомбровича, Юкіо Місіма та Григора Тютюнника проблеми людської сутності та екзистенції, а також естетичне «руйнування» стереотипів та міфів образності.

Ключові слова: *парадигма маски, екзистенціальність, світовий контекст, Л. Піранделло, Г.Гессе, В. Гомбрович, Юкіо Місіма, Григир Тютюнник.*

Топос маски має давні корені, зважаючи ще й на ігровий елемент у культурі, загалом людській свідомості. Адже, йдучи за положеннями Й.Гейзінги, ігрове відношення, очевидно, існувало ще до появи людської цивілізації чи її здатності до вираження. Відтак маску одягали у ритуально-магічних, церемоніальних, естетичних, а також в охоронних чи інших практичних цілях. Вона має свою історію в європейських та азійських народів. У старогрецьких легендах та африканських обрядах маска відповідала суті внутрішньому світу персонажа та його зовнішності (трагічно-комічна природа героя чи тотожність із звіром). У близькосхідній літературі, на думку Ю.Султанова, це був психологічний узагальнений образ, де не було системи і властивостей характеру-маски. Головною її ознакою для будь-якої культури світу є її таємний, «магічний характер перевтілення» (за Х. Керлотом), яке повинно бути прикрито від погляду. Відтак для цього поняття характерні дволикість та двозначність. Протягом тисячоліть маска була і залишається елементом театральної дійсності (античний театр, середньовічний японський театр ноо, середньовічна італійська комедія масок), карнавалу (бразильський, венеціанський) і маскараду, залишків традиції шаманства (у віддалених племенах Африки, Чукотки, Океанії та ін.) чи відображенням ментальних і соціальних стереотипів.

В історії літератури парадигма маски увійшла разом із культурним надбанням кожної з епох. Це не просто символ міфічних, тотемічних чи фольклорних обрядів, а ціла система, за якою проступає ставлення до людини в певний період існування цивілізації. Згадаймо літературні чи кіномистецькі версії про «Залізну Маску», «Золоту Маску» і невід'ємний її символ - смерть. Семантика маски, її образ, символ, мотив, топос у літературознавстві чи антропології неодноразово досліджувалися у працях Е.Тайлора, К.Леві-Стросса, М. Бахтіна, А. Грінштейна, М. Моклиці та ін. У літературі ХХ століття топос маски пов'язаний із втечею від суспільства, відчуженням, що накладає певний екзистенційний або ж карнавално-постмодерний характер. Він проявляється у західноєвропейському, східноєвропейському, в американському та далекосхідному письменстві.

Вітольд Гомбрович, Григир Тютюнник, як і Луїджі Піранделло, Герман Гессе, Юкіо Місіма та інші – різні, неоднозначні, неординарні, але самодостатні творчі постаті ХХ століття і в контексті національної, і в параметрах світової літератури. Об'єднує письменників перш за все філософічність, екзистенційність, високий інтелектуалізм їх текстів і віддзеркалення універсальних проблем минувшини чи сучасності за допомогою парадигми маски.

Італійський автор Л. Піранделло у своїй прозовій та драматургічній творчості поєднав трагічне й комічне, створив власний театральний стиль «оголених масок», відродивши після В. Шекспіра прийом інтелектуального «театру в театрі», що вивело його ім'я на світовий рівень.

Скандалний та неоднозначний японський письменник, режисер Юкіо Місіма – автор п'єс для театру ноо (національної форми класичної японської драматургії, пов'язаної з традиційним мистецтвом маски), який перш за все відомий у світі своєю самурайською відданістю японським ідеалам і водночас поклонінням старогрецькому поняттю краси як довершеності, незвичайності, навіть фанатизмом поглядів, здійсненим ритуальним самогубством «харакірі». Драматург із країни Вранішнього сонця також використовує парадигму маски у своїй прозово-драматургічній спадщині, що йде від екзотичних для нас далекосхідних звичаїв.

Вітольд Гомбрович разом із Б. Шульцом, С. Віткевичем та К.Галчинським у польській прозі, драматургії та поезії періоду міжвоєнного двадцятиліття були демаскаторами суспільних болячок, критиками культурних міфів і міфотворцями, руйнівниками шкільних стереотипів і всього заскорузлого, нудно стереотипного, але гарно прилизаного і загальноприйнятого, що є в уявленні людини. Своєю їдкою сатирою, нігілізмом до усталених закономірностей і правил, карикатурністю на красу, деструкцією, гротеском вони свідомо, занижуючи естетичну сторону твору, піднімали проблеми натуральності та природності людини в світі, її індивідуальності у суспільстві, зривання маски з себе і свого штучного оточення, «кричали» про кризу культури.

Так, В. Гомбрович своєю **«Фердидуркою»**, яку називають великою суспільно-культурною та гротескно-фантастичною сатирою на систему навчання та педагогіку, на міщанство, на інститут сучасно-емансипованої сім'ї, розпочав наступ та атаку з притаманними йому бравадою та комізмом, пародією та блязнуванням. Одночасно це був початок цілої кампанії «про автентичність польської культури і категорій своєї філософії людини» [23;335]. Тексти Гомбровича означають «буфонадою» з «наївною проблематикою», «повною довільністю» [цит.за:23;465], сенсаційно-бруковою літературою та ін. Відомий польський дослідник Є.Квятковський дошукувався джерел «філософського гротеску і великого кепкування» Гомбровича як найяскравіших рис, що вирізнятимуть польську літературу на світовому тлі, проблематики його творів в «інтер- психологізмі» «Недоброго кохання» З. Налковської, заманіфестованій естетиці бридоти і гротеску в «Історії маніяків» Р. Яворського. Літературний критик частково відносив «Фердидурке» і до метафізично-фантастичного напрямку, того, що згодом розвинеться у сучасну суспільно-політичну чи історіософську фантастику та science fiction. [23; 245, 249, 264]. Інші літературознавці для пояснення текстів Гомбровича використовують філософські концепції М. Гайдеггера і Ж.-П. Сартра, проте тут не йдеться «про запозичення ідеї, а тільки про їх схожість». Відомою є фраза, яку любив повторювати сам Гомбрович, що він був «перш за все екзистенціалістом». Для Б. Шульца його товариш стояв на одному і тому ж рівні, що і З. Фройд, М. Пруст, з одного боку, і улюблені ним Р.М. Рільке, Ф. Кафка, Т. Манн, з іншого.

При цій строкатості різних думок, поглядів варто звернути увагу на той факт, що серед більшості польських письменників саме Гомбровича за його впливом на культуру, на стиль життя, «спосіб жартування», за антипатетичністю у своїй літературно-критичній діяльності та провокуванням дискусій про себе найбільше знають у світі. Про це свідчить і нагорода в Нью-Йорку та висунення кандидатури 1968 року до нагороди Нобеля. (Можливо, не останню роль відіграла і його еміграція до Аргентини та спілкування з європейськими мистецькими колами).

Про українського письменника Григора Тютюнника, зрозуміло, що не знають у світі такою мірою, як про попереднього автора, зважаючи на політичне, культурне становище України тих застійних років, коли більшість «шістдесятників» або писали в шухляду, або були ув'язнені радянською системою. Не висувався він і на Нобелівську премію, як Піранделло, Гессе чи Гомбрович (хоча посмертно отримав найвищу в Україні – Шев-

ченківську). Проте творчість одного з найяскравіших представників шістдесятництва у прозі, що, на думку О. Пахльовської, є «українським відгалуженням екзистенціалізму», характеризується лаконічною стриманістю, насиченістю художніх деталей, больовим синдромом за кожним словом. Це свідчить, що невелика за обсягом художня спадщина письменника, в якій присутні і дитячий, і воєнний, і селянський струм, не повна без згадок про філософічність його текстів, які «за зовнішньою простотою, невибагливим сюжетом» проектували «свій зіркий погляд на людину і її оточення, на невидимі грані людської душі, котрі так звично не відтворили, бо їх треба самому відчутти» [19; 86].

Г.Тютюнник відобразив у новелах, оповіданнях та повістях екзистенційний бунт, «неприкаяність» і самотність, «енергію болю», страждання та відчуження – не просто як данину інтелектуальній чи прозахідній моді, а власним світовідчуттям та своєю долею. Адже пережив голод воєнних років, вимушене дитяче старцювання, арешт і втрату репресованого НКВС батька, смерть брата Григорія, будучи безкомпромісним у задушливій атмосфері тодішньої держави, що врешті-решт вилилось у самогубство. За своїми героями Г.Тютюнник ховав сам себе, своє страждання на цій землі, «відчуття власної відчуженості та самотності» [12; 180].

У повісті «**День мій суботній**» автор не просто розкриває проблеми індивіда, а створює власний художній варіант філософської концепції людського існування, що нерідко перегукується з глибинними текстами «Стороннього» чи «Нудоти» екзистенціалістів **А.Камю** і **Ж.-П.Сартра**, поглядами на буття, щастя чи загалом на світ із окремими положеннями у працях М. Гайдеггера, М. Шеллера, Мерло Понті, Поля Рікера чи Г. Сковороди, на що звертає увагу дослідниця М. Хороб. Г.Тютюнник був близький до В.Стефаніка у проживанні ним болю кожної людини, у манері лаконічно-експресивного письма, до А.Тесленка й Г. Косинки з їх світом внутрішнього драматизму й страждання, до М.Коцюбинського з імпресіоністичною фіксацією змін у природі, житті. Тому спільною вихідною точкою для означуваних письменників є їх засоби вираження або ж проблематика, які випереджали свій час, будучи провісниками нового в літературі чи навіть філософії.

Так, А. Сандауер свого часу говорив про «прекурсорство» Гомбровича ще у 30-і рр. ХХ століття в європейському екзистенціалізмі. Інший дослідник М. Гловінський акцентує на такій же, як і в творчості Л.Піранделло, схильності польського письменника до парадоксів, адже «естетика Гомбровича опирається на ідеї експресії без експресії», що творить «фундамент гомбровичівської антропології» [22, 10-11]. Окрім цього, творчості автора «Фердидурке» притаманна карнавалізованість, використання карнавальної поетики (зокрема образи гротескного тіла, їжі, еротична тематика, топос маски, а також карнавальні сюжетні схеми («увінчання/розвінчання карнавального короля» та «профанний герой у невідповідних обставинах») «міфоруїнування», сміховий характер, карикатурно-статеві спотворення, характерні для культури маскараду, про що переконливо доводить українська дослідниця творчості польського митця Н. Лобас [10, 16]. А це своєю чергою визнається як «данина жанру масової літератури» і як елемент майбутнього постмодернізму.

Л.Піранделло, продовжувач традицій веризму ХІХ століття в італійській літературі, висвітленням внутрішніх протиріч у світогляді людини, її екзистенційною відчуженістю чи парадоксальністю ситуацій у своїх текстах, своєрідним їх новаторством та авангардизмом водночас наблизений до різних етапів й експериментів модерного письменства всього ХХ століття з його «міфологічною» драмою Ж. Ануя, екзистенціалізмом Ж.-П. Сартра, театром абсурду С. Беккета, Ж. Жене. Навіть один із засновників новітньої драматургії США Ю.О'Ніл чи пізніше представник «пластичного театру» Т.Вільямс є спадкоємцями традиції Піранделло у введенні масок для підтвердження колективної психології натовпу чи у створенні «п'єс-настроїв».

Г.Тютюнник, незважаючи на «традиційність» стилю художньої спадщини, своїми роздумами у власних творах, листах чи щоденнику ніби «передбачає подальший розвиток сучасної прози шляхом поглиблення внутрішньої драматизації і психологізації персонажів, нарощення самовиражальної конкретики» [1; 155]. Щодо цього годі говорити про прозу чи

радне драматургію Юкіо Місімі, в творах якого поєдналися всі традиційні для японської сценічної дійсності форми но, кабукі чи середньовічного театру маріонеток дзерурі, деякі класичні сюжети і жанри європейської літератури (починаючи від Евріпіда і Расіна) з сучасним модерним втіленням найсміливіших ідей «несподіваного, часто шокуючого змісту», з елементами епатажу, провокації (наприклад, скандальні постановки п'єс «Мій друг Гітлер», «Маркіза де Сад»), «в насиченні парадоксів». Тому російський дослідник творчості Місімі Григорій Чхартішвілі у своїх численних розвідках про японського автора («Театр масок Юкіо Місімі», «Життя і смерть Місімі, або як зруйнувати храм») наголошує, що у його творах «класичний канон виконує особливу функцію, контрастує із «зловмисністю» авторського задуму, відтіняючи іронію й епатаж».

Риса тонкого психологічного «препарування» власної душі і свого центрального персонажа притаманна й представнику філософсько-інтелектуального роману, «найхимернішому митцеві ХХ століття» Герману Гессе, тексти якого також не є звичним відпочинком від буденних справ, а напруженою роботою мозку, за якою кожен читач по своєму відкриє творчу лабораторію автора. Саме за книгами всіх цих художників слова стоїть цілий всесвіт асоціацій, уявлень і бачень митцями нагальних проблем як окремого індивіда, так і його місця у світі, суспільстві. Адже у своїх вершинних романах «Степовий вовк» та «Гра в бісер» німецький автор намагався дати відповідь на вічно актуальне питання справжньої сутності людини, її тяжіння і розрив між духовним устремлінням і міщанським укладом людського життя.

Головний герой твору «Степовий вовк» Гаррі Галлер своєю внутрішньою боротьбою відображає головні болячки ХХ століття – як переломного, кризового у своїй самосвідомості періоду в історії цивілізації. Хвороба самотності людини серед людей, її особливості і водночас маргінальності у суспільстві, сильної духовної особистості й слабого «дегуманізованого» світу, відчуження від нього говорять про подальше поглиблення цієї ситуації впродовж усього ХХ, а тепер і ХХІ століття. Бо, за Ю. Кристеву, не ми відчужуємося від середовища, а чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності». Відтак він народжується тоді – «коли виникає усвідомлення моєї відмінності», а закінчується – «коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв'язків і спільнот» [8; 7].

Гаррі Галлер втілює у собі риси і людини, і вовка. Вовк – це метафора, символ, як не дивно, первісної людяності та індивідуальності, коли ми не обманюємо і не лицеміримо, не одягаємо «маски» при зустрічі з кимось. Проте живемо, як вовки, і в зграях, та водночас поза ними. Адже найголовніше для цієї тварини – це воля, навіть образ безмежного степу вказує на це. Звір може вийти зі зграї у будь-який момент свого життя, що, на жаль, не в змозі зробити людина, відмовившись від суспільного укладу цивілізації. Воля – це основа для митця, якому важко жити за законами суспільства, навіть сім'ї, що відволікає від натхнення та музи своїми щоденними обов'язками та побутовими радощами і метушнею. Проте тяга до комфорту, міщанської захищеності та благополуччя, що втілюється у вазонах араукарії й азалії, запах свіжоспечених пиріжків та начищеної підлоги кімнати у творі повертає Гаррі на землю, нагадуючи дитинство і викликаючи ностальгічні спогади про таку ж бюргерську, але рідну домівку, матір. Тому найбільшою трагедією для «степових вовків» є людський закон золотої середини (балансування між святістю і розпустою, добром і злом, духовними і матеріальними благами), якого всі стараються дотриматись, механічно роблячи і виконуючи те, чого не хочемо. Прагнучи бути «ентузіастами», залишаємось у світі «філістерів» (за Т. А. Гофманом).

Окрім цього, суто людською рисою є, на думку дослідників, відчуття високого, музики, літератури, загалом мистецтва у сучасному суспільстві, яке не потребує духовно-інтелектуального начала та культури. У «Степовому вовку» це образи Моцарта та Гете. І знову роздвоєння та топос маски. Випадок у домі університетського професора свідчить про облудність та нещирість стосунків між людьми, на перший погляд, інтелігентних та розумних. Тому в тексті «Степового вовка» весь час проходить лейтмотивом «золотий слід»

давньої культури Західної Європи перед її призерком, смертю та занепадом, що прикметно саме для німців Ф. Ніцше, О. Шпенглера і що стало основою їх філософської доктрини.

Парадигма двоїстості, маски, двійництва Гессе йде не тільки від теорій роздвоєності особистості Ф. Ніцше та А. Шопенгауера, світовідчуття близького йому духовно Гете, а й від філософії Сходу, якою він не просто поверхово захоплювався, а глибоко вивчав упродовж усього свого життя. Тому вчення Лао-цзи з атмосферою багатолікості і безлікості, символами дзен перегакуються як з лаоською думкою, так і з антично-сократівською традицією. Маска одягнена і на двійників Гаррі – на Герміну, як протилежне віддзеркалення («маска з води», за буддійською психологією), його відмова від світських радощів, та Пабло – як заперечення джазової музики у своїй недосконалості та темне екстатичне начало в порівнянні з класичною та світло-врівноваженою. Тому Герміна живе для свого задоволення з танцями, сексом, тільки не для «мук творчості», а Пабло – з наркотиками та скороминущою музикою, що дають хвилину радості і насолоду не думати про високе і вічне.

Карнавал, як ще одна зміна масок, відіграє у тексті важливу роль, адже Гаррі, набуваючи інших, не притаманних йому видів «облич», розчиняючись під дією наркотиків у натовпі, потрапляє в інший світ - «магічний театр». Саме там він «розмовляє» зі своєю підсвідомістю, перебуваючи мов на «сеансі психоаналізу», і бачить все, ніби в оберненій кінозйомці. Тому боротьба головного героя «з вітряками» міщанського бездуховного суспільства набуває у нашому розумінні рис «божевільної» людини у нормальному світі, що в перевернутій проекції задзеркаля «Степового вовка» розуміється як велична, тверезомисляча людина у божевільному світі міщан. Відтак убивство Герміни, вочевидь, слід уважати як «відмову Гаррі від легкого способу життя, життя заради задоволення» (Кіра Шахова). Ось чому стають зрозумілими думки Арістотеля про те, що для людини природно прагнути до очевидного блага і водночас тільки сама людина може вільно вирішити, прагнути їй до матеріального чи духовного вибору, потім несучи відповідальність за нього [Цит. за: 1, 283].

За складністю сприйняття і розуміння глибинних проблем творчої особистості, її бачення світу, спілкування з ним, неможливості вирватись їй з-під контролю суспільства «Степовий вовк» знаходиться поряд із романом В. Гомбровича «Фердидурке» – твором про переживання і відчуття головного героя Юзя, який ніби у фантазмагоричному кафківському сні перетворюється з 30-літнього молодого письменника у підлітка, відчуваючи себе навіть не власним двійником, другим «я», а нічим, бо *«це взагалі не моє тіло»*. Таке повернення назад у часі потрібне для того, щоб він міг себе віднайти (адже дослівно з англійської назва прозового твору польського автора – ключ від 30-ти дверей) за різними оболонками, які накладає на нас час і досвід. Для головного наратора – це нічого не дає, адже ключовим поняттям у тексті виступає згадувана раніше ще у творчості Л. Піранделло форма. Саме вона, за Гомбровичем, змушує людину поводити себе не так, як хочеш, а так, як прийнято в суспільстві.

За концепцією автора, форма виступає своєрідною накресленою задалегідь схемою, за яку жоден з нас не має права вийти. Кількість накиннутих нам від самого дитинства стереотипів протягом нашого життя збільшуються. Адже на початку ми граємо одну «роль» – дитини, а згодом їх безліч, відповідно до наших стосунків у соціумі, родині, навіть щодо самого себе. Ми пристосовуємось і робимо те, що від нас у тій чи іншій ситуації очікують. Думки самого Гомбровича, висловлені у «Щоденнику», підтверджують це: «людина створюється ...іншою окремою людиною, іншою особою. При винятковому зіткненні. У будь-яку хвилину... Я завжди існую «для іншого», я розрахований на чужу точку зору... Оскільки сам для себе я не потребую форми, вона потрібна мені лише для того, щоб той другий міг мене побачити, відчути, пізнати» [5; 8]. Адже біда людини в тому, що вона навіть не розуміє, що це не її власне «обличчя», а запозичена, «одягнена» зовні «маска».

Саме маски у творах автора «Фердидурке» «функціонують як носії певного пародійованого *sacrum* або ж як спроба пристосувати профанного героя до цього *sacrum*, ув'язнити його в ньому» [10; 12]. Тому, за Гомбровичем, особистість ніколи не є щирою

(«бути людиною означає бути актором, вдавати з себе людину»), вільною, вона тільки переходить з однієї форми в іншу, міняючи маску, будучи насправді штучною і фальшивою іграшкою законів цього світу, «розіп'ятою на прокрустовому ложі форми». Тому Гомбрович, як і Л. Піранделло у творі «Блаженної пам'яті Мата Паскаль», Г. Гессе у філософсько-інтелектуальному романі «Степовий вовк», «кричить» нам про «деградацію», яка, на думку польського автора, є найістотнішою річчю в його «Фердидурці» чи «Шлюбі». Польський автор «вказує» всім, звертає увагу на майбутню загрозу, що, на переконання іншого авангардиста й «екзистенційного катастрофіста» С. Віткевича (Віткаци), вже давно почалась.

Молодий письменник Юзьо бореться, йдучи за текстом, з накинутими йому формами – спочатку учня в гімназії, потім у сім'ї Млодзяків і в селі. Ще на початку твору головний герой боїться «неіснування», свого душевного роздвоєння, розпорошення», що вже свідчить про незрілість і невпевненість у собі як особистості. Підсилюється цей стан фразами турботливих тіток «хай люди знають», що ти такий же добропорядний, як інші у суспільстві. Геніальною за своєю демаскуючою глибиною є фраза гімназистів, повторювана за учителем під час лекції «*Slowacki wielkim poeta byl*» («Словацький був великим поетом») [6, 52]. Вона свідчить, як і у випадку з Гете у творі Гессе, про заскорузлість всієї класично-традиційної освіти. Адже за сухими шаблонно-ідеалізованими словами про письменника, який може бути тільки «великим», «відомим і т. д., учні не бачать «живої» творчості цього митця, він для них навіки втрачений. Бо, окрім цього, тут зображений ще й процес нищення яскравої особистості молоді людини, рівнялівка креативних осіб під сіру масу більшості, де неможливо мати власну думку («якби ж і народилась у комусь із них (найрозумніших головах. - М.М.) власна думка, я миттю вижену або думку, або власника») [6; 47], що відрізняється від тверджень критики чи вчителя. Тому такий процес названий Гомбровичем «*uripienie*», спеціальною інфантилізацією і «накиданням» незрілості, яка не може закінчитись визволенням з-під форми ні «поєдинком на міни» («*grymas*»), ні «згвалтуванням вухами».

Протилежною за суттю, але такою ж безвихідною для визволення («для втечі треба мати волю до втечі [...]; втікати означало[...] - втікати від себе») [6;58] є перебування Юзя в емансиповано-ультрасучасній сім'ї Млодзяків, яка робить все не так, як звичайні традиційні родини. Їх схвалення аморального способу буття своєї доньки приносить головному героєві хвилине «демаскування». Проте він знову «у формі» за допомогою «символічної» еротично-сексуальної литки жіночої ноги. Ця боротьба продовжується й у селі, три пригоди наратора, в яких він трансформується від 16-ти – до 30- річного віку, своєрідно символізують період ініціації, в якому відбувається становлення героя. Цей процес має місце в міфах, а оскільки Гомбрович виступає «міфоруїнівником», то й відповідно – його Юзьо «формується» як людина, що і в прямому, і переносному значенні вчиться переходити з однієї форми в іншу, від одного стереотипу через руйнування його до іншого. І так без кінця. Тому й не зрозуміло з тексту – нараторові 16 чи 30 років, проте він поводить себе так, як має поводитись у тій чи іншій ситуації, відповідно до віку і т. д.

Г.Тютюнник у повісті «День мій суботній», як і В.Гомбрович у «Фердидурці», Л.Піранделло у романі «Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль» піднімає ту ж проблему людської ідентичності, штучності у суспільстві та одягання на себе масок і постійну їх зміну, вживаючи також поняття форми.

Головний герой твору італійського автора юний Маттіа не надто замислюється над якимись моральними проблемами, маючи багатого батька. Навіть коли той помирає, у сина не відбувається переоцінка цінностей, як часто буває у таких випадках, він далі прогайновує майно. Своїми необдуманими вчинками Паскаль нагадує багатьох із молодих людей не тільки того часу. Одружившись, хай і невдало, він не бере ніякої відповідальності на себе за свою сім'ю, за стареньку бідну матір. Тільки з моменту втечі від сімейних негараздів, постійних сварок до Монте-Карло, безтурботного міста вічної гри і везіння, Маттіа змінюється. Втрата свого «я», своєї маски після помилкової інформації про його смерть, видається йому цілковитим звільненням від самого себе, від надокучливих проблем і

життєвих дрібних обов'язків охоронця старої запиленої бібліотеки. Він отримує шанс почати нове життя спочатку, вибрати самому собі себе і свою біографію для оточуючих. Він може вигадати карколомну автобіографію, і його будуть сприймати за нею, а не за нікчемною, провінційною личиною, якою він себе вважає.

Окрім цього, вигравши велику кількість грошей, Маттіа може не думати за фінансове забезпечення у найближчий час, що також є своєрідною свободою. Проте, як не дивно, ця багатообіцяюча воля не приносить незалежності. Спочатку, розгубившись від цієї «безмежної свободи», потім осягнувши її, Маттіа не знайшов душевної рівноваги, спокою, адже він повинен бути тепер весь час обачним. Не вчинивши при цьому нічого поганого, кримінального, він «втратив право на спокійне життя», а здобув животіння, залежне від брехні: «Я зрозумів, що назавжди викинутий з життя і повернутися в нього вже ніколи не зможу» [15; 221]. Відтак навіть маріонетки в театрі йому здавались щасливішими від нього, бо не мають ні душевного сум'яття, ні вагань і сумнівів, як це є в людини. Скинувши маску Паскаля, він просто змушений одягнути будь-яку іншу, того ж таки Адріана Меїса, видуманого прізвища, де поєдналась інформація про римського імператора Адріана та культуролога Камілло де Меїса.

З вибором цього імені Паскаль втрачає не тільки свої риси характеру, він не може виробити і набути нового світогляду, адже фактично він, як самоцінна особа, хай і не яскрава особистість, «помирає». Натомість «народжується» не нова, а фальшива та підмінена людина, яка не має свого «я», індивідуального внутрішнього світу, бо той «загинув» разом із попереднім власником. На думку дослідників, уже в цьому, одному з перших своїх творів Піранделло передбачає вакханалію тоталітаризму, який може початись саме «з втратою особистості, а значить, свідомості і волі, етики й відповідальності» [14; 24].

У тексті цю гіпотезу підтверджує вираз «тиранія під маскою свободи». Маттіа не може дозволити собі повноцінно жити («стою поза життям»), не маючи документів, вдовольняючись існуванням поза суспільством. Не може дружити з кимось, бо дружба вимагає «чесності й відвертості», не має права кохати навіть тоді, коли два серця знайшли спільну мову, бо слова і умовності, нав'язані соціумом, не дадуть коханню розцвісти. Він є порожнечою всередині, пусткою, яка нічого не може дати взамін. Він є лише тінню колишнього Паскаля («хто з нас був тінню? Я чи тінь?» [15; 221]), привидом життя і маскою теперішнього Меїса. Навіть звичайні речі, цінні, але чужі, не приносять Маттіа радості, бо вони не пов'язані з його минулим, а річ, на думку головного героя, ми любимо тільки за те, що вносимо до неї від себе злагоду й гармонію. Наратор почуває себе самотнім і відчуженим не тільки в суспільстві, адже маску, як правило, одягаємо безпосередньо перед спілкуванням з кимось. Навіть наодинці він нещасний, бо вимушений і тоді носити маску. Парадокс полягає в тому, що Маттіа вірить в неї тільки за умови, «що в це повірять інші», а для кого ж тоді вона?

Життя у драматургічному чи прозовому просторі Піранделло позбавлене будь-якого сенсу і цінності, а маска – це постійна людська личина для захисту від оточуючого світу, збереження себе від болю у суспільстві. Тому людина «стає рабом власної маски, маріонеткою, якою керують обставини і в які вона втягнена», а оскільки «маска» і «лице» не збігаються, людина відчужується від самої себе, бо її не існує поза маскою, і «біжить» геть [7; 161]. (Цей «вічний» біг по колу та відсутність мети для пересічної людини уже в 60-их рр. в новий період «неонового ренесансу» змалює американський письменник-нонформіст Д.Апдайк у романі з красномовною назвою «Кролику, біжи»). Втеча від себе є всього лише ілюзією свободи для людини. Окрім цього, маска у творах Піранделло виступає ще й «символом самого світу», його фальшивості та облудності. «Маска – форма протидії, форма протистояння, а отже, й свідчення свідомої вольової реакції людини на реальність» [14;18]. Головний герой роману «Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль» постійно втікає від самого себе, щоразу втрачаючи себе, шукаючи і знову гублячи шлях до власного «я».

Близьким за тональністю відчуттів центрального персонажа твору італійського прозаїка, їх градацією та трансформацією, одночасно й втратою «тожсамості» наратора є

роман «Сповідь маски» Юкіо Місіми. Це провокаційно-епатажний твір, завдяки якому прийшла слава до молодого японського автора. У тексті багато власних поглядів і зацікавлень письменника, автобіографічних моментів, що дало підстави для скандальних оцінок. Проте цей роман цікавий не сповіддю гомосексуаліста зі схильністю до садизму, а натуралістичним зображенням психології людини, яка з дитинства, відчуваючи свою «іншість», старается пристосуватись до навколишнього світу. Маленький хворобливий хлопчик Кімітаке, який у 5 років пережив клінічну смерть, вихований бабусяю, уже з юних літ передчував «життя самотнього вигнанця». Саме тому йому подобались трагічні постаті, професії, казки, де помирають герої, а світ своєї уяви був для нього набагато цікавішим від майбутнього входження у суспільство. Відтак страждання від своєї нетиповості формували його долю «вічного актора»: *«Я починав грати роль «нормального хлопчиська», проте «коли я представляю оточуючим свою справжню сутність, вони вважають це лицедійством, коли ж я розігрую перед ними спектакль, люди вважають, що я веду себе природно»* [11; 29-30].

Головний герой, як ніхто, був переконаний у правдивості крилатої фрази про життя, подібне до театру, проте він особливо ставився до цього, намагаючись *«зіграти цю відведену роль, ні за що не викриваючи своєї справжньої сутності»* [11; 89]. Він старается поводитись і думати, як усі у його віці, курити, пити вино, адже це модно, закохатись у дівчину, відчувати страждання через закоханість і фізичний потяг до неї і т. д. Проте Кімітаке розумів, що в усьому була фальш, «синтетично-пластмасові почуття», це було тільки притлумлення власного «я», що вело до думок про смерть, адже *«я вважав, що до фінального акту залишилось недовго і розігрував свій моноспектакль»*, зберігаючи вірність *«невідомому постановнику свого спектаклю»* [11; 103, 107].

Кімітаке настільки ввійшов у свою роль, настільки до нього «приросла» його маска «такого, як всі», що він став вважати гру невід'ємною частиною своєї натури. Це перестало бути акторством, адже *«постійні потуги зображення себе нормальною людиною призвели до того, що ту долю нормальності, яка була дарована мені природою, я став і цю природну частину своєї душі вважати прикиданням. Я перетворився в людину, яка не вірить ні в що, крім обману»* [11; 132]. Тому навіть у назві твору приховано парадокс, адже процес сповіді вимагає відкритості й щирості, а маска заперечує це. Така позиція, на думку дослідників, іде від парадоксальності натури Місіми: з надяганням кожної наступної маски він ставав собою, чим позначена вся його творчість. Певно, критики мають рацію щодо постаті японського автора, підтримуючи думку грецького філософа Х. Янараса про надягання маски поведінки позиченої, *«аби врятуватися від самого себе і проблем, що стоять перед нею»* [20; 10]. Бо маска створює «ілюзію звільнення від умовностей», що йде ще від календарно-родинних, містеріальних обрядів і карнавалів [9; 17] у той час, коли людина ще більше грузне у стереотипному мисленні.

Відтак найдраматичніше у романі «Сповідь маски» є те, що читач справді віднайде більшість автобіографічних моментів з життя Юкіо Місіми. Виховання у домі бабусі, замкнутість і самотність майбутнього письменника з дитячих років, його замилювання смертю і водночас античним культом краси, що поєднались не тільки в особистому бутті (від постійних думок про самогубство його рятував і створений самим Місімою шалений темп змін побачених країн та власної професійної діяльності від поета, диригента, режисера, актора до спортсмена-каратиста-фехтувальника). Ці достоевські поняття стали домінуюче-тотожними у творчості письменника, яскравим прикладом чого може слугувати найвідоміший його твір філософського характеру «Золотий храм», де Краса є тільки обличчям і віддзеркаленням Смерті. Як у власному житті Місіми, псевдонім якого означає Зачарований смертю Диявол (середньовічний спосіб свого майбутнього характеру він чітко планував давно і виконав його після завершення своєї останньої тетралогії разом із іншими прибічниками ідеї монархізму у 45 років), так і в самих текстах японця наявна концепція нещасливої і «не такої, як всі» людини, що весь час грає нав'язану їй стереотипну роль, яка завершується останнім спектаклем – смертю.

Ось чому цікавою є спільна вихідна точка для аналізованих творів - тексти Гомбровича, Тютюнника, як і Піранделло, Гессе, Місіми, написані від імені наратора, першої особи. Не можна твердити, що вони є автобіографічними, проте думки самих авторів про людську проблему «вічного актора», про взаємини творчої особистості і навколишнього світу, відчуження від нього безпосередньо присутні в їхніх творах. Літературознавці тому й відносять «Фердидурке» до автотематичної літератури (за А. Сандауером) разом із «Динамоновими крамницями» Б.Шульца, «Ненаситністю» Віткаци, «Фальшивомонетниками» А. Жіда, тобто такої, в якій, окрім самого тексту, містяться роздуми про написання цього ж твору, «роман про написання роману», що вже за своєю суттю має деструкційний характер. Доречним є згадати судження Б. Бакули про накладання «кліюзи автобіографічності» у випадку зі сприйняттям «Фердидурке», але й водночас міркування М. Словінського про те, що так влучно, як про себе і свою творчість у «Щоденнику» написав сам Гомбрович, не скаже ніякий найкращий літературний критик.

У Г. Гессе життя і художня спадщина настільки переплетені у єдине ціле, що часто ототожнюють головних героїв його текстів з ним самим. Не випадково, що визначальні ідеї у творах «Петер Каменцінд», «Під колесом», «Історії моєї юності», «Кляйнер і Вагнер», «Останнє літо Клінгзора» та ін. висловлює сам письменник. (А роман «Степовий вовк» так і написаний у формі автобіографії). Адже його, як знаємо з різних джерел життєпису прозаїка, хвилювали і конфлікт духовно багаті людини та її обмеженого середовища, і проблеми виховання та втрата з цим процесом індивідуальності, насильницьке притлумлення власного «Я» і дитини, і дорослого сім'єю, церквою, суспільством, і стани божевілля, і занепад західноєвропейської культури. Тому більше ніж авторським пошуком були для Гессе «взаємини людини, культури й релігії, її світовідчуження та балансування на межі між реальністю фізичного світу, який прямує до профанної втрати будь-яких ідеалів, і реаліями внутрішнього світу окремої людини-мистця, котра покликана врятувати цей світ від хаосу, й, у метафоричному значенні, розпаду цілісного ядра культури й релігії, розпаду, який породжує величезну енергію руйнації людської спільноти, духовного світу сучасної людини» [13; 394]. Це був власний гессевський пошук «христолога мистецтва» і його релігійності, а також зануреність у внутрішній світ і своє несвідоме, що, окрім творів, віддзеркалюється й у важкій життєвій кризі тогочасного німецького романіста й філософа.

За спогадами сучасників, Г.Тютюнник був наділений неймовірним акторським талантом копіювати та імітувати людей, змінювати голоси, розігрувати та перевтілюватись у різних осіб. Письменник навіть мав кінопроби до фільму «Далекі береги» молодого тоді кінорежисера М.Вінграновського, який згадує, що «слово «грав» – зовсім не те, бо він перед нею (кінокамерою. – М.М.) - БУВ» [2;165], «імпровізував неперевершено», зображуючи людину, яка не «якимось окремим характерним штрихом, наголосом чи контуром, а цілісно жила отут, зараз, перед вами» [2; 152]. Саме цей особливий талант самого автора відтворено у тексті повісті Тютюнника на прикладі Миколи Порубая. Власне, щосуботні його мандрівки на ринок (як і свого часу письменника) не задля купівлі, а для розкриття «калейдоскопу обличч», сутності душі земляків-полтавців чи з інших регіонів України, яких він пізнавав за специфічним мовленням у зрусифікованому Києві, і за їхніми жестами, рухами бачив щирість, безпосередність чи накинену маску. А потім це обов'язково знаходило вираження у творах. Проте ще Є. Гуцало не радив ототожнювати Тютюнника з його героєм, бо в центрі повісті «не особа самого автора, а персонажа збірного, цілком вимішленого фантазією», за яким дуже вгадується відчуття роздвоєності, втрата душевної цільності власне Г.Тютюнника [4; 204-205]. Сам же письменник у листах писав, що «випадок із особистого життя не ДОБОЛЮЄ... до художнього твору» [16; 156].

Микола – центральний герой повісті – є випускником історичного факультету столичного вузу. З одного боку, він такий, як усі хлопці того часу, – народжений в селі, прагне залишитись після закінчення навчання в Києві, небагатий і нічим зовнішньо та дієво не вирізняється. З іншого боку, не зауважуємо стрімкої зміни подій, якихось кульмінаційних ситуацій, вчинків Порубая, в яких би розкривався його характер. За зовнішньою статичністю

прихований бурхливий внутрішній потік роздумів над життям пересічної, маргінальної людини. Хоча звичайна, сіра особа навряд чи замислюється над тим, у чому сенс буття, чому ми «носимо» маски, змінюючись при спілкуванні з іншими. Тому міркування героя протягом одного звичайнісінького суботнього дня відображають плин щоденного життя людини, одноманітного і нудного, на перший погляд. А насправді – за всім цим вияскравлюється характер глибокої, здатної відчувати біль іншої людини, духовної особистості, яка постійно напружено мислить, шукаючи відповіді на вічні філософські питання земного життя.

Додають невеселих думок і самі люди. Здатність завкадрами Товариства, де працює головний герой, Олександра Павловича Багрича, не бачачи підлеглих, впізнавати їх по кроках, щоб занотувати їхнє запізнення на роботу, свідчить, на думку Миколи, про талант агента карного розшуку. Такі люди, як він та директор Іван Захарович, ховаються за стандартними словами – «викрутаси» на зразок «мусимо», «вирішено», «розглянуто і обговорено» у державних документах (що підтверджує і тут висловлену концепцію «форми», у якій все «надійно сховане» за загальними, неособистісними фразами, рукописами). Вони ж носять маску чесного, відданого службовця, за якою Порубай бачить убоге, бездуховне нутро боягуза, пристосуванця з філософією міщанина, а в культівську добу – сліпого виконавця системи.

Найперше, що впадає у вічі, – зовнішність особи, манера триматись, відтак відпрацювання і зафіксування її до найменших жестів, міміки та інтонації перед дзеркалом, свідчить, на думку Миколи, про здатність людини (у цьому випадку Івана Захаровича) бути постійним актором у будь-якій ситуації, *«корегувати себе щомиті»*. Навіть така, здавалося б, незмінна і вроджена посмішка також трансформується у її змістові різновиди для певних категорій людей: *«перша... обдаровує нею тих, до кого прихильний, - підкупає, примушує не тільки поважати, а й любити її автора; друга – м'яка, ... справи ваші кепські»* [17; 502]. Знаючи, з яким виразом обличчя ми стаємо гарніші, а з яким – непривабливі, люди використовують тільки перший варіант, стараючись про другий взагалі забути – *«його благородному обличчю пасувала задума, і він це, напевно, знав»* [17; 504]. Це особливо характерне для жінок, які позичають з екранів телевізора голлівудські погляди чи змахи віями, від яких, на думку Миколи, чоловікам «серце терпне». Підлеглим, які можуть бути працюючими, інтелігентними і розумними, завжди хочеться вислужитись у начальства, стаючи не людиною, а рабом *«без власної гідності»*.

Сам герой визнає, що також *«грає роль людини, яка нічого цього не помічає»*, тобто не зауважує тотальної гри кожного, *«по дві ролі в один день»*. Він має здатність до копіювання ходи, до перевтілення в образ свого директора. Запримітивши найменший порух справжності після зняття маски начальника «Я все можу» на обличчі у кербуда Калінкіна, Микола аналізує в пам'яті кожен його порух і вираз, здогадуючись про його справжні думки та бажання. Тільки це і його акторська гра та підтримка товариша Степана, а не чесність та інтелігентність, допомогли Порубаю залишитись у квартирі без прописки.

Тому від цієї цивілізаційної облудності та фальші Микола знаходить вихід у втечі на природу, до простого щоденного життя звичайних людей села, яким просто ніколи грати ролі. Бо вони близькі за способом життя до наших пращурів, від яких ми щораз більше віддаляємось, здобуваючи вищу акторську майстерність, утомившись грати тільки в старості, *«усвідомивши марноту свого акторствування»* [17; 512]. Щастя героєві приносить чудернацький вигляд пенька, тепло від гарячої печеної картоплі у кишені у голодні воєнні дні, затишок від верболозового куща-хати взимку, адже *«як легко дається людині щастя, якщо вона не вигадує його сама собі, не пнеться до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою»* [17; 506]. Щастя для Порубая – це його диван-ліжко Потапович, який заміняє співрозмовника і навіть виконує роль уявної жінки для старенької сусідки, що підслуховує за самотнім парубком. Це також можливість глянути на світ не відсутнім поглядом, зверненим у себе, *«у свої інтереси й інтересики»*, а *«чуттям Людини в собі і в інших»*, зазирнути на схід сонця і відчувати запах дощу, який приближається, побачити «згорблену бабусю з порожніми від самотності очима» і відчувати біль її старості, піти

базарувати на ринок. І при цьому залишатись «з відкритою душею», яка ніколи не грає ролі і не зодягає маски на себе. Тому фінал твору Г.Тютюнника, попри екзистенційні стани і невеселі роздуми про сутність людини, є оптимістичним. Він завершується образом сонця і давньогрецькими словами гімну йому «ave sol», в яких відбивається еллінський культ гармонії з природою («ти однакове всюди») і віра в доброту людини.

Незважаючи на відчуженість у людському світі, самотність кожного з героїв італійського драматурга, життя, за Л.Піранделло, все ж має перевагу у своїй безглузді й вірогідності, справжності у стражданні. Це дає людині можливість думати і з'ясовувати, що «загальнолюдський зміст у тому й полягає, що ми приймаємо становище, ненормальне з суспільного погляду, навіть коли бачимо це становище ніби в дзеркалі, котре в такому випадку здається нам нашою ілюзією? Ми граємо на сцені до того моменту, доки ще можна грати під маскою, яка душить нас. Але ми відкрито постанемо, зірвемо маску, а маріонетки стануть істотами з плоті й крові, і це призведе до протесту. Адже «кожний свідомо робиться своєю власною маріонеткою доти, доки нарішті всьому цьому балаганові не завдається нищівного удару» [15; 279-280].

Попри всі екзистенційно-філософські стани занепаду культури, самотності людини у суспільстві та її відчуженні від середовища, у якому вона має бути «іншою», а не собою, втечі, бунту, навіть мотивів самогубства та божевілля, твір Г.Гессе також має достатньо оптимістичний фінал, зважаючи ще й на гумор та ігровий елемент «категоріями свідомості і життя» у тексті. Адже, на думку самого письменника, над його «Степовим вовком» здійснюється «інший, вищий, вічний світ», де «дух, мистецтво протиставляють світові страждань позитивний, веселий, понадособовий і понадчасовий світ віри». Бо це твір «не зневіреного, а людини, яка в щось вірить», історія котрої веде не до смерті і загибелі, а до «одужання» [3; 251], до виправдання світу і прийняття всього життя таким, яким воно є, «з його красою і потворністю, радістю і жахом, гріхом і праведністю», за визначенням українського неокласика Юрія Клена, першого з вітчизняних дослідників творчості Г.Гессе.

Як і в попередніх творах, так і В.Гомбровича нема однозначної відповіді на питання «добре чи погано, що існує форма?». Людина не може бути собою ніколи, але, з іншого боку, створені вже схеми спілкування, стилю, стереотипів, масок дають можливість людському суспільству порозумітись хоч якось і водночас вирізнитись виключно «своєю» рисою неповторності. Адже «чим більше форм – тим вищий рівень цивілізації», а людина сама по собі є ніким, набуваючи «оригінальності в спілкуванні з іншими, завдяки яким може будувати «форми» [21; 239], сама їх творити, бути, за П.Рікером, «самим як іншим». Тому світ, що змінює маски, є закономірним, а «людина не може затриматись в собі самій», бо тоді б вийшла поза «дієвість власної екзистенції» [24; 240]. Відтак за свою незалежність, щирість, яких майже не може бути, людина має боротись, щоб над нею ніхто не брав верх. Вона повинна усвідомлювати власне місце у симбіозі з іншими людьми, стаючи володарем, керуючим цієї «театралізації життя» і завдяки цьому уникати неавтентичності, «бути почутою», адже «дистанція від форми є першою і найголовнішою умовою волі» [22; 10, 12].

Отже, самотніх та універсальних представників різних національних літератур, деколи й далеких у світорозумінні, єднає екзистенційність їх прози, яка стоїть на одному високому і глибинному рівні за розкриттям проблем людської сутності та екзистенції, «зриванням» масок з людей і суспільства, руйнуванням стереотипів та міфів. Крізь символічні образи та парадоксальні життєві ситуації письменники у власних творах зуміли передати хвору і «розірвану» у своїй «несвободі» свідомість тогочасної людини-маски та й загалом цілу кризову епоху ХХ століття. Адже людина часто, за поглядами сучасного грецького філософа Х. Янараса, нехтує особистісною неповторністю, стаючи звичайним і пересічним індивідом, а не яскравою і неповторною особистістю із реалізованим самовиявом, творчою силою, яка «виокремлює особистість із природного цілого» [20; 15-16].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Брамбо Р. С. Философи Древней Греции /Р.С. Брамбо. - М. : Центрполиграф, 2002.
2. Вінграновський М. Два дні в Одесі /Микола Вінграновський // Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. - К. : Рад. письменник, 1988. - С. 163-168.
3. Гессе Г. Степовий вовк /Г. Гессе. - К. : Основи, 2003. -351 с.
4. Гуцало Є. Зі свічкою в руці /Євген Гуцало // Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. - К. : Рад. письменник, 1988. - С. 200-239.
5. Гомбрович В. Щоденник : у 3-х т. /В. Гомбрович. - К. : Основи, 1999. - Т. 2. 1957-1961.- 339 с.
6. Гомбрович В. Фердидурке /В. Гомбрович. - К. : Основи, 2002. - 325 с.
7. Драматургія Л. Піранделло, Р. Вивіани // История итальянской литературы XIX-XX веков / И. Володина, А. Акименко, З. Потапова, Й. Полуяхтова. - М. : Высшая школа, 1990. – С. 217-232.
8. Кристева Ю. Самі собі чужі /Юлія Кристева. - К. : Основи, 2004. - 262 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-упоряд Ю. Ковалів. - ВЦ «Академія», 2007. - Т. 2. - 624 с.
10. Лобас Н. Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на матеріалі романів «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке») / Лобас Н. : автореф. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук. - Тернопіль, 2007. - 20 с.
11. Мисима Ю. Исповедь маски /Ю. Мисима. - Санкт- Петербург : Азбука-Классика, 2004. - 224 с.
12. Мовчан Р. Григир Тютюнник //Р. Мовчан. Українська проза ХХ століття в іменах : у 2 ч. - К. : Актуальна освіта, 1997. - Ч. 1. - С. 174-199.
13. Набитович І. Дискурс мистецтва-як -сасгит у романі Германа Гессе «Степовий вовк» // Набитович І. Універсум сасгит`у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). - Дрогобич ; Люблін : Посвіт, 2008-С. 393-403.
14. Пахльовська О. Луїджі Піранделло, літописець драми ХХ століття / О. Пахльовська // Піранделло Л. Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль. Оповідання - К. : Дніпро, 1991. - С. 5-27.
15. Піранделло Л. Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль. - К. : Дніпро, 1991.- С. 30-282
16. Святовец В. «Я все роблю через деталь...» (Мікро- і макроструктура стилю Григора Тютюнника) // В. Святовец. Художня деталь в українській класичній прозі. - К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. - С. 152.-169.
17. Тютюнник Г. День мій суботній / Г. Тютюнник. Вибрані твори. - К.: Дніпро, 1981. - С. 496-549.
18. Тютюнник Г. Листи // Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. - К.:Рад. письменник, 1988.
19. Хороб М. «День мій суботній»: художньо-філософське осмислення буття Григором Тютюнником / Марта Хороб // «Прийшов, щоб не розлучатись». На пошану 70-річчя Григора Тютюнника.Наук зб. / Упоряд. М. М. Конончук. - К. : ТВІМ-ІНТЕР, 2005. - С. 264-275.
20. Янарас Х. Маски моралі та етос особистості //Х. Янарас. Свобода етосу. - К. : Дух і літера, 2003. - С. 8-21.
21. Włóński J. Rozbieranie Józia. Lektura. Ferdydurke Witolda Gombrowicza // Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne - II wojna Światowa. - Kraków : UNIVERSITAS, 1997. -Т. 1. - S. 229-246.
22. Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. - Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995 - 120 s.

23. Kwiatkowski J. Wielcy nowatorzy : Witkacy, Gombrowicz, Schulz // Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / Kwiatkowski J. - W. : Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. - S. 332-345.
24. Markowski M. P. Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy. - Kraków : Universitas, 2007. - 416 s.

Медицькая М. Художественная парадигма маски: литературный контекст Запада и Востока/

В статье исследована парадигму маски как художественный топос, ее функционирование в ряде литератур. Благодаря такому типологическому сопоставлению доказано наличие в произведениях Л. Пиранделло, Гессе, В. Гомбровича, Юкио Мисимы и Григора Тютюнника проблемы человеческой сущности и экзистенции, а также эстетическое «разрушение» стереотипов и мифов образности.

Ключевые слова: парадигма маски, экзистенциальность, мировой контекст, Л. Пиранделло, Гессе, В. Гомбрович, Юкио Мисима, Григор Тютюнник.

Meditzskaya M. Artistic Mask Paradigm: the Literary Context of the West and the East

The article explores the paradigm of the mask as a fictional topos, its functioning in a number of literatures. Thanks to such a typological comparison it proves the presence of the problem of human essence and existence, as well as aesthetical «destruction» of stereotypes and myths of imagery in the works by L. Pirandello, H. Hesse, W. Gombrowicz, Yukio Mishima and Hryhir Tiutiunnyk.

Keywords: paradigm of the mask, existentialism, world context, L. Pirandello, H. Hesse, W. Gombrowicz, Yukio Mishima, Hryhir Tiutiunnyk.

М.В. Моклиця

ФІЛОЛОГІЧНІ МЕТОДИ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ЛІТЕРАТУРИ¹

У статті йдеться про започатковані в Середньовіччі інтерпретаційні моделі дослідження тексту, етимологічну, алегоричну, символічну, метафоричну, які потрібно концептуалізувати в сучасному літературознавстві. Алегорична інтерпретація тексту необхідна для пошуку доданих раціональним способом смислів, символічна - доданих інтуїтивно-емоційним способом. Метафорична інтерпретація відновлює логіку ланцюга асоціацій, етимологічний підхід виявляє актуалізовані етимони у морфології слова і його синтаксичних зв'язках.

Ключові слова: інтерпретація, алегорія, символ, метафора, етимон.

Важко не визнати, що у постмодерну епоху відбулася методологічна криза в літературознавстві. Про цю внутрішню суперечливість сучасних методологій пишуть і зарубіжні дослідники (П.Баррі, Г.Блум, З.Мітосек, Р.Нич), і українські (Н. Астрахан, І.Козлик). Ейфорія від методологій не-філологічного походження потроху минає. Але залучення найбільш дієвих філологічних способів вивчення літератури – справа не проста саме з огляду на отриманий досвід, з огляду на вербальність людини і культури, яку ми усвідомлюємо все глибше.

На пострадянському просторі укорінена традиція образне слово, цю основну складову літературного тексту, називати образними засобами, функція яких – прикрашати твір. Писати про тропи в конкретному творі схильні швидше лінгвісти, ніж літературознавці, але специфіка художнього твору, з якого «дістаються» ці тропи, як правило, їх не дуже обходить.

¹ За матеріалами монографії: Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. – К.: Кондор-Видавництво, 2017. – 292 с.

Літературознавці, які вивчають поетику, про тропи, звісно, пишуть, але при цьому рухаються в бік накопичення термінологічних словників і класифікаційних таблиць, які у підсумку нівелюють своєрідність конкретного твору, адже, як не дрібни види образних слів на різновиди, їх не так багато, і всі вони наявні практично у кожному навмання взятому тексті, звісно, не лише художньому. Як результат – змішування категорій образів і повна необов'язковість щодо вживання термінологічних визначень навіть серед авторів підручників і посібників.

Важливу роль у процесі розуміння нашої тотальної залежності від мови внесли у другій половині ХХ ст. деконструктивісти, які дали переконливі зразки прочитання класичних творів, чим поставили під сумнів цілі бібліотеки інтерпретацій, нашарованих культурою на окремих текстах. Деконструктивісти підсумували півстоліття скрупульозного формалістично-структуралістського вивчення літератури висновком щодо оманливості здобутків (нібито певних) у справі розуміння літератури. На думку Поля де Мана, «Деконструкція – це не наша добавка до тексту, але те, що у першу чергу конститує текст. Літературний текст одночасно утверджує і заперечує авторитет свого власного риторичного модусу, і, читаючи текст так, як ми його читаємо, ми всього лише намагаємось здобути статус такого ж ретельного читача, яким повинен бути ретельний автор для того, щоб, у першу чергу, висловитись. Поетичне письмо – це і є найбільш витончений і передовий модус деконструкції, він може відрізнитись від критичного чи дискурсивного письма економією артикуляції, але не видом» [5, с. 18]. Це важливий, принципово новий етап розуміння інтерпретаційних меж у вивченні літератури: сама література і є найбільш витонченим модусом деконструкції, тобто руйнації усталених значень і зв'язків і одночасне творення (нарощення) нових, які потрібно відчитати. Отож деконструкція є у першу чергу способом читання, який максимально рахується з мовними «реаліями» тексту і здатний відкинути нашарування ідеологічно упереджених, стереотипних, міфічних тощо прочитань, яких ніколи не бракує. Структуралізм вбачав науковість у максимальній формалізації тексту, його складників і внутрішніх відношень і дуже швидко розминувся з «реальністю» літературного твору. Деконструктивісти, спираючись значною мірою на нові напрацювання психології (психолінгвістики, когнітивістики), спробували настроїти діоптрії літературознавця заново. Але це відбулось у надто вузькому колі надто ускладнених праць, які дали свій розголос, але, як завжди, у вигляді спрощеного і спотвореного відлуння.

Зацікавлення символом, алегорією, метафорою не спадає з кожною новою розвідкою, а лише поширюється, адже саме ці поняття органічно вписалися у всю міфокритику ХХ століття, а особливо міцно увійшли у словник психоаналізу. Втім, у міфокритиці і психоаналізі метафора і символ часто вживаються як синонімічні у значенні образного слова, а конкретний дослідник найчастіше оперує одним із них. Привертає увагу, що етнологи й історики релігій, а разом з ними і психоаналітики ХХ століття, які закономірно цікавляться первісним світом, дуже часто змушені працювати як філологи, у їхніх працях рясніють приклади етимології тих чи інших понять у різних народів.

Замість огляду численних джерел, де йдеться про символ і алегорію, нагадаємо головні тези на цю тему, які містяться у праці відомого німецького герменевтика Г.Г.Гадамера «Істина і метод» (т. 1). Підназва параграфу «Межі мистецтва переживання» дуже показова: «Реабілітація алегорії». У середині ХХ століття філософ, який вплинув на розвиток літературознавчої герменевтики, намагався реабілітувати алегорію. Судячи із сучасних літературознавчих словників та енциклопедій, реабілітація не була підхоплена навіть тими, хто має найбільше фахових зобов'язань перед образним словом. Скоріше вони підхопили й остаточно канонізували той аналіз історії взаємодії понять «символ» і «алегорія», який здійснив Г.Г.Гадамер.

У найдавніші для охоплення науковим дискурсом часи, давньогрецькі, алегорія й символ вже проявили певну взаєпов'язаність (або ж очевидну бінарність: мали дещо спільне й відмінне водночас). «За своїм значенням обидва слова спочатку дійсно мають певну спільність: <...> дещо замінює щось інше». Але: «Алегорія первісно належала до сфери

мови, логосу, й тому була риторичною, а також і герменевтичною фігурою», в той час як «...значення символу ґрунтується на наявності, на пред'явленні» (паспорт, знак, емблема доступу, причетності). [1, с. 75-76]. Це теж важливий момент, який варто акцентувати: алегорія є мовним образом, усвідомленим від початку писемної літератури як риторичний засіб, а символ спочатку функціонує у чисто утилітарній сфері, позначає певні спільноти, які хочуть відмежуватися від решти. Згодом функція алегорії ускладнюється і виходить за межі риторичного засобу: «Алегорія виникає завдяки теологічній потребі елімінувати від релігійного переказу (як спочатку було у Гомера) все огидне, аби можна було виявити істину. Всюди у риторичному застосуванні вона набуває відповідної функції, коли описові та непрямі висловлювання робляться найбільш придатними». Теж варто запам'ятати цей момент: алегорія має елімінувати огидне... Тобто ніби як з самого початку свого існування змушена до чорнової роботи. Подібне риторично-герменевтичне розуміння з'являється згодом і щодо символу – насамперед завдяки християнській перебудові неоплатонізму. Але одразу намічається і суттєва відмінність: «Псевдо-Діонісій уже в пролозі до свого головного твору обґрунтовує потребу описувати символічно (symbolikos) тим, що надчуттєве буття Бога є несумірним для нашого духу, що звик до чуттєвості. Тому символ набуває аналогічної функції, вводить в пізнання божественного, так само, як алегоричний зворот мови вказує на «вище» значення» [1, с. 76-77]. Алегорія хоч і має «вище значення», але призначена для менш піднесених цілей, аніж ті, які відводяться символу.

«Риторична форма поняття алегорії так сильно вплинула на розвиток значення, що алегорія вже потребувала не власне метафізичної первісної спорідненості (що мається на увазі у випадку із символом), а радше супідлеглості, встановленої умовно, а згодом догматично зафіксованої, що дозволяло їй використовувати образні зображення потворного» [1, с.77-78]. Образні зображення потворного, тобто негативно марковані фрагменти дійсності чи міфу, від початку належать до завдань алегоричного мовлення. Чому саме алегорії призначена ця роль? Вочевидь у її природі закладена ця здатність, адже процес розмежування функцій образного слова у риторичному мовленні хоч і досить усвідомлений, але ж і стихійний водночас (ніхто не робив умоглядного вибору, очевидно, лише зауважували з часом, що алегорія спроможна виконувати таку роль досить ефективно).

«Десь таким самим чином, – продовжує Г.Г.Гадамер, – можна підсумувати й пояснити і ті тенденції мовного вжитку, які наприкінці XVIII ст. призвели до того, що символ та символічне, як наділені внутрішньою й сутнісною значущістю, були протиставлені зовнішньому й штучному визначенню алегорії. Символ – це збіг чуттєвого й позачуттєвого, тоді як алегорія – це багатозначна натяжка чуттєвого на позачуттєве» [1, с. 78]. «Символ як такий, що може тлумачитись без кінця-краю в силу власної невизначеності, протиставляється алегорії, що їй притаманна точна співвіднесеність значення, чим вона й вичерпується, ніби наразі йдеться про мистецтво й не-мистецтво» [1, с. 78]. Особливу увагу приділив філософ тій ролі, яку зіграв у справі пониження алегорії Гете. Незважаючи на популярність його концепції у справі протиставлення символу й алегорії, Г.Г.Гадамер вважає, що загалом Гете не був надто послідовним у розмежуванні цих понять, а тим паче не слідував цьому протиставленню у творчості. Більше прислужилися утвердженню символу філософи. І.Кант у § 59 «Критики здатності до судження» вдався до аналізу символу і відділив символічне від схематичного. Поступово й інші філософи класичного німецького ідеалізму, зокрема, Ф. Шеллінг, Гегель та інші (світоглядні апологети романтизму) приєднались до розведення символу й алегорії як інтуїтивного, тобто власне мистецького пізнання світу, а алегорії як раціонального, тобто не-мистецького способу.

Відносність протиставлення алегорії й символу не завжди очевидна. Втім, навряд чи варто змагатися з протиставленням, яке проявило стільки важливих граней у механізмах пізнання. Вихід не в тому, щоб повернутися механічно до середньовічної парадигми об'єднання двох понять в одне – символіко-алегоричне (це, зрештою, і неможливо), а в тому, щоб взяти певні уроки із цього потужного дискурсу і використати їх так, як вимагає сучасна ситуація.

Важливо загалом врахувати досвід і сучасної, й середньовічної герменевтики у справі дослідження текстів. Але робити це треба з максимальним зосередженням на пізнанні істини, тобто виходячи з феноменології художньої літератури, яка була й залишиться мистецтвом Слова.

Нортроп Фрай, аналізуючи Біблію на предмет універсальних образів, так само, як Ернст Роберт Курціус у праці «Європейська література і латинське середньовіччя» [3], але з позицій представника дещо іншої традиції, показав, як багато образних висловлювань походить із Біблії, але беруть свій початок з доісторичних часів: «Політеїстичні боги, ... – це метафори, що зродилися з тісного зв'язку людини з природою і з відчуття, що природа має життя і снагу, які можна ототожнити з людськими», – стверджує дослідник [7, с. 112]. Символізація (або метафоризація) чотирьох стихій, землі, води, вогню і повітря, закладена у процес становлення будь-якої літератури. Не менш давні образи, пов'язані з явищами природи, тваринним і рослинним світом, з їжею і помешканням людини.

Мірча Еліаде, йдучи власним шляхом, наголошує подібні тези: «Момент істини, дарований вірою, не знищував дохристиянські значення символів, він лише надавав їм нового сенсу» («Священне і мирське») [2, с. 73].

Але чи не найважливішими саме для потреб літературознавства є дослідження Карла Густава Юнга про архетипи колективного несвідомого (або позасвідомого, як перекладають автори першої україномовної монографії Юнга). Термін архетип вже остаточно прописався у словнику українських літературознавців, і тут зайве щось маніфестувати. Варто звернути увагу на той момент, який найчастіше випадає з поля зору дослідників, які залучають Юнга у методологію своїх досліджень: те, що Юнг тісно прив'язує архетип до символу: «Символи надають пережитому форму і спосіб входження у світ людськи-обмеженого розуміння, не спотворюючи при цьому його сутності, без утрат для його найвищої значущості» [8, с. 97]. Якщо для З. Фрейда символи – це образи-натяки зі світу сновидінь, то для Юнга символи – це природні універсалії, відкриті людиною, які передують найбільш високому універсалізму архетипів людської культури.

Звернення до спадку відомих літературознавців дозволяє встановити найбільш вживаний словник понять у вивченні проблеми історичного розвитку образного мовлення, підтвердити тезу про універсалізм трьох методів інтерпретації (окрім четвертого, буквального, який теж не варто відкидати).

Інтерпретаційна модель не виникне раніше конструкту, покладеного в її основу. Спочатку алегорія і символ, пізніше – алегоричний і символічний спосіб інтерпретації.

Метафора, як свідчать численні праці лінгвістів і семіотиків, надто важлива для розуміння архаїчної мови і проблеми походження мови. Варто погодитись із Фраєм, що «первісна функція літератури, а саме поезії, - це постійне від-творення першої, метафоричної, мовної фази в період домінування пізніших фаз, її постійна репрезентація як способу мововжитку, котрого ніколи не можна недооцінювати, а тим більше втрачати з поля зору» [7, с. 55].

«Метафора, - писав Ортега-і-Гасет, - є, мабуть, однією з найплідніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який Бог залишив в одному із своїх створінь, як неухвалений хірург забуває інструмент у животі оперованого.

Всі інші наші можливості залишають нас у межах реальності, її складників. Найбільше, на що ми здатні, - це комбінувати предмети. Лише метафора дає можливість відірватися від реальності й створити серед реальних речей уявні рифи, безліч островів, що гойдаються на хвилях» [6, с. 258]. Погоджуючись із загальним визначенням ролі метафори, все ж не можемо сприйняти твердження «лише метафора».

Ще один авторитетний прихильник метафори – Поль де Ман. Він назвав своє дослідження «Алегорії читання» (1979) і тим самим спричинив нову хвилю відсилань у всіх розмовах про алегорію. Позитив цих відсилань – у новій актуалізації теми алегорії, ще один параграф у загальному розділі під назвою «Реабілітація алегорії». Насправді до розуміння

алегорії як такої деконструктивіст не додає нічого нового, взагалі не веде мову про алегорію саму по собі. Безпосередньо про «алегорії читання» йдеться у розділі книги, присвяченому творчості Руссо (ще є розділи про Рільке, Пруста і Ніцше). Робочий термін аналізу тексту Мана, його працююче поняття – це тропи (тропіка), посеред них – переважно метафора.

«Алегорії – завжди алегорії метафори, і як такі вони завжди представляють неможливість прочитання» [5, с.135]. Отож по суті йдеться у праці «Алегорії читання» не про алегорію у текстах Руссо (чи іншого з названих авторів), а про алегоричний тип прочитання, тобто новочасну алегорезу. Судячи з того, як ефективно працює метод де Мана у справі адекватного прочитання тексту, алегореза може бути застосована не тільки до очевидно алегоричних творів, як книга Ніцше «Так казав Заратустра» (де Ман чомусь, розглядаючи творчість Ніцше, саме алегоричні твори оминає), а й до таких не-алегоричних чи майже не-алегоричних, як життєподібна (чи міметична) проза Руссо.

Метафора, алегорія і символ – це дієві інструменти (механізми, методи, моделі) пізнання світу і самопізнання.

Неологізм (первісне слово, за схемою Потебні: знак + значення + етимон, або за Ч. Пірсом: знак + значення + інтерпретант), символ, алегорія і метафора – це не просто різновиди тропіки, образні засоби чи мовні прикраси, як схильні думати більшість літературознавців. Це універсальні коди, досконалі механізми пізнання світу і самопізнання, даровані людині разом з мовою, мабуть, в едемські чи адамові часи. Обернені до світу, вони стають міфами, усталеними місцями, архетипами або мандрівними персонажами культури; обернені на людину, вони стають місткими акумуляторами її пережитого, відбитком її унікальності, елементом оригінального світосприйняття, неповторного авторського стилю. При цьому обертанні образне слово набуває численних нових відтінків, але не втрачає зв'язку зі своїм глибинним механізмом, не перестає бути тим, чим воно є від самого початку. Нове слово, символ, алегорія і метафора – щораз інші і завжди ті самі. Навіть якщо ми виключимо зі свого словника ці терміни (а зробити це неможливо з одної простої причини – це є загальноживані слова, вони не належать лише фахівцям-філологам чи поетам), ми все одно будемо перекручувати слова на свій розсуд, а отже лишимось творцями нових слів, все одно будемо зіставляти все невідоме з відомим і з легкістю переносити значення з одних об'єктів на інші, тобто оперуватимемо метафорою, будемо шукати в навколишньому світі знаки, а в образах сновидінь – натяки, будемо без упину прикріплювати етикетки біля всіх предметів, які стали невід'ємною часткою нашого життя. Творення неологізмів, символів, алегорій і метафор – це і є сам процес мовлення. Звісно, в мові є й інші численні тропи і фігури. Але не випадково мною відібрані чотири типи мовних образи, саме в такому поєднанні вони прояснюють важливу суть справи, а не затемнюють її, як підручники з поезики, в яких ясне часто стає темним під вагою численних схем, таблиць, класифікацій. Символ, алегорія, метафора мають найбільш потужні дискурси в історії європейської культури. Головний біблійний постулат – це Божественне слово, доповнене Словом / Богом у новозавітному християнстві. Але й у первісні часи, в політеїстичному світ, слово саме по собі має сакральний ореол, наділене магичною силою: створювати і руйнувати світ, визначати долю, знаходити місце під сонцем, творити інші основоположні діяння.

Алегорична інтерпретація тексту неминуха тоді, коли ми шукаємо додані раціональним способом смисли, символічна необхідна для виявлення доданих інтуїтивно-емоційним способом смислів. Метафорична інтерпретація неминуха при сприйнятті метафоричного твору і полягає у відновленні логіки ланцюга асоціацій, який призвів до виникнення парадоксальних уподібнень. Але починати завжди треба з етимологічного підходу, з виявлення тонких моментів актуалізації того чи іншого етимона, зафіксоване у морфології слова і його синтаксичних зв'язках.

Пошук раціонально доданих смислів – це пошук авторських підказок, які містяться у тексті, або підказок, які посуваються у примітки і коментарі, оскільки з часом самозрозумілість раціональних скріплень за схемою «це означає це» втрачається. Раціональне нарощення смислів найчастіше мотивується морально-дидактичною функцією

літератури, роль і значення якої по-різному сприймаються у кожному часі. Це надтекст, необхідний авторові для встановлення диспозиції щодо культури та її численних традицій. Практично все, що сьогодні називають інтертекстуальністю літератури, походить із раціональної сфери і потребує алегоричної інтерпретації. Загалом не варто применшувати, слідом за романтиками, раціональний вміст мистецтва, а особливо небезпечно маркувати його негативно.

Інтуїтивне нарощення смислів виникає у творі внаслідок напруженого споглядання світу і себе в ньому. У такому разі твір зберігає природність, життєвість чи навіть певну реалістичність або й правдоподібність, але більш легку і прозору, ніж це властиво реалізму. Предмети, зберігаючи свою матеріальну природу і буквально значення, натякають на існування чогось вищого і більш вагомого. Простежити, як конкретне значення розширюється і стає абстракцією, а згодом і філософським концептом – завдання реципієнта і дослідника інтуїтивно створеного тексту. Це сфера підтексту.

Людина мислить асоціаціями. Оскільки будь-що невідоме пізнається через зіставлення з відомим, метафора така важлива і повсюдна. Метафора починається із простого зіставлення, із спостереження віддаленої подібності різних предметів і явищ, але одразу «вмикає» ланцюг асоціацій, які можуть розтягуватись до безкінечності і водночас складатись назад, як пружинка. Коли на першому плані залишається парадокс зрощення непорівнюваного, смисл затемнюється і може видаватись абсурдним мовленням, позбавленим логіки і глузду. Оскільки абсурдність в літературі існує і буває зумисною, її треба відмежувати від метафоричного мовлення, яке завжди логічне, а видимий алогізм використовує для відкриття нової логіки і нового виміру сприйняття. Вирівнювання асоціативних ланцюгів – завдання метафоричної інтерпретації, це сфера багатоплановості тексту, внутрішній текстовий лабіринт, який утворюється внаслідок перетину і накладання образних значень. Метафора рівною мірою раціональна й ірраціональна, тому вона нашаровує додаткові значення і в підтексті, і в надтексті. Так само раціонально-ірраціональний неологізм, він «дивиться» одночасно і вгору (до притягального майбутнього), і вниз, у найархаїчніші часи словотворення.

Дослідження твору – це пошук і фіксація доданих нових смислів. Художній текст багатосаровий і багатоплановий саме тому, що складається з образних слів, кожне з яких нарощує смисли і утворює надтексти, підтексти і нову багатозначність, які дослідник повинен виявляти. Символічний, алегоричний і метафоричний способи інтерпретації тексту – це методи питомо філологічні, оскільки проросли з образного слова, вони не дозволяють літературознавцю втратити з поля зору специфіку свого об'єкта. І це вочевидь найбільш універсальні із відомих моделей аналізу й інтерпретації вербальної сфери культури, бо підтвердили свою дієздатність в процесі апробації протягом кількох тисячоліть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. – Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. О.Мокровольського, М.Кушніра]. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. – 459 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське Мефістофель і андрогін / Мірча Еліаде ; [пер. з нім.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 5-116.
3. Курціус Е.-Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Е.-Р. Курціус ; [пер. з нім. А. Онішка]. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
4. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*: монографія / З. Лановик. – Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. – 587 с.
5. Ман П. де. Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста ; [пер. с фр. С.Никитина]. – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1998. – 368 с.
6. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.
7. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / Нортроп Фрай ; [пер. з англ.]. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.

8. Юнг К.-Г. Архетип і позасвідоме / Карл Густав Юнг ; [пер. з нім.]. – К. : Укр. письменник, 2014. – 400 с.

Моклиця М.В. Филологические методы исследования литературы.

В статье говорится о начатых в Средневековье интерпретационных моделях исследования текста, этимологической, аллегорической, символической, метафорической, которые нужно концептуализировать в современном литературоведении. Аллегорическая интерпретация текста необходима для поиска добавленных рациональным способом смыслов, символическая - добавленных интуитивно-эмоциональным способом. Метафорическая интерпретация восстанавливает логику цепи ассоциаций, этимологический подход обнаруживает актуализированные этимоны в морфологии слова и его синтаксических связях.

Ключевые слова: интерпретация, аллегория, символ, метафора, этимон.

Moklytsya M.V.. Philological Methods of Literature Research.

The article refers to the interpretation models of the text, etymological, allegorical, symbolic, metaphorical, which have been conceptualized in contemporary literary criticism, begun in the Middle Ages. Allegorical interpretation of the text is necessary for the search for rationally added meanings, symbolic - added in an intuitive and emotional way. The metaphorical interpretation restores the logic of the chain of associations, the etymological approach reveals actualized etymons in the morphology of the word and its syntactic links.

Keywords: interpretation, allegory, symbol, metaphor, etymon.

Т.В. Полежаева

СЮЖЕТ В ЛИРИКЕ: ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД¹

Статья посвящена исследованию сюжета как понятия в теории литературы. Предметом исследования является проблема наличия сюжета в лирических произведениях на примере стихотворений Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун», А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...», А. Ахматовой «Гость». Рассматриваются основные подходы к изучению сюжета в лирике начиная со времен Аристотеля и до наших дней. Особо детально представлены поэтические концепции XX – XXI вв. на примере работ А.Н. Веселовского, А.И. Белецкого, Ф.В. Гладкова, М. Гина, М.С. Кагана, М. Горького, Л.И. Тимофеева, Г.Н. Поспелова, В. Лесина, А. Пулинца, Г.Л. Абрамовича, А.И. Ревякина, В.Л. Удалова и др. Определены узкие и несовершенные определения категории «сюжет», которые игнорируют всеобщие принципы и законы исследования литературных объектов (М. Горький, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Поспелов и др.). Констатируется, что подобное состояние в изучении проблемы лирического сюжета отрицательно сказывается на понимании «структуры лирического произведения», её составляющих, в частности места, роли, типологии сюжета и фабулы в лирике. Определено, что в современной теории литературы одновременно существуют противоречивые взгляды: «лирика бессюжетна», «лирика частично сюжетна», «лирика сюжетна, но иногда бесфабульна» и «лирика всегда сюжетна и фабульна». Представлены два исторических уровня развития теории литературы: частично-системный и целостно-системный. На основе целостно-системного уровня представлен объективный выход из сложившихся противоречий – определение единственно возможного решения проблемы наличия сюжета в лирике. Представлены четыре уровня

¹ Впервые опубликовано: Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2016. – Вып. 3. – 315 с. – С. 9-27.

Методологии науки: эклектический, классификационный, частично-системный, целостно-системный. Определена внутренняя неразрывная взаимосвязь категорий «образность – конфликтность – сюжет – жанр». Акцентировано внимание на несостоятельности гипотез «теория бесконфликтности», «бессюжетность произведений», «атрофия жанров», «смерть жанра» и т.п. в виду целостно-системного подхода. Категория сюжета представлена со стороны строения и развития: большой-полный и большой-неполный, малый-полный и малый-неполный. Разновидности малого лирического жанра представлены на примере стихотворения Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» (сюжет малый-полный, одна коллизия с пятью этапами развития действия); стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (сюжет малый-неполный, одна коллизия с одним этапом развития действия – развязка); стихотворения А. Ахматовой «Гость» (сюжет малый-неполный, одна коллизия с тремя этапами и с нарушением хронологической последовательности событий – развязка, развитие действия, кульминация).

Ключевые слова: *лирический сюжет, бессюжетность лирики, целостно-системный метод, внутренняя форма произведения, Э. Асадов, А. Блок, А. Ахматова.*

У лирического сюжета как понятия в теории литературы длинная судьба и сложная история. Встречается множество противоречивых суждений относительно правомерности существования сюжета в лирике. И хотя этот вопрос существует еще со времен Аристотеля, особенно пристальное внимание ученых он привлекает на рубеже XX-XXI-го веков. Именно в это время прогрессирует ошибочная и необоснованная «теория бессюжетности». Причиной этому стали узкие и несовершенные определения категории «сюжет», которые, игнорируя всеобщие принципы и законы исследования литературных объектов, достаточно быстро стали традиционными (М. Горький, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Пospelов и др.) и служат отправным ориентиром для многих ученых и теперь. Однако некоторые издания осмеливаются критиковать «теорию бессюжетности», истоки которой связывают с методологической эклектикой, частичной системностью при исследовании категорий «сюжет», «фабула», «лирика», «эпос» и др.

Подобное состояние в изучении проблемы лирического сюжета отрицательно сказывается на понимании «структуры лирического произведения», её составляющих, в частности места, роли, типологии сюжета и фабулы в лирике. Сегодня в теории литературы одновременно существуют противоречивые взгляды: «лирика бессюжетна», «лирика частично сюжетна», «лирика сюжетна, но иногда бесфабульна» и «лирика всегда сюжетна и фабульна».

Обратимся к истории вопроса о наличии сюжета в лирике.

Разные взгляды на проблему сюжета существовали еще со времен Аристотеля. В их основе – разные взгляды на художественную литературу, на отдельные поэтические вопросы в эстетическом и философском освещении.

Напомним малоизвестный факт, что ещё в первые десятилетия XX в. некоторые известные теоретики однозначно считали, что сюжет свойственен любому произведению. В частности, А.Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов» (1897 – 1906) дал глубокое определение сюжета и мотива как его составляющей: мотив – «это образный одночленный схематизм»; мотивы – «неразлагаемые далее элементы», а «сюжеты это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [4, с. 362, 363]. А.Н. Веселовский не касался специфики сюжета в лирике, но его признание лирических сюжетов четко видно из того, что сюжеты и мотивы он выводил из образности, которая свойственна всей литературе. Из приведенных слов также видно, что сюжет и мотив он понимал как всеобщие и противоречащие в своём единстве явления: они касаются как внешних событий («актов человеческой жизни»), так и внутренних («психики»).

Позицию А.Н. Веселовского поддержал известный украинский историк и теоретик литературы А.И. Белецкий в 1923 году: «всякая сюжетная схема не монолитна: она легко

расчленяется на ряд элементов, способных существовать в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами». А.Н. Веселовский определяет мотив как «простейшую повествовательную единицу»; «Мотив – высшая степень обобщения мысли»¹ [3, с. 331 -332]. А.И. Белецкий также находит, что сюжет – это «совокупность событий как внешнего так и внутреннего порядка (события, поступки, активные душевные переживания)», и это важно, поскольку целостно. Мысль опирается и на такой довод: это совокупность событий, «на которой, как на скелете, держится живая плоть поэтического произведения. Увидеть скелет сквозь эту живую плоть конечно можно только путем определенного отстранения мысли» [3, с. 321]. По поводу лирических произведений А.И. Белецкий пишет: «В чистой лирике нет сюжета в понимании комплекса действий, есть только мотивы, темы» [3, с. 342], а «мотив – обыкновенное предложение повествовательного характера» [3, с. 332]. Из выше приведенного следует, что в лирике тоже есть сюжет, только выглядит он иначе, чем в эпосе или драме: «В лирике явным или тем, что имеется в виду, подлежащим, героем для нас выступает сам поэт, который открывает с той или другой стороны сферу своего внутреннего мира» [3, с. 355]. В связи с этим важно высказывание А.И. Белецкого: «В мировой литературе есть и произведения, которые дают сюжеты и мотивы в почти оголенной форме; в сказках древних народов, в народных приметах и поговорках у нас часто имеются такие оголенные сюжеты и оголенные мотивы» [3, с. 332].

В защиту лирического сюжета выступал и писатель Ф.В. Гладков в 1934 г. в работе «Мой творческий опыт рабочему автору»: «строго говоря, нет бессюжетных художественных книг, но одна книга сюжетно спокойна, в ней нет интриги <...> другая книга с волнующим сюжетом<...> Разные бывают градации сюжетности» [17, с. 393].

Такого взгляда придерживается и В.И. Кулешов в 1977 году: «В лирике сюжетом является последовательность развертывания чувства. Раз перед нами стихотворение, значит оно определенным образом построено, то есть имеет структуру <...> Образы чувств выступают в определенной законосообразности: сам поэт решает, что будет первым, что вторым, где – теза, где – антитеза. А это и есть своего рода завязка и развязка. Почти всегда можно указать и ударный кульминационный стих, его смысловую и риторическую вершину, к которой тяготеет все остальное <...> Важно утвердить положение о наличии сюжета в лирике» [8, с. 42].

В 1971 г. М. Гин в книге «От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова» пишет, что за любым художественным произведением стоит какой-то художественный факт, какие-то обстоятельства. «Художественное произведение всегда порождается определенной реальностью», но воссоздавать ее автор может как эпично, так и лирично. В лирических произведениях, как пишет М. Гин, «факт может оставаться и за пределами произведения, исполняя роль толчка, импульса для мысли творца» [5, с. 65]. Он приводит также другой вариант: «Факт описывается только в начале, оставаясь своего рода отправным пунктом лирического сюжета стихотворения» [5, с. 72]. Таким образом, автор этих строк также указывает, что в лирике всегда есть сюжет.

В том же 1971 г. другой теоретик-литературовед М.С. Каган пишет, что «нет и не может быть произведения искусства, которому бы не был присущ определенный сюжет и тема, которая разворачивается в нем» [7, с. 470]. Как видим, ученый признает, что сюжет есть в любом произведении, но характер его разный.

Таким образом, в XX в. достаточно много высказываний в пользу лирического сюжета (но они не высказаны прямо), хотя, конечно, существуют и другие точки зрения.

Иной позиции придерживался, как известно, М. Горький, который определял сюжет как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей – история роста и организация того или иного характера, типа» [6, с. 215]. Из такого определения сюжета соответственно вытекает следующее заключение: лирика, в которой нет взаимоотношений людей, истории роста их характеров, должна считаться бессюжетной.

¹ А.И. Белецкий имеет в виду статью А.Л. Бема, которая вышла в 1918 году.

По этому пути в науке, опираясь на авторитет Горького, пошло подавляющее большинство теоретиков 30–40 гг. XX века. Л.И. Тимофеев в книге «Стих и проза» (1938), понимая события только как внешние, писал: «Непосредственные, данные нам в произведении взаимоотношения людей, показанные в полной цепи событий, называются сюжетом произведения...», «Сюжет – отличительный признак эпического повествования» [18, с. 107, 111]. Позже на протяжении многих десятилетий Л.И. Тимофеев будет отстаивать принцип бессюжетности лирики: «В лирике перед нами композиционная организация, выражающаяся в движении переживания. Но сюжета как системы событий в ней нет. В эпических и драматургических произведениях сюжет выступает именно как система событий, отражающих в конечном счете общественные противоречия и конфликты <...> Композиция, таким образом, может быть организована и сюжетно и несюжетно. Эпическое повествование и драматургия сюжетны, лирика несюжетна <...> Но не во всяком произведении мы будем иметь дело с сюжетом, т.е. с раскрытием характеров при помощи событий, в которых обнаруживаются свойства этих характеров. Так, в лирике с этой точки зрения мы не имеем сюжета, поскольку в ней нет изображения событий и поступков <...> Если человек изображается в развитии, сюжетно, как законченный характер, – перед нами эпос. Если он изображается в отдельном своем состоянии, в переживании, без сюжета, – перед нами лирика» [17, с. 160, 157, 163, 346].

Для того чтобы как-то обозначить, что ж в лирике есть вместо сюжета, Л.И. Тимофеевым была выдвинута «теория композиции»: «В композиции художественного произведения мы наблюдаем две основные формы: *событийную* – сюжет и *несобытийную*, несюжетную, как это прежде всего можно видеть на примере лирики. Композиция, таким образом, может быть организована и сюжетно и несюжетно <...> Композиция – это, прежде всего, художественное средство создания, раскрытия, обрисовки характера путем определенного, последовательного изображения его свойств и признаков, путем соотнесения его с другими характерами <...> Характер, так сказать, переходит в композицию, как и она в свою очередь переходит в характер» [17, с. 157].

В 40-х гг. Г.Н. Пospelов также придерживался широко принятой в то время позиции «лирика бессюжетна», однако высказывал её менее откровенно. В «Теории литературы» (1940) он только упоминает о композиции в названии главы «Поэтические жанры и их композиция», а по поводу лирики пишет: «Лирика в большинстве случаев не имеет повествовательного сюжета, она бессюжетна <...> Но бывают и сюжетные лирические произведения. Это – лирические баллады. Баллада представляет собой короткое эмоциональное повествование о каком-либо событии; в ней есть и действующие лица, и сюжет, совсем как в эпическом произведении, и, тем не менее, баллада часто бывает лирическим произведением. В коротком эмоциональном повествовании поэт иногда не углубляется до создания типов и типических действий. Его сюжет не типизирует реальную жизнь, а только выражает типические мысли и настроения поэта» [14, с. 160–161]. В последнем предложении приведенной цитаты легко увидеть обычную игру слов, поскольку «типические мысли и настроения» – это один из способов типизации реальной жизни поэтом.

В последующие годы Г.Н. Пospelов придерживается той же позиции. Его высказывания еще ярче представляют внутренние противоречия: «Изображенная в произведении пространственно-временная последовательность событий, складывающихся из поступков персонажей, есть сюжет произведения. Поэтому эпические произведения всегда, так или иначе, бывают сюжетными и в своей сюжетности очень часто, хотя и не всегда, конфликтными» [15, с. 98]. Эта мысль – отголосок ошибочной «теории бесконфликтности», которая в теории литературы много раз отбрасывалась. Сюжеты не могут строиться только на внешних действиях, на их внешних поступках,двигающих действие вперед, как это обычно определяется в литературоведении. Сюжет вбирает все возможные проявления – как внешнего, так и внутреннего порядка – как и высказывания персонажей, обращенные к

другим, или обращенные к себе. Не смотря на это, Г.Н. Пospelов определяет сюжет только в одной разновидности лирики – изобразительно-повествовательной.

Проблема с определением лирического сюжета зачастую прослеживается на страницах одного пособия, одной книги, даже в тексте одной статьи [12, с. 132; 13, с. 43-44, 50]. Обратимся по этому поводу к словарям.

Третье издание «Словаря литературоведческих терминов» (1971) В. Лесина и А. Пулинца содержит следующее определение: «Сюжет – те сложные конфликты и взаимоотношения между персонажами, те события, разворачивая которые писатель раскрывает характеры персонажей <...> это представление персонажей художественного произведения в действии...» [10, с. 407]. Здесь же в статье «Лирика» можно найти такое несмелое уточнение: «...в лирических произведениях могут быть эпические моменты (зародыши сюжета), диалогическая форма, свойственная драме» [10, с. 216]. Авторы уточняют, что эти «зародыши сюжета» являются именно «эпическими моментами», или «диалогической формой», свойственной драме. Дальнейших размышлений относительно лирики и сюжета нет. Но в 1985 г. выходит книга В. Лесина «Литературоведческие термины», в которой мы находим более откровенное высказывание относительно сюжетности лирики: «В лирических произведениях они (сюжеты) или отсутствуют, или пребывают в зародышевом состоянии. В них на первом плане не разворачивание внешних событий, а выявление чувств, переживаний, настроений» [9, с. 217]. Иными словами автор признает, что в лирических сюжетах на первом плане не внешние события, а внутренние, что уже указывает на отличие лирического и эпического сюжета, и, одновременно, на *своеобразие* лирического сюжета (но, все-таки, *сюжета*).

Одновременно с изложенными выше двумя позициями – «лирика сюжетна» и «лирика бессюжетна» – существует и третья точка зрения – «лирика *иногда* сюжетна».

Частичная сюжетность лирических произведений – это наиболее распространенная концепция ученых рубежа XX-XXI веков. Как гипотеза, она имеет полное право на существование. Обратимся к пособию В.Я. Недилько «Элементы теории литературы» (1994): «Лирические <...> произведения, которые не имеют сюжета, передают внутреннее состояние человека, его настроения, чувства и переживания» [12, с. 49]. В 1997 г. ученый уточнил свою позицию: «Сюжет – событие или система событий, положенная в основу эпических, драматических, *иногда* лирических произведений» [11, с. 666].

Различие между внутренней стороной событий, изображенных в произведении, и внешней стороной (всесторонне исследованной в литературоведении) все больше привлекает внимание исследователей. В 1961 г. Г.Л. Абрамович, рассматривая термин сюжет, пишет, отстаивая частичное присутствие его в лирике: «Движения событий нет лишь в тех эпических произведениях, непосредственным объектом изображения которых являются картины природы (например, «Лес и степь» Тургенева) или рассматриваемые в их статике черты человеческих характеров (например, юморески молодого Чехова) <...> Как правило, не имеют системы событий лирические произведения...». В виду отсутствия движений событий либо наличия статичности представленного образа-характера ученый приходит к выводу о бессюжетности некоторых эпических произведений, опираясь на внешний событийный ряд как на определяющий. Но дальше ученый продолжает: «В подавляющем большинстве творений лирики выражается движение мыслей, чувств, переживаний, передаются те или иные конфликты внутреннего мира. Изображения развития того или иного жизненного конфликта называется сюжетом» [1, с. 133]. Здесь основой для определения сюжета автор избирает «движение» и «развитие» мыслей, чувств, переживаний героя. Но, если, например, лирическое стихотворение, или вообще – творение лирики – не будет соответствовать этой основе, то, по Абрамовичу, сюжет в них можно и не найти. Иными словами, если в наличии только статика «мыслей, чувств, переживаний», то речь о сюжете «лирического творения» вести нельзя.

Позже, в 1979 г. Г.Л. Абрамович уточняет свою мысль более конкретно: «Как правило, не имеют системы событий лирические произведения. Это не значит, однако, что

они бессюжетны <...> поэт раскрывает в своем произведении происходящее во внутреннем мире движение мыслей, чувств, переживаний <...> и определяет известную сюжетность лирического произведения» [2, с. 118]. Иными словами, Г.Л. Абрамович признает наличие лирического сюжета, определяя его существенное отличие от эпического. Если таким отличием является движение событий *внешних*, то существенным отличием сюжета лирического будет движение событий *внутренних* («движение мыслей, чувств, переживаний»).

Ряд примеров, иллюстрирующих частичную сюжетность лирических произведений, можно продолжить, но основная их суть будет сводиться к следующему. Если основополагающим содержанием произведения являются мимолетные впечатления и мгновенные переживания, если в них непосредственно не передается *развитие* событий, нет *движения* мыслей, чувств и переживаний, то сюжетным такое произведение назвать нельзя. Правда, в ряде случаев, как, например, у А.И. Ревякина есть уточнение: «Но сюжет все-таки присутствует и в этих произведениях. Условно его можно назвать психологическим» [13, с. 132].

Таким образом, на протяжении XX-го в., как и ранее, существуют разные взгляды на проблему наличия или отсутствия сюжета в лирике. Каждый из взглядов обоснован фактами, каждый подтвержден авторитетами, каждый так или иначе обусловлен. Но, в то же время понятно – существовать эти концепции одновременно, претендуя на *истинность*, не могут, поскольку опровергают друг друга. Нельзя сказать, например, что в стихотворении А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» сюжет одновременно и есть, и его нет, или он здесь присутствует частично. Можно лишь сказать наоборот: либо в данном произведении сюжет есть, либо его нет.

Вследствие этого неразрешенного противоречия возникает много вопросов. Например: почему так долго в науке одновременно продолжают существовать взаимоисключающие суждения? какое из представленных суждений истинно? какие методологические погрешности не позволяют сделать объективный вывод?

Сложность исследования обозначенной проблемы состоит в том, что категории «сюжет» и «лирика» не существуют в теории литературы отдельно. Они связаны не только между собой, но и с другими категориями и понятиями и поэтому их исследование зависит от качества исследования смежных вопросов. Недостаточно исследованными до сих пор остаются категории рода, вида в литературе, конфликта, коллизии, фабулы, этапов развития действия в произведении, сюжетной линии и т.д. Все это также влияет на качество представлений о сюжете в лирике, о составляющих сюжета со стороны его строения и со стороны развития, о существенных принципах лирики, о разновидности проявления лирического действия, о типологических разновидностях лирики, о композиционной возможности лирического сюжета и т.д.

Решение этих и других проблем (в нашем случае, связанных с лирическим сюжетом) зависит от уровня методологических подходов в науке. В литературоведении XX-го в., как известно, объективно существуют два исторических уровня развития теории литературы:

1. частично-системный и
2. целостно-системный [19].

Причину невозможности четких представлений в 50–80-е гг. об этих уровнях сегодня можно понять. Просто «системный подход» охватывает конкретику объективных методологических исследований лишь частично. Как следствие – рождаются разные взгляды на один и тот же вопрос. Они, в свою очередь, способны стать основой для «целостно-системных» исследований.

Уже доказано, что современная теория литературы находится в рамках переходного периода от частично-системного к целостно-системному уровню своего развития. Выход на целостно-системный уровень зависит от вполне осознанного использования принципов и

правил *целостно-системного метод*¹. Это дает достаточные основания для абсолютно объективного целостного определения лирического сюжета.

Основная причина названных выше недостатков в исследовании поэтического материала, лирического сюжета в том числе, коренится, прежде всего, в качестве методологии современного литературоведения, а значит, в качестве мышления и познания. Сегодня необходимо учитывать наличие *четырёх уровней Методологии науки* вообще, они же имеют непосредственное отношение к методологии литературоведения:

1) *эkleктический уровень* (элементарные знания, отдельные, единичные сведения об отдельных объектах);

2) *классификационный уровень* (отдельные сведения о соотношении отдельных объектов с учетом их только внешних взаимосвязей);

3) *частично-системный уровень* (учет частичного взаимодействия объектов, частичные знания и частичное использование объективных всеобщих законов Действительности; результаты исследования на этом уровне не выходят за пределы «общего»);

4) *целостно-системный уровень* (естественные, целостные знания об объектах, их целостное взаимодействие с внутренней и внешней стороны, как между собой, так и с Действительностью. Базовая основа естественных знаний об объекте – это использование естественных и всеобщих принципов и законов Действительности с учетом бинарных закономерностей: «целое и часть», «статика и динамика», «структура и система», «строение и развитие», «анализ и синтез», «объединение и разъединение», «внутреннее и внешнее», «непосредственное и опосредованное», «отношение и взаимодействие», «непрерывность и перерыв постепенности», «процесс и скачок», «постепенность и ступенчатость», «соблюдение основы и смена основ», «координация и субординация», «возможное и необходимое» и т.д. Принципы объективной Действительности: все есть *мысль* (тонкая материя); все *подчиняется законам*; все *движется*; все имеет *противоположность*; все движется *гармонично* (взаимодействие противоположностей); все имеет *причину и следствие*; все *бинарно* и т.д.

Сегодня современное литературоведение находится в пределах *переходного периода* – от традиционного, частично-системного к ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНОМУ уровню. Это определяется тем, что в последнее время наряду с частичными подходами и следствиями все чаще встречаются и объективные, целостные представления о *пути, направлении и способах* исследования (интуитивные или осознанные). Кроме этого все чаще звучит мысль о неудовлетворенности многочисленными существенно различными, субъективными представлениями об определенных объектах исследования: об образе, конфликте, сюжете, жанре, также виде, роде, методе и т.д. В условиях современного развития литературоведения необходимо изменить подход к системе анализа.

Так, важно отметить следующее взаимодействие поэтических аспектов: *«образность-конфликтность-СЮЖЕТ-жанр»*. Каждый из этих аспектов имеет одно неизменно существенное определение и разную форму проявления (именно это пока часто не учитывается при исследовании). Указанная цепь аспектов по своей сути неразрывна, это значит, что *одно* (например, сюжет) не бывает без остальных составляющих цепи, и, в то же время, *одно* выплывает из *других* остальных составляющих цепи. Это значит: 1) произведений без образов не существует (неоспоримый факт); 2) от формы столкновения образов зависит форма конфликтности (неоспоримое наличие образа, лежащего в основе коллизии, указывает на обязательное наличие конфликта); 3) форма развития конфликтности

¹ Бушмин А.С. Задачи философских семинаров в разработке методологических проблем гуманитарных наук // Философско-методологические проблемы специальных наук. Л., 1976. С. 129-138; Гусев В.И. К соотношению философских и литературоведческих категорий в контексте современной интерпретации классики // Классика и современность. М., 1991; Удалов В. Теория литературы: целостно-системный уровень. Часть 1. Луцк, 1995; Удалов В. Проблемы развития современной теории литературы. Целостно-системный подход. Луцк, 1998;

составляет содержание СЮЖЕТА и определяет его сложность (наличие фабулы или фабул в составе сюжета; внутреннее или внешнее его проявление; *одномоментное* проявление также); 4) форма строения и развития СЮЖЕТА определяет жанр произведения (в лирическом сюжете жанр, как правило, *малый и часто неполный*¹).

Иными словами, произведений без образов не существует. Поскольку столкновение образов – это содержание конфликта, а конфликтность – содержание сюжета, то жанр, в свою очередь, форма этого сюжета. Каждое звено квадриадной цепи – это неотъемлемая часть внутренней формы произведения. Значит, на уровне цепи указанных аспектов («образность-конфликтность-сюжет-жанр») неизменно и объективно в произведении должны присутствовать все четыре – и определенный *образ* (образы), и *конфликт* (коллизия или коллизии), а значит и *сюжет* (в лирических произведениях он, как правило, состоит из одной фабулы), который определяют *жанр* произведения. Одновременно указанные аспекты бывают разными по содержанию и форме, да и присутствие их в произведении тоже имеет варианты. Именно эти свойства часто не принимают во внимание при анализе поэтической стороны произведений, что приводит к появлению таких несостоятельных гипотез как «теория бесконфликтности», «бессюжетность произведений», «атрофия жанров», «смерть жанра» и т.п.

Сюжет любого произведения, в данном случае нас интересует лирический сюжет, имеет разные формы и виды, и не только со стороны материала (бытовые, психологические, социальные, философские, мировоззренческие и т.д.), но и со стороны *строения* и *развития*:

1) со стороны *строения* (*малый* сюжет – состоит из одной фабулы²-сюжетной линии; *большой* сюжет – состоит из двух или более фабул-сюжетных линий);

2) со стороны *развития* (*полный* сюжет – все пять этапов развития действия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, и *неполный* – меньше пяти этапов³).

Таким образом, можно определить *четыре типа сюжета*: два – по *строению* и два – по *развитию* (*большой-полный* и *большой-неполный*, *малый-полный* и *малый-неполный*) – что помогает определить жанр любого произведения⁴.

Благодаря целостно-системному подходу анализируя лирическое произведение¹, можно определить не только особенности внутреннего *содержания*, но то, что является

¹ Малый жанр – наличие только одной сюжетной линии (фабулы). Неполное развитие сюжетной линии (фабулы) – это отсутствие одного или более этапов развития сюжета (экспозиции, завязки, развития действия, кульминации, развязки).

² Фабула нами понимается как – причинно-следственное развитие событий в произведении на основе одного конфликта или коллизии; это отдельная, сжатая история. Фабула может составлять весь сюжет произведения (сказка, рассказ, миниатюра и т.д.) или быть в составе других фабул (множественность фабул есть, например, в романах Ф. Достоевского «Бедные люди» и Л. Толстого «Война и мир», или в повести А. Чехова «Степь»). Фабула имеет те же элементы развития (полные или *неполные*), что и сюжет (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Фабула и сюжетная линия являются синонимами. Фабула лирического стихотворения может строиться как на многомоментном проявлении событий как внешнего, так и внутреннего порядка, так и на одномоментном проявлении событий внешнего и внутреннего порядка. В лирическом стихотворении событиями (событием), как правило, являются многомоментные или одномоментные движения чувств, переживаний.

³ Со стороны развития сюжета лирики, как правило, имеет меньшее количество этапов развития сюжета.

⁴ Роман – это произведение с большим сюжетом по строению (две и больше фабулы) и полным по развитию (пять этапов развития действия) – *большой полный жанр*;

Повесть – это произведение с большим сюжетом (в этом его сходство с романом), но неполным по развитию (существенное различие с романом) – *большой неполный жанр*.

Роман и повесть – две разновидности большого жанра.

Рассказ – это произведение с малым сюжетом

м (одна фабула) и обязательно полным (пять этапов), *малый полный жанр*.

Миниатюра – это произведение с малым сюжетом (одна фабула), и неполным (меньше пяти этапов), *малый неполный жанр*.

Рассказ и миниатюра – две разновидности малого жанра.

объектом нашего пристального внимания, внутреннюю *форму*, а именно: «образность – конфликтность – сюжет – жанр».

Таким образом, любое лирическое произведение, бесспорно, обладает сюжетом. Возьмем, к примеру, стихотворение Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» (сюжет – малый-полный, одна коллизия с пятью этапами развития действия). Здесь повествуется о героях, которые взаимодействуют относительно назревшего конфликта – это спор двух героев и вмешательство третьего. **Героями** (основными художественными образами) являются обобщенные металоогические архетипы – «Любовь», «Измена», «Колдун». **Тема** стихотворения – общечеловеческая и мировоззренческая: существующее, т.е. Действительность представлена как субъективный негативный факт словами Измены: «Жить надо умело, хитро и с умом»; ей противостоят слова Любви, исполненные философского смысла: «А я не согласна бессовестно жить // Попробуй быть честной и честно любить!». **Проблема** предстает в бесконечно длящемся споре (борьба Добра со Злом), исходу которого могло и не быть, если бы ни одно обстоятельство: «В гневе проснулся косматый старик, // Великий колдун...». **Идея** всего стихотворения воплощается в словах Колдуна: «Так вот, чтобы кончить все ваши раздоры // Я сплаву вас вместе на все времена!» Это – соединение несоединимого, взаимодействие противоположностей. Конечным образом «сплавки» нам представлена – *женщина*. Справедливости ради считаем необходимым сгладить гендерный аспект. Если посмотреть глубже, автор металоогически представил нам два крайних типа человеческого характера – альтруистический и эгоцентрический. Альтруистический тип представлен в образе Любви (позитивного начала в человеке), а эгоцентрический – в образе Измены (негативного начала в человеке). А человек как таковой обладает положительными и отрицательными чертами характера (другое дело, что умный человек не позволяет себе проявлять свои отрицательные черты). **Фоновый материал** – это жизнь, окружающая действительность, вечные образы вне времени и пространства.

Так мы определили *внутреннее содержание произведения* – «*фондовый материал – тематика – проблематика – идейность*».

Теперь, что касается *внутренней формы произведения* – «образность – конфликтность – сюжет – жанр». Автор четко определил **образы** – Любовь, Измена, Старик (Колдун), скалы, спор, раздор, кувшин, трещина, женщина и т.д. (в любом произведении, как и в этом, каждое слово нам представляет отдельный образ). **Конфликт** выражен единственной коллизией: неразрешимым спором главных героинь и решающим участием третьей стороны – Колдуна. На основе единственного конфликта мы можем определить сюжет данного стихотворения.

В отличие от образности и конфликтности (*статики* внутренней формы произведения) сюжет и жанр представляют *динамическое* развитие. В этом проявляется перерыв постепенности исследуемого объекта.

Рассмотрим стихотворение Э. Асадова с точки зрения **сюжета**, развитие которого уложим в привычную цепь.

- *экспозиция* (определяемые автором рамки места, времени и действия, иными словами – что и кто, где и когда):

В горах, на скале, о беспутствах мечтая,

Сидела Измена худая и злая.

А рядом под вишней сидела Любовь,

Рассветное золото в косы вплетая.

С утра, собирая плоды и коренья,

Они отдыхали у горных озер.

- *завязка* (возникновение вопроса, проблемы, спора):

¹ Целостно-системный метод предназначен для анализа любого произведения без ограничений в тематическом, идейном, образном, конфликтном, жанровом и др. планах.

И вечно вели нескончаемый спор –
С улыбкой одна, а другая с презрением.

При анализе малых лирических жанров, в частности стихотворений (это касается произведений любого жанра), нужно пользоваться следующим приемом – почувствовать вопрос: А что случилось? Что произойдет дальше? Как разрешится эта проблема?.. К слову сказать, ответы на все вопросы *завязки* дает *развязка*.

- *развитие действия* (события могут быть выражены как многими строфами, так и одним словом, что зависит от объекта исследования). В нашем случае это четыре строфы.

- *кульминация* (главное обострение хода событий, одновременно решающий фактор исхода развития действия и перехода к развязке).

Однажды такой они подняли крик,
Что в гневе проснулся косматый старик...

Кульминация в этом стихотворении занимает три строфы.

- *развязка* (заключительная часть хода событий всего произведения; ответ на вопрос, заключенный в *завязке*):

Кувшин остывает. Опыт готов.
По дну пробежала трещина,
Затем он распался на сотню кусков,
И... появилась женщина...

Заключительным этапом анализа художественного произведения с позиций целостно-системного подхода является определение **жанра**: Таким образом, стихотворение Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» – это *лиро-эпическое* стихотворение с *малым полным* сюжетом, имеющее все пять этапов развития действия и одну коллизию (спор Любви и Измены).

Подобных стихотворений среди лирического достояния – в развитии сюжета которых есть все пять этапов – наименьшее количество. Лирика – исключительный и специфический род; ей не присуща обязательная детальная разворачиваемость событий (особенно внешних), продолжительность изложения ключевых моментов, исключительная детализация представленных фактов – все это характерно для больших эпических жанров. Собственно говоря, события для лирики, это лишь внешний, часто скрытый фактор, о котором читатель узнает посредством дополнительных источников, исторической критики. Тем более в лирической лаконичности нет предысторий (как в романах), обусловленности изображенных фактов, нет и, как правило, конкретного адресата.

Рассмотрим стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Нас интересует в первую очередь наличие событийного ряда (либо отсутствие такового по определенным причинам). Да, здесь нельзя определить героев (людей, действующих лиц), но это на первый взгляд; также невозможно указать конкретное время и место событий. Унифицированность изображенного требует иного подхода. В двух строфах нам следует определить: и фоновый материал, и тему произведения, также проблему, идею – и это только со *стороны внутреннего содержания*; далее – образность, конфликтность, сюжет и жанр – со *стороны внутренней формы*.

Таким образом, жизненным **материалом** в этом стихотворении является философское восприятие пустой обыденной действительности во всех ее проявлениях: «Ночь, улица, фонарь, аптека», «встарь», «бессмысленный и тусклый свет», «четверть века»; **тема** – сомнение в актуальности человеческого существования; **проблема** – что делать дальше, возможно ли что-либо предпринять для изменения сложившейся ситуации; **идея** – тривиальность и безысходность бытия. Да, грустно, конечно, от этих строк, но тем не менее. Блок высказал нам свое, пусть сиюминутное, одномоментное видение и ощущение жизни, ее смысла, вернее отсутствие такового. Иногда в литературоведении можно встретить замечания, что образ фонаря следует расценивать как символ надежды. Но, позвольте... как же тогда рассматривать уточнение автора, что даже свет в этой унылой серой жизни «Бессмысленный и тусклый...». И появление образа фонаря в конце последней строки

подтверждает всю безысходность существования: «И *повторится* все, как встарь... // Аптека, улица, фонарь».

Теперь рассмотрим *внутреннюю форму* стихотворения А. Блока. **Образная** система здесь, как фундаментальна составляющая, представляет обширный материал *во времени и пространстве* с помощью унылого, пошлого, мертвого города; **конфликт** (он же единственная коллизия), конечно, один – *Я и мироздание*. **Сюжет** нужно определять со стороны и строения, и развития.

Традиционное литературоведение, как правило, усматривает в подобных лирических произведениях лишь одномоментность проявления чувства, единичность восприятия и не больше. Целостно-системный подход позволяет взглянуть на исследуемый литературный объект по-другому: от первой строки «Ночь, улица, фонарь, аптека...» до последней строки «Аптека, улица, фонарь» звучит она мысль – безысходность. Относительно **этапов сюжета** – отсутствие некоторых из них не означает *полного* отсутствия сюжета. Приводим весь текст:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.

Умрёшь – начнёшь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Так, из пяти этапов в этом стихотворении мы имеем только *один*, в котором завуалировано читаются все остальные. Единственный присутствующий здесь этап – **развязка**. Поэт в имеющихся двух строфах лишь высказывает окончательное, неоспоримое, по его мнению, суждение относительно безнадежности, безысходности и неминуемой цикличности жизни: «Всё будет так. Исхода нет». В данном тексте нет ни завязки, ни развития действия и т.д. О них читатель может только догадываться; т.е. отсутствующие этапы развития лирического сюжета способны присутствовать в нем в скрытой форме. Иными словами, читатель можем прочувствовать *экспозицию* (человек в «своей» жизни; человек в «мире» среди людей, но в пустом городе и т.д.); *завязку* – внутренний разлад с самим собой и с Действительностью (внутренний вопрос – что делать дальше? возможны ли перемены?); *развитие действия* – наблюдения и размышления над жизнью; *кульминацию* – наивысший накал страстей, неконтролируемый взрыв эмоций по поводу пережитого, разочарование; *развязку* – как горький холодный ответ на гложущий поэта вопрос «Нужен ли такой смысл жизни?..» И так, стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» – это малый-неполный лирический жанр, сюжет которого состоит из одного этапа (сюжет-развязка).

Есть также примеры с *тремя этапами сюжета*, но что более важно, с *нарушением хронологической последовательности событий*. Стихотворение А. Ахматовой «Гость» в первой строфе содержит **развязку**, в которой подведен итог минувшему событию (из развязки мы узнаем, что исходом данной встречи явилась душевная пустота, которая и была у героини ранее):

Все, как раньше. В окна столовой
Бьется мелкий метельный снег.
И сама я не стала новой,..

Последняя строка первой строфы – **завязка**: «А ко мне приходил человек». Эта строка указывает не только на давность события во времени (т.е. воспоминание), но и на мнимый вопрос: «А это было что-то значимое? Что было дальше?». Из дальнейшего повествования читатель узнает о ходе минувшей встречи, которая представлена в трех строфах – это **развитие действия**:

Я спросила: «Чего ты хочешь?»

Он сказал: «Быть с тобой в аду».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду».

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы:
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».

И глаза, глядящие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Заключительная строфа является **кульминацией** развития действия, в которой звучит нота трагического разочарования:

О, я знаю: его отрада –
Напряженно и страстно знать,
Что ему ничего не надо,
Что мне не в чем ему отказать.

Итак, сюжет стихотворения А. Ахматовой «Гость» представлен в *четырёх этапах* своего развития (малый-неполный) с *нарушением хронологической последовательности событий*. Читатель сначала знакомится с развязкой, а лишь потом узнает о событиях, которые ей предшествовали. Такой принцип в лирике используется довольно часто.

Таким образом, проблема наличия сюжета в лирике легко решается с помощью целостно-системного подхода. Это значит, что сюжет как категория поэтики обладает следующими определяющими признаками – **величиной и полнотой** развития – (сюжет *большой-полный; большой-неполный; малый-полный; малый-неполный*). Лирика как род, в основном воплощенный в стихотворениях, имеет исключительные возможности проявления, выраженные с помощью лаконичности, авторского чувственного видения, индивидуалистического отношения и, иногда, с нарушением временной последовательности событий. Как правило, это одна фабула с вариантами развития действия: 1) сюжет с *полным последовательным* развитием действия (что бывает весьма редко, например, в стихотворении «Любовь, Измена и Колдун» Э. Асадова); 2) сюжет с *частичным* наличием этапов действия («Ночь, улица, фонарь, аптека» А. Блока, содержит только один этап – развязку); 2) сюжет с *вариативным* наличием этапов развития действия («Гость» А. Ахматовой содержит четыре этапа развития действия с нарушением хронологической последовательности¹). Сюжет в лирическом произведении – это неотъемлемая часть внутренней формы, который является неотъемлемой частью квадриадной неразрывной цепи «образность – конфликтность – сюжет – жанр».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Учпедгиз, 1961. 403 с.
2. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1979; 352 с.
3. Білецький О. Зібрання праць в п'яти томах. К.: Наукова думка, 1966. Т. 3.
4. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Хрестоматия по теории литературы. М.: Просвещение, 1982. 608 с.
5. Гин М. От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова. М.: Сов. писатель, 1971. 303 с.

¹ Нарушение хронологической последовательности этапов действия в лирическом сюжете представлены в нашей работе: Полежаева Т.В. Особливості сюжету і фабули, в структурі ліричного твору (на матеріалі української та російської поезії XIX-XX ст.). Автореферат канд. дис, спец. 10.01.06 – теорія літератури. Автореферат канд. дис. Київ-Луцьк: Вежа, 2000. 16 с.

6. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Худож. литература, 1953. Т. 27. 1951. 588 с.
7. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2, расш. и перераб. Л.: ЛГУ, 1971. 768 с.
8. Кулешов В.И. О сюжетосложении в гражданской лирике // Замысел, труд, воплощение. М.: МГУ, 1977. 240 с.
9. Лесин В.М. Литературознавчі терміни. К.: Рад. школа, 1985. 251 с.
10. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. К.: Рад. школа, 1971. 286 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / Автори-укладачі Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К.: Академія, 1997. 752 с.
12. Неділько В.Я. Элементы теории литературы. К.: Віпол, 1994. 67 с.
13. Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М.: Просвещение, 1972. 367 с.
14. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Учпедгиз, 1940. 264 с.
15. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.
16. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
17. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
18. Тимофеев Л. И. Стих и проза. М.: Учпедгиз, 1938. 271 с.
19. Удалов В. Теория литературы: целостно-системный уровень. Часть 1. – Луцк, 1995. 110 с.

Полежаєва Т.В. Сюжет в ліриці: цілісно-системний підхід

Стаття присвячена дослідженню сюжету як поняття в теорії літератури. Предметом дослідження є проблема наявності сюжету в ліричних творах на прикладі віршів Е. Асадова «Любов, Зрада і Колдун», А. Блоку «Ніч, вулиця, ліхтар, аптека ...», А. Ахматової «Гість». Розглядаються основні підходи до вивчення сюжету в ліриці починаючи з часів Аристотеля і до наших днів. Особливо детально представлені поетичні концепції ХХ - ХХІ ст. на прикладі робіт А.Н. Веселовського, А.І. Білецького, Ф.В. Гладкова, М. Гіна, М.С. Кагана, М. Горького, Л.І. Тимофеева, Г.Н. Поспелова, В. Лесина, А. Пулинці, Г.Л. Абрамовича, А.І. Ревякіна, В.Л. Удалова та ін. Визначено вузькі і недосконалі визначення категорії «сюжет», які ігнорують загальні принципи і закони дослідження літературних об'єктів (М. Горький, Л. І. Тимофеев, Г.Н. Поспелов та ін.). Констатується, що подібний стан у вивченні проблеми ліричного сюжету негативно позначається на розумінні «структури ліричного твору», її складових, зокрема місця, ролі, типології сюжету і фабули в ліриці. Визначено, що в сучасній теорії літератури одночасно існують суперечливі погляди: «лірика безсюжетна», «лірика частково сюжетна», «лірика сюжетна, але іноді бесфабульна» і «лірика завжди сюжетна і фабульна». Представлені два історичних рівня розвитку теорії літератури: частково-системний і цілісно-системний. На основі цілісно-системного рівня представлений об'єктивний вихід зі сформованих протиріч – визначення єдино можливого вирішення проблеми наявності сюжету в ліриці. Представлені чотири рівні Методології науки: еkleктичний, класифікаційний, частково-системний, цілісно-системний. Визначено внутрішня нерозривний взаємозв'язок категорій «образність – конфліктність – сюжет – жанр». Акцентовано увагу на неспроможності гіпотез «теорія безконфліктності», «безсюжетність творів», «атрофія жанрів», «смерть жанру» і т.п. на увазі цілісно-системного підходу. Категорія сюжету представлена з боку будови і розвитку: великий-повний і великий-неповний, малий-повний і малий-неповний. Різновиди малого ліричного жанру представлені на прикладі вірша Е. Асадова «Любов, Зрада і Колдун» (сюжет малий-повний, одна колізія з п'ятьма етапами розвитку дії); вірші А. Блоку «Ніч, вулиця, ліхтар, аптека ...» (сюжет малий-неповний, одна колізія з одним етапом розвитку дії – розв'язка); вірші А. Ахматової «Гість» (сюжет малий-неповний, одна колізія з трьома етапами і з порушенням хронологічної послідовності подій – розв'язка, розвиток дії, кульмінація).

Ключові слова: ліричний сюжет, безсюжетність лірики, цілісно-системний метод, внутрішня форма твору, Е. Асадов, А. Блок, А. Ахматова.

Polezhaeva T.V. The Story in the Lyrics: Holistic-System Approach.

The article investigates the story as a concept in the theory of literature. The subject of investigation is the problem of having a plot in the works of lyrical poems by the example of E. Asadov "Love, Betrayal and the Warlock", A. Blok "Night, street, lamp, drugstore...", Anna Akhmatova "Guest." The main approaches to the study of the story in the lyrics since the time of Aristotle to the present day. Featured are detailed poetic concept of 20-21st centuries. An example at work A.N. Veselovsky, A.I. Bielecki, F.V. Gladkov, M. Gin, M.S. Kagan, M. Gorky, L.I. Timofeev, G.N. Pospelov, V. Lesin, A. Pulinyc, G.L. Abramovich, A.I. Revyakin, V.L. Udalov et al. Determined the narrow and imperfect definition of "subject" category, that ignored the universal principles and laws of literary research objects (M. Gorky, L.I. Timofeev, G.N. Pospelov et al.). It is stated that such a condition in the study of the lyrical plot a negative impact on the understanding of "the structure of the lyrical works", its components, in particular the place, role, and the plot of the plot typology in the lyrics. It was determined that in the modern theory of literature at the same time, there are conflicting views: "plotless lyrics", "lyrics partly the Scene", "the lyrics of plot, but sometimes besfabulna" and "the lyrics are always the storyline and fable". Two historical level of development of the theory of literature presents: partially systemic and holistic-systemic. On the basis of a holistic-system level presented an objective way out of the contradictions – the definition of the only possible solution to the problem of having the story in the lyrics. Presents four levels of the methodology of science: an eclectic, classification, partially-systemic, holistic-systemic. Identify internal inextricable relationship categories of "imagery – conflict – the story – a genre". The attention to insolvency hypothesis "theory of conflict-free", "plotless works", "atrophy of genres", "death to the genre," etc. in mind a holistic systems approach. Category plot is represented by the structure and development: large-full and a large-part, small-full and small-part time. Variety of small lyrical genre represented by the example of a poem by E. Asadov "Love, Betrayal and the Sorcerer" (small-plot full, one collision with the five stages of the development of the action); Poems by Alexander Blok, "Night, street, lamp, drugstore ..." (story small-part, one collision with one stage in the development of action – isolation); Poems of Anna Akhmatova "Guest" (story small-part, one collision with three stages and in violation of the chronological sequence of events – isolation, the development of the action, the climax).

Keywords: lyrical theme, plotless lyrics, holistic-systemic method, the inner form of the product, E. Asadov, Alexander Blok, Anna Akhmatova.

Л.В. Полякова

**КОМПАРАТИВИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ПОИСК ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ
И ПЛОДОТВОРНЫХ РЕШЕНИЙ¹**

Полякова Л.В. Компаративистика в современном российском литературоведении: поиск путей развития и плодотворных решений.

Аннотация. Характер современного состояния компаративистики в российском литературоведении поставлен во взаимосвязь с интеграционными процессами в период глобализации жизни человечества, с усложнением взаимодействия национальных литератур. В качестве методологического постулата избран межкультурный диалог со

¹ Впервые опубликовано: Полякова Л.В. Русская литература: индивидуально-творческий колорит. Монография. Тамбов, 2012. С. 113-124

сквозной темой «Я и Другой», «Свой и Чужой» М.М. Бахтина. Явление «интертекстуальности» рассматривается в литературно-теоретическом пространстве именно компаративистики. Национальную идентичность, кроме сравнительно-исторического контекста, предложено исследовать в её связи с теориями познания, когнициии. Представлен материал для дискуссий по другой проблематике.

Ключевые слова. Сравнительно-историческая методология; М.М. Бахтин о «диалогической встрече» двух культур; дискуссионные вопросы компаративистики; опыт российских и зарубежных учёных.

В 1970 году редакция журнала «Новый мир» обратилась к М.М. Бахтину с вопросом о том, как он оценивает состояние литературоведения в наши дни. В своём «Ответе на вопрос редакции “Нового мира”» учёный поставил перед наукой задачи, которые и сегодня, почти через пятьдесят лет, сохранили свою актуальность и приоритетность. Он сконцентрировался тогда на своих терминах и понятиях («большое время», «внезаходимость», «свой–чужой», «я–другой», явление «диалога», «диалогизма», «открытое единство» и другие), которые обозначили бахтинскую методологию, бахтинское учение о литературе, открывшее отечественному и зарубежному литературоведению пути и возможности для построения оригинальных продуктивных историко-литературных и литературно-теоретических концепций XX века. Бахтин уверенно обозначил перспективы развития отечественного литературоведения, связав их с имеющимися у этой науки «огромными возможностями», но при этом оговорился: мешает «боязнь гипотез», «не хватает нам ... научной, исследовательской смелости, без которой не подняться на высоту и не спуститься в глубины» [3, с. 328- 335].

Справедливости ради, следует сказать: сегодня в сравнении с 1970 годом, когда записывался ответ Бахтина, в нашей науке «боязни гипотез» не существует, можно даже говорить об их избытке, однако они в силу не критического к ним отношения (доминирует и магия известных имен), быстро превращаются в те самые «трюизмы и штампы», которые Бахтин включил в список недостатков литературоведения. В связи с этим обращение украинских коллег в международном коллективном сборнике трудов к методологической проблематике очень своевременно и целесообразно. Именно от методологии, понимания ее принципов, реального внедрения в научно-исследовательский процесс, в практику освещения научных результатов зависят убедительность и плодотворность конкретных научных догадок каждого современного учёного, его вклад в разработку обозначенной им темы. Методология определяет научные координаты, исходные моменты, магистральные пути исследования; представляет собой логику анализа, философско-гносеологическую основу процесса получения нового знания, совокупность принципов, методов, подходов в изучении материала и толковании идей. И методы эти, как известно, не так просто не только сформулировать, но и применить на практике.

В современных методиках исследования литературных фактов распространена не всегда соответствующая логике гуманитарного знания, можно сказать, волюнтаристская эксплуатация понятия «компаративистика», когда как результат профанируется выдающееся классическое научное направление и его специфика. Очень часто как бы отождествляются, нивелируются разные варианты сравнительного анализа и литературоведческий вектор, ориентированный на изучение национальных, региональных литератур, на рассмотрение общего и особенного в их историческом и современном развитии, взаимодействии.

В системе литературоведения компаративистика обнаруживает близость ее проблематики с исторической и теоретической поэтиками, общим литературоведением, предполагает необходимость обращения к широкому общественно-историческому, культурологическому контексту сравнительного изучения литератур, к традициям, существующим в данной области знания, к трудам Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского,

В. М. Жирмунского, М. П. Алексева, Н. И. Конрада, П. М. Топера и других всемирно известных филологов и культурологов.

В 1873 году в «Вестнике Европы» (№ 10) была напечатана статья А. Н. Веселовского «Сравнительная мифология и ее метод». Автор назвал тогда сравнительную мифологию «наукой», самостоятельной отраслью литературоведения, но еще только заявившей о себе работами А. Куна и М. Мюллера. Статья написана по поводу книги Анжело Губернатиса «Мифология животных» (Лондон, 1872) и предостерегала от упрощенного подхода к методу сравнительной мифологии, который предполагает не только соответствующие историко-культурные знания исследователя, но и способность к тщательной и ответственной работе. В позиции Веселовского ценно и то, что он выражал свое отношение к вопросу о *службе науке*, о путях её созидания – и это положение особенно примечательно для нас, современных не только молодых, но и опытных ученых, однако, что греха таить, подчас одинаково не обремененных заботой о теоретической и методологической стройности своих воззрений. «Являлись подражатели, работники второй руки, уверовавшие, закрыв глаза, в два-три положения, высказанные учителями, и спешившие приложить их к какой-нибудь специальной задаче, не заботясь о проверке принципов. И в науке есть свои увлечения, мода, – подчёркивал А.Н. Веселовский. – Как прежде наивно веровали в историческую подоплеку всякого мифа, так теперь, увлекшись сравнительным приемом, всякую обыденную историю норовили обратить в миф. Стоило только отыскать в той или другой летописи, былине, сказании общие места, встречающиеся в других летописях, сказаниях, чтобы тотчас заподозрить их достоверность и выдвинуть их из истории. Их думали объяснить иначе – либо заимствованием, перенесением некоторых безразличных подробностей из одного памятника в другой, либо мифом. Но заимствование приходилось бы доказать для каждого данного случая, а гипотеза мифа так удобна!.. Стоит только однажды встать на эту точку зрения, а воссоздание этого мифа и объяснение его – дело легкое при податливости материала, с которым обращается мифическая экзегеза».

И далее Веселовский, сосредоточенный на этот раз только на мифах и фольклоре, продолжал: «...Задача всякого, серьезно интересующегося сравнительной мифологией, может быть пока одна: собирать все и только собирать; если материала накопится много, группировать его не по предвзятым гипотезам, а по чисто внешним категориям: по содержанию, некоторым общим признакам, сочетанию мотивов, эпическим приемам, символическим подробностям... Всякое сходство мифических типов, проявляющееся в сказках, поверьях, обрядах, объясняется либо историческим перенесением из одной области в другую, либо возведением к одному доисторическому типу, из которого развились элементы, сохранившие в разной степени родственный облик...» [4, с. 83-127].

Интерес к сравнительному изучению вербального искусства, в частности художественной литературы, особенно велик в наше время, в условиях ускоренного развития в современном мире процессов глобализации культуры, тесного взаимодействия национальных литератур, когда востребованность сравнительного литературоведения особенно возрастает, когда именно в свете концепции диалогичности искусства, представленной в бахтинских трудах с их сквозными темами «Я» и «Другой», «Свой» и «Чужой», диалог национальных литератур способствует выявлению общего и особенного в них. В «Ответе...», где ученый говорил о необходимости для литературоведения установления более тесной связи с историей культуры, вернулся к понятиям, которыми оперировал и ранее, – *большое время, трансгредиентность, вненаходимость*. Такой подход ученого позволил ему вывести эти явления культуры на уровень компаративистики, межнациональных взаимодействий, межкультурного диалога. Повторим еще раз: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы,

каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины». И акцент: «Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются» [3, с. 328–335].

Какое глубокое понимание процессов внутри не только одной национальной литературы, но и мировой!

Соблазнительно бывает прочитать «на свой манер» знаменитое высказывание И.В. Гёте в его беседе с И. П. Эккерманом 31 января 1827 года о «всемирной литературе» как «расширенном отечестве», о связях между народами, способствующих самопознанию каждой национальной литературы. А ведь в действительности великий немецкий художник, перед тем как сказать, что «национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению», очень много размышлял именно о загадках национальной специфики французской, немецкой, китайской литератур и после своего загадочного резюме тоже уточнил: «Но при полном признании иноземного нам негоже застревать на чем-нибудь выдающемся и почитать его за образец. Негоже думать, что образец – китайская литература или сербская, или Кальдерон, или «Нибелунги». Испытывая потребность в образцах, мы, поневоле, возвращаемся к древним грекам, ибо в их творениях воссоздан прекрасный человек. Все остальное мы должны рассматривать чисто исторически, усваивая то положительное, что нам удастся обнаружить» [19, с. 214-215].

В этой мысли Гёте, в связи с которой Эккерман записал: «Я был рад, что мне довелось в такой последовательности услышать его мнение о предмете столь важном» [19, с. 215], сконцентрированы основные постулаты концепции «большого времени», «внеаходимости», «диалогизма» – подлинных эстетических ценностей в теориях М.М. Бахтина.

Скажем еще о методологии М. М. Бахтина, наиболее актуальной в наши дни. Она базируется на диалогах с его предшественниками, утверждает принцип тотального, всеобщего диалогизма – в движении художественной литературы, науки о ней, в самом сосуществовании человека и потому называется *диалогической*. Вне диалогов Бахтина его методология не имеет смысла, потому при опоре на эту методологию нужны постоянные оговорки и расширение конкретного теоретического «бахтинского материала». Отрицая путь материалистического понимания истории, Бахтин считал, что индивидуализация личности совершается не в сфере социальности, а в сфере сознания, ибо человек никогда не совпадает с самим собой, в нем есть то, что раскрывается только в акте свободного самосознания и слова. Бахтинский человек ведет нескончаемый диалог с другими людьми и с самим собой, он всегда находится в сфере, как он писал, «трансгredientности», внеаходимости. Истинное сознание, по Бахтину, требует взаимодействия хотя бы двух воплощенных голосов или личностей. «Жить – значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни», ценностно устанавливаться.

Главным вопросом бахтинологии, таким образом, и является как раз вопрос о *методологии* исследования литературного творчества. Как пишет Е. В. Попова в своем чрезвычайно интересном труде «Ценностный подход в исследовании литературного творчества», Бахтин «видит общий грех теории искусства в отрицательном отношении к философской эстетике», «поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих...», – цитирует Е. В. Попова философа-литературоведа. – Наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике» [12, с. 46,48]. По сути, это установка на диалог двух сознаний в гуманитарных и других науках, диалог наук, исследований. Таким образом, Бахтин предлагал конвергентность, схождение разных, разнородных методологий и методов

в исследовании художественной литературы, что сближает его с А. И. Герценом, а такая методология, по Герцену, в частности, философская и естественнонаучная, особенно продуктивна в исследовании проблемы человека и природы в искусстве, где в художественных образах реализуются особые области философии – натурфилософия и антропологическая аксиология [11, с. 113-124]. Автор «Ответа на вопрос редакции “Нового мира”» внедрил в литературоведение гармонический союз высокой философии и литературной теории, разомкнул границы между ними. Культурологические работы ученого опираются и на глубоко осмысленную им философскую теорию человека.

1.

В пространстве сравнительно-исторического литературоведения необходимо рассматривать такое явление, как *интертекстуальность*, и о нем резонно говорить лишь в том случае, если речь идет именно о межнациональных, межрегиональных литературных связях. Однако некорректно в этом случае интертекстуальность называть интертекстуальным методом, ибо интертекстуальность – явление самого творчества, а не способ его исследования. Явление интертекстуальности в литературоведении исследуется с помощью сравнительно-исторического, сравнительно-типологического или другого аналогичного методов анализа, методов, предполагающих технологию именно компаративистики. Поскольку к интертекстуальности мы сегодня обращаемся столь же часто, сколь и произвольно, целесообразно на ней остановиться чуть подробнее [13, с. 263-279].

Есть в современном литературоведении понятия чужеземного, переходного, временного характера, которые я обобщенно назвала бы явлением пилигримизма в искусстве (от лат. *peregrines* – чужеземный); пилигрим – странствующий богомolec, паломник; странник. Они фиксируют странствующий, паломнический смысл, паломническую миссию литературных явлений. В системе отечественной науки эти понятия и явления, ими обозначаемые, как бы присутствуют, ничего принципиально нового ей не дают, несмотря на активные попытки некоторых отечественных исследователей преувеличить эстетическую функцию явления или термина-пилигрима, что создает порой пикантные ситуации в научно-образовательной среде. И о царящей анархии в его употреблении сигнализируют прежде всего особенно чуткие к переменам в научно-исследовательской конъюнктуре аспирантские диссертации, защищенные в многочисленных диссертационных советах вузов России.

В современном научном мире на определение Ю. Кристевой «интертекста» или «интертекстуальности» существует своеобразная, как сказал бы А. Н. Веселовский, мода. Ныне редко какая работа соотечественников, совершенно не обязательно с межнациональной проблематикой, даже чаще всего без неё, не прибегает к этому термину.

А между тем, зарубежные литературоведческие издания ныне далеко не однозначны в своих методологических подходах, оценках и эксплуатации теоретического словаря. В них, в этих подходах, оценках, понятиях легко прочитываются, так сказать, политика исследования, общие ориентиры, вплоть до нравственных, и они весьма поучительны. Например, «ветеран теоретических исследований французского структурализма», как называет его С. Зенкин, А. Компаньон на страницах книги «Демон теории. Литература и здравый смысл» не раз говорит именно о роли личности создателя той или иной теории, его жизненного опыта, вкуса, эрудиции [5].

Как правило, автором работ об интертекстуальности в том или ином произведении формулировка понятий «интертекст» или «интертекстуальность» берется из сравнительно недавно вышедших справочных изданий и обязательно со ссылками на прародителя термина Ю. Кристеву [15]. Автор кандидатской диссертации, например, пишет: «Для описания душевных смятений Влада Самсонова от неразделенной любви Владимир Максимов использует интертекст А. С. Грибоедова, в частности, афоризмы из его комедии “Горе от ума”» и продолжает: В. Максимов «использует интертекст «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Он варьирует сюжет «Моцарта и Сальери»; «характеристика образов в романе «Прощание из ниоткуда» зачастую происходит с помощью интертекста, например, строки из стихотворения А. С. Пушкина «К Чаадаеву»; «особенно значимым является для

автора романа интертекст творчества Н. А. Некрасова»; «интертекст произведений писателей и поэтов XX века широко используется им», так же, как «интертекст творческого наследия зарубежных писателей»¹. Ясно, что диссертант не понимает, что такое интертекст и отдает ему функции «прототекста» или «претекста».

Собственно тот же эффект производят работы и опытных исследователей, написанные, конечно же, виртуозным языком. «С точки зрения автора, интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирование собственного поэтического «Я» через сложную систему оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов, то есть других поэтических «Я» [16, с. 20], – пишет яркая Н. А. Фатева, автор монографии, утвержденной к печати Ученым советом Института русского языка имени В. В. Виноградова РАН.

Впечатление такое, что теоретические работы пишутся вовсе не для того, чтобы создать новый, более совершенный инструментарий с целью прочтения произведения искусства, понимания его автора. Литературные произведения используются лишь в качестве аргумента для теоретических догадок. Теория создается ради теории и во имя нее.

Вот и в известном учебнике МГУ им. М. В. Ломоносова многоопытнейшего профессора В. Е. Хализева «Теория литературы» в параграфе «Интертекстуальность» тоже делается ссылка на Ю. Кристеву: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности...* встает понятие *интертекстуальности*», «литературное слово» – это «*место пересечения текстовых плоскостей...*» [17, с.293]. Прочитав работу Ю. Кристевой 1967 года «Бахтин, слово, диалог, роман», далее В. Е. Хализев приводит формулировку Р. Барта: «Текст – это раскавыченная цитата», «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности», каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах...» [17, с.293]. И хотя автор учебного издания уточняет, что концепции Ю. Кристевой и Р. Барта сориентированы на постмодернистские произведения, описание этих концепций в общей главе «Литературное произведение», в самостоятельном параграфе «Интертекстуальность», совершенно не проясняет ни содержания понятия, ни параметров возможного его использования в анализах произведений разной художественной ориентации.

В современной отечественной научной литературе, так получилось, как видим, и в учебнике, интертекстуальность проявляет себя, как правило, в качестве способа ретроспективного раскрытия художественного текста в мир книг. Произведение искусства предельно формализуется, и разговор о нем превращается в схоластику, понятную лишь кругу посвященных, способную повергнуть читателя этих работ в непреодолимое уныние. «Причем каждый новый интертекстуальный слой все более будет терять прямую денотацию и будет приобретать «метареферентную» функцию интерпретации или экспликации референтного смысла прототекста» [14, с. 9] – экое литературно-теоретическое масонство! И, обратим внимание, автор этого витиеватого умозаключения не исследует поэзию или прозу писателя с точки зрения интертекстуальности и с целью обнаружить какие-либо черты его творческой индивидуальности, а лишь использует «примеры из творчества Б. Л. Пастернака», чтобы продемонстрировать сам процесс «порождения интертекста» и использования «элементов интертекстуального анализа».

Потому с огромным интересом и удовлетворением прочитываются страницы монографии А. Компаньона «Демон теории...», не случайно снабженной подзаголовком «Литература и здравый смысл». Французский исследователь помещает соответствующий параграф – о зацитированном в научном мире определении Ю. Кристевой – в раздел «Внешний мир». И это своеобразный вызов нашим теоретикам, которые замыкают круг жизни произведения (текста) в книжном мире, в библиотеке.

¹ Чтобы не отбивать охоту у молодого филолога к исследовательской работе, опушу фамилию и координаты диссертанта

А. Компаньон тоже констатирует, что термины «интертекст», «интертекстуальность» были внедрены Ю. Кристевой вскоре после ее приезда в Париж в 1966 году, в процессе занятий в семинаре Р. Барта и «с целью осмыслить труды русского критика Михаила Бахтина» (с. 130). Автору «Демона теории...» важно подчеркнуть, что «это понятие представляло собой кальку с того, что Бахтин называл *диалогизмом*, то есть соотносительностью каждого высказывания с другими высказываниями.

Однако у Бахтина, – развивает свою мысль А. Компаньон, – понятие диалогизма обладало высшей открытостью во внешний мир, в социальный “текст”...». Работы Бахтина, звучавшие в контрапункте с русскими, а затем и французскими формалистами, которые замыкали произведение в имманентных структурах, возвращают в текст реальность, историю и общество... Интертекстуальность же, скалькированная с бахтинского диалогизма, все-таки замыкается в тексте, вновь замыкает его в рамках его сущностной литературности». Теория как бы воспаряет ввысь, и многосложность межтекстуальных отношений позволила ей устранить ту озабоченность внешним миром, что содержалась в понятии диалогизма» (с. 130, 131, 132, 133).

Сборник материалов тамбовского Международного конгресса литературоведов 2009 года открывает статья И. О. Шайтанова, написанная в одном ключе с моей позицией. Повторим: «Засилье терминов, – пишет автор, – едва ли не самый явный случай энтропии в гуманитарных науках. Терминологический язык создает иллюзию причастности говорящего к научному сообществу. Слишком часто иллюзия не подтверждается реальностью, но чтобы это заметить, необходимо отрефлексировать терминологический инструментарий. Это делают нечасто, а порой вопрос, обращенный к самому термину, кажется едва ли не нарушением хорошего тона, принятого в научном сообществе...» [18, с. 15]. И. О. Шайтанов приводит пример тоже с защиты кандидатской диссертации: «Как-то на защите кандидатской диссертации я спросил ее автора, действительно ли работа посвящена исследованию интертекста, а не литературных контактов, как говорили в прежние времена? Молодая исследовательница смутилась, поскольку, кажется, просто не поняла вопроса. Образовалась неловкая пауза, после которой известный научный мэтр ответил мне в том смысле, что зачем задавать такой вопрос: все пользуются термином, так пусть и девушка попользуется. Подобного рода аргумент в пользу общедоступности мне не показался убедительным. Термин, осмысленно употребленный, представляет исследуемый предмет в свете той или иной теории. Тот, кто говорит о “литературных связях”, иначе видит единство культуры, чем тот, кто говорит об “интертексте”. Эту простую мысль приходится повторять, так как есть немало компаративистов, поменявших терминологию, но, кажется, так и не отдавших себе отчета в том, что нечто существенное должно было измениться в составе их мысли» [18, с. 15].

Автор статьи далее говорит о термине «интертекстуальность» и тоже сообщает о том, что, в 1960-х годах в работах Ю. Кристевой, переосмыслившей понятие Бахтина о диалогизме, в кругах Р. Барта и появился термин «интертекстуальность». Кристева очень определенно сказала об этом в своей диссертации о романе: «...чтобы изучать структурирование романа как трансформацию, мы будем рассматривать его как диалог нескольких текстов, как текстовой диалог, или, лучше, как интертекстуальность». Первоначально он был употреблен Кристевой как дублирующий бахтинский диалогизм: «Интертекстуальность в своем первоначальном смысле – поправка (или попытка понять) к диалогизму Бахтина. «Почему же спустя десять лет, – задается вопросом русский исследователь, – Кристева перестала считать свою поправку улучшением и вовсе от нее отказалась?»

Отречение произошло в работе, которая впервые увидела свет в 1974 году как докторская диссертация Кристевой – «*La Révolution du langage poétique*» (в сборнике избранных работ на русском языке этот текст отсутствует). Там «интертекстуальность» вновь возникает по конкретному поводу – в связи с романом, который Кристева рассматривает как сложную знаковую систему, представляющую собой результат перераспределения нескольких знаковых систем: карнавала, куртуазной поэзии,

схоластического дискурса... И поясняет: «Термин “интертекстуальность” обозначает переход (transposition) одной (или нескольких) знаковых систем в другую; но так как этот термин часто понимается в банальном смысле “изучения источников”, то я предпочитаю другой термин – транспозиция...».

Кристева отреклась от интертекстуальности, – заключает И. Шайтанов, – но термин, совершенно независимо от автора, пошел гулять именно в том смысле, которого Кристева ему не собиралась придать – установления (точнее – названия без доказательства) источников. Так этот термин обрел силу одного из основных понятий современной компаративистики, с его приходом утратившей целый ряд своих основополагающих требований. В свете интертекстуальности совершенно необязательно догадку о существующей между текстами связи пытаться повысить до статуса гипотезы. Ни прямые, ни косвенные доказательства не требуются, поскольку речь идет о свободном парении текстов в культурном пространстве, где автора нет, поскольку он «умер». Интертекстуальность – это ключевое понятие компаративистики, сознательно (а гораздо чаще бессознательно и не ведая о том) принявшей на себя груз постмодернистских убеждений» [18, с. 16, 17].

Совершенно очевидно, что исследователю, прежде чем обращаться к проблеме интертекстуальности, предстоит предварительно изучить историю вопроса, ответственно отнестись к обозначенной проблематике.

2.

С учетом фона развивающихся мировых процессов глобализации и активизировавшегося интереса современной отечественной и зарубежной науки к вопросам развития межнациональных литературных контактов все же однозначно можно сказать: несмотря на достижения, попытки обобщить имеющийся опыт и возродить интерес молодых исследователей к традиционной науке «компаративистике» (тому свидетельствует написание специальных программ для специализации на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова), в целом сегодня в отечественном сравнительном литературоведении идет активный процесс разрушения, размывания параметров и границ этого направления классической филологической мысли. Более того, в отечественном сравнительном литературоведении создается особая ветвь компаративистики – своего рода «аспирантская компаративистика», со своими подходами или без оных, со своими оценками, со своим уровнем анализа. И это печально. Компаративистская проблематика налагает на исследователя дополнительные обязанности: разрабатывать теорию явления и обязательно формулировать свой вклад в эту разработку.

В какой-то мере обнадеживающим и сдерживающим процесс падения уровня российского сравнительного литературоведения фактором можно считать специализирующиеся по проблематике межнациональной, межкультурной коммуникации научные коллективы России, где защищаются многочисленные хорошие диссертации. В последнее десятилетие научная школа по исследованию межкультурного диалога в области художественной литературы сложилась в Томском государственном университете. Одна за другой здесь защищены многочисленные диссертации [8]. Защищаются диссертации на этом материале и в других диссертационных советах. Однако не всегда учитывается тот факт, что методология сравнительно-исторического исследования может быть разной, в том числе и с опорой на понимание коммуникации психиатром К. Ясперсом, оказавшим огромное влияние на М. Хайдеггера, С. Кьеркегора, П. Сартра и исходившим из того, что коммуникация – это процесс, в котором *Я* действительно становится самим собой, потому что обнаруживает себя в другом. Однако немецкий философ исходил из конкретных, пограничных ситуаций человека, в которых раскрывается безусловное, неминуемое: болезнь, смерть, вина. По К. Ясперсу, не в завершении, а в крушении бытия можно наиболее глубоко постичь бытие. Одним словом, речь идет не просто о коммуникации, а о коммуникации совершенно особого плана, особой экзистенции. И это надо иметь в виду.

Из названий тем диссертаций, защищенных в Томском университете, следует, что речь в них идет о рецептивной эстетике, и исследователю, особенно работающему с

сравнительно-историческим и культурологическим материалом, необходимо иметь четкое представление о том, что такое рецепция. Это не просто обращение к чужому опыту, а обязательно его *усвоение* другой культурой, именно «принятие», переработка на новой национальной основе. Когда речь не идет о межнациональных контактах, целесообразнее говорить о художественной репрезентации другого или своего опыта внутри одной культуры.

Как правило, в работах компаративистского характера в рамках рецептивной эстетики реализуется системный историко-теоретический подход, основанный на соединении культурологического, эстетического и собственно литературного контекстов, при изучении «пограничной литературы», включающей в себя разные национальные «образы мира» и «национально-культурный диалог» разных этносов. Среди диссертаций последних лет своим материалом, проблематикой, выводами выделяется докторская диссертация А. В. Подобрый «Межкультурный диалог в русской малой прозе 20-х годов XX века» [10]. И о ней следует сказать отдельно, ибо, во-первых, речь идет о докторской диссертации и, во-вторых, полагаю, исследование проведено не в области компаративистики, хотя оно претендует именно на это направление.

Во многих отношениях диссертация А. В. Подобрый новаторская, и сам автор формулирует новизну так: «Научная новизна исследования обусловлена тем, что в нем впервые предпринимается попытка комплексного исследования диалога национальных культур в русской прозе 1920-х годов, выяснение семантики этого диалога, создание адекватной методики анализа «пограничной» литературы» (с. 6).

Отмечены создание поликультурной литературы на русском языке, на страницах которой формировался образ иного национального мира, диалог в рамках русской литературной традиции и языка. Диссертант говорит о всплеске интереса к жизни представителей других этносов, стремлении создать национальную и интернациональную картину мира как характерной черте советской литературы, сообщает о том, что тогда возник новый термин «русскоязычная литература», «ибо после 1917 года советская литература стала носить не только национально-специфический, но и «пограничный» характер». Ссылаясь на Н. Л. Лейдермана, автор диссертации пишет о произведениях советских писателей с сюжетами из жизни «инородцев»: «Писатель мыслит в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной культуры» [6, с. 50]. «"Инородцы" заговорили в книгах о себе и своих традициях, но на русском языке. Перед писателями стоял довольно сложный вопрос: какими средствами, способами отразить национальную самобытность представителя "инонациональной" среды в рамках русского лингвокультурного поля литературы? У многих национальностей не было даже письменности...» (с. 3), «писатели 20-х годов XX века в чем-то интуитивно, в чем-то осознанно пришли к пониманию возможностей "диалога культур" в рамках русского языка и способов отражения "инокультуры" в эстетическом поле русской литературы. Сегодня мы имеем много произведений, продемонстрировавших возможности билингволитературы» (с. 40).

Автор диссертации разъясняет, что тогда отсутствовала адекватная методика анализа поликультурных текстов, и теперь следует анализировать их на уровне «межкультурного диалога», что понятие «диалог» имеет в науке широкий диапазон: от философского (А. Н. Веселовский, М. М. Бахтин), семиотического (Ю. М. Лотман), культурологического (К. Гирц) до религиозного (М. Элиаде), а диссертация написана о межкультурном диалоге в рамках художественного текста. Онтологической базой для создания такого диалога, уточняет А. В. Подобрый, стала теория архетипов, разрабатываемая в трудах философов и филологов (К. Юнг, В. Гумбольдт, М. Элиаде, К. Гирц, Р. Фрай, Е. Мелетинский, В. Топоров), ибо архетипы – «манифестации более глубокого слоя бессознательного, где дремлют общечеловеческие изначальные образы и мотивы» [20, с. 105]; «будучи средством передачи опыта предков, архетип общечеловечен, но имеет национальную специфику» (с. 4).

Диссертант формулирует актуальность своего исследования: «понять глубинные постулаты “другой” культуры, найти пути соположения различных национальных традиций в культурном поле государственного языка», изучить принципы построения поликультурного поля литературы, «межкультурного диалога»; предметом исследования становится «одна из ведущих тенденций литературы 20-х годов – “диалог культур” в прозе русскоязычных писателей и семантика этого диалога (на примере произведений Л. Леонова, И. Бабеля, Вс. Иванова, М. Шолохова)» (с. 5). Формулируя гипотезу, А.В. Подобрий говорит «о новом типе литературы – русскоязычной», о диалоге национальных культурных традиций в рамках русскоязычной прозы, о создании «новой художественной реальности» с формированием «русских образов инонациональных миров» (с. 5–6).

На страницах диссертации литература других национальностей названа «субкультурой», а это значит подкультурой, нижним слоем культуры, подчиненной, неглавной, неосновной. Русская литература при такой характеристике – литература-домен, главная, основная, принадлежащая «владельцу» (доместикация – как бы одомашнивание, приручение литературы). Таким образом, в одном из положений, выносимых на защиту, диссертант говорит о том, что в своих новеллах 20-х годов (малая проза) с инонациональными сюжетами («Донские рассказы» М. Шолохова, «О казачке Марфе», «Дитё», «Про двух аргамаков» Вс. Иванова, «Конармия» И. Бабеля, «Туатамур», «Халиль» Л. Леонова и других) советские писатели вели диалог субкультуры и культуры-домена, диалог мира самобытной древнейшей культуры и мира субкультуры, создавали образ «чужого» мира в рамках русского языка (с. 7).

Докторская диссертация А. В. Подобрий интересна по материалу, привлекает попытка автора создать инструмент для научного анализа оригинальной русской прозы с «инородческими» сюжетами, любопытны и располагают к размышлениям многие положения исследования. Однако, как мне представляется, неубедительны и гипотеза, и концепция. Здесь все поставлено с ног на голову. Например, почему автор диссертации считает, что «онтологической базой» для создания межнационального диалога в произведениях Шолохова, Леонова, Вс. Иванова, Бабеля стала теория архетипов, например, К. Юнга (именно на его работу «Архетипы коллективного бессознательного» ссылается диссертант), а не, например, Платона, рассматривавшего архетип как «идею», «матрицу» материального мира? Современные трактовки культурологического понятия «архетип» многообразны, и их невозможно объединить в одном перечислительном ряду. Почему культурные традиции казачества выводятся из русской культуры, размещены на этаже субкультуры, и в то же время автор диссертации прямо называет казаков не инородцами, а «казацким сословием», «военным сословием», исконно исповедовавшим «истинную христианско-православную веру» (с. 17–18)?

Как можно, по каким критериям еврейские культурные традиции (ветхозаветную модель) рассматривать в качестве субкультуры по отношению к русской национальной культуре (в связи с произведениями И. Бабеля)? Можно ли называть таких художников, как И. Бабель, «бинациональными»? Как быть в таком случае с русским писателем А. Платоновым, написавшим повесть «Джан», по словам В. Чалмаева, «подлинный шедевр», не только о Назаре Чагатаеве, у которого отец русский, мать из народа джан, но и о жизни, мироотношении целого кочевого, «потерянного» народа, объединявшего представителей разных национальностей; или платоновский рассказ «Неодушевленный враг» на сюжет встречи, диалога во время Великой Отечественной войны тяжело раненых русского солдата и немецкого унтер-офицера: психологизм повествования доведен до такого накала, что читатель, независимо от своей национальности, готов принять позицию и русского, и немца? В том и другом произведениях Платонов – «бинациональный» художник? Русскоязычный? Или, скажем, Вс. Гаршин в рассказе «Четыре дня»? Какой должна быть теория литературы, в соответствии с которой Л. Леонова, Вс. Иванова, М. Шолохова, да и И. Бабеля, воспитанного русской культурой и писавшего на русском языке, следует называть «русскоязычными» писателями, а их творения «билингволитературой»?

В мировой литературе есть явления и «билингволитературы», двуязычной литературы, и «русскоязычной» литературы. Они широко известны. Но для этих статусов есть серьезные основания, и эти основания, как правило, не разрушены и не поддаются разрушению. Здесь все прозрачно.

А. В. Подобрий на страницах своей диссертации анализирует произведения, в которых инонациональный колорит использован лишь в качестве материала для художественных обобщений, а опыт анализа межнационального обобщения передается лишь на уровне социума, но не искусства. В произведениях, о которых ведет речь исследователь, нет межкультурного диалога, нет усвоения русскими писателями инонационального культурного опыта, нет и использования инонациональных культурных традиций. По Подобрий, получается, что, если я готовлю блюдо под названием «сациви» (ингредиенты: индейка или курица – 2 кг, орехи грецкие очищенные 0,5 кг, чеснок – 7 зубчиков, настоящая острая аджика (без помидоров, без крахмала и прочего сора) – 3 ч. ложки с горкой, сацивная приправа (или молотый кориандр + уцхо-сунели один к одному) – 2 ч. ложки, шафран имеретинский (в перетертом, порошковом виде) – 1 ч. ложка, соль по вкусу), то меня можно рассматривать по ведомству «бикулинара», поскольку я участвую в «межкулинарном диалоге» русской и грузинской кухонь.

Как можно утверждать, что русские писатели Шолохов, Леонов, Вс. Иванов или даже Бабель «мыслят в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной культуры»?

Конечно, вопрос о соотношении национальности писателя, национального колорита его произведений и языка, на котором он создает свои творения, не простой, и его изучением надо заниматься. Проще всего объединить это одним понятием: «межкультурный диалог» без дифференциации уровней использования инонационального опыта, именно уровней: отношения, восприятия, усвоения, трансформации, простого описания, изображения, информации, взаимодействия и тому подобное.

Мне близка, хотя и не во всём бесспорна, позиция Л. А. Аннинского, опубликовавшего свою концептуальную и, как мне представляется, хорошо аргументированную статью «Занавес близко? О вкладе евреев в русскую культуру», где он дифференцирует вклад инонациональных писателей в русскую литературу и пишет: «Вопросы, встающие в связи с темой еврейского вклада в русскую культуру, уместны лишь после ритуального и мгновенного, ожидаемого и импульсивного ответа:

– Да, вклад велик.

Теперь – вопросы:

– А еврей, делающий вклад в русскую культуру, еще еврей или уже русский?

А сам этот вклад его еврейский или русский?

– А если вклад еврейский и делает его еврей, то какого лешего он делает этот вклад в русскую, а не в еврейскую культуру?

– А если вклад русский и делает его человек, ставший русским, какого беса лезть в его анкету и выяснять, от каких бедуинов или целовальников он происходит?

Попробую размотать этот клубок с кончика нити, попавшего мне в руки несколько лет назад, когда Леонид Грозовский составлял собрание русских стихов, написанных евреями, – замечает Л. Аннинский. – Я писал к этой антологии вступительную статью и потому знал некоторые подробности дела. Один поэт был оскорблен нашим предложением и отказался дать стихи...» [1]. И далее Л. Аннинский приводит очень много разных примеров из творчества писателей по национальности евреев. Его размышления сколь объективны, столь и интересны. Главный вывод, к которому он приходит, звучит так: «Вклад евреев в русскую культуру конкретно определяется в каждом индивидуальном случае тем, и только тем, что именно вложено. Бродский, записавший свою поэтическую Одиссею на русском языке (и смолоду присягнувший русской классике в лице Баратынского), несомненно, входит в историю русской словесности, но русская культура вряд ли сможет извлечь из его дара что-либо, кроме ненависти к Советской Державе и ее русской почве; все остальное в

наследии великого поэта: предчувствие всеобщей гибели и обжигающе-ледяное одиночество перед Роком, – принадлежит скорее все-таки именно *миру*, чем русской культуре. – И далее известный критик говорит о Н. Коржавине. – Меж тем Коржавин, столь же неотъемлемый от русской словесности и так же перенесшийся в Америку телом (не духом!), при всем своем родстве с «Абрамом Пружинером» невообразим вне русской духовной реальности и войдет в историю именно русской культуры как великий «шестидесятник», русский идеалист XX века. То, что при этом он еврей, не более, чем подробность его биографии» [1].

Писатель, пишущий на русском языке, создает совершенно особый художественный мир в сравнении с писателем, например, франкоязычным, ибо язык – это средство конструирования мира в большей степени, чем его отражения. Какой художественный мир сконструирован в произведениях советских писателей 1920-х годов – М. Шолохова, Л. Леонова, Вс. Иванова, И. Бабеля, если не русский? Диалог, о котором ведет речь А. Подобрый на страницах диссертации в связи с творчеством этих писателей, – это все же не уровень межкультурного взаимодействия «свой–чужой». Здесь иные контакты.

3.

В эстетическом, литературно-теоретическом пространстве компаративистики находится и проблема *национальной идентичности*. Специально уточним: идентичный (от лат. *identicus* – тождественный, одинаковый, дающий тождество $A=A$); идентифицировать – уподоблять, отождествлять. Актуализация и активизация этой проблемы в российском литературоведении последних лет тоже обусловлены современными процессами межнациональной, межкультурной коммуникации. Вся сложность компаративистской проблематики в полной мере распространяется и на вопросы национальной идентичности. Они тоже из области рецептивной эстетики, восприятия искусства. Однако здесь есть и своя специфическая сложность, и обусловлена она прежде всего теоретической непроясненностью явления, границ предмета изучения, что, как и в случае с другими аспектами компаративистики, обязывает исследователя, работающего с этим материалом, обязательно уточнять свой подход и ставить перед собой задачу разработки теории вопроса и ее формулирования.

Выскажу ряд своих соображений.

Во-первых, и это главное, проблема национальной идентичности в литературоведческой работе может рассматриваться *только в рамках* сравнительного литературоведения. Она – ракурс компаративистики. Каждый человек национально идентичен, и восстановлением его идентичности, при необходимости, занимаются специальные естественные науки, например, судебная медицина, парапсихология, гештальтпсихология и другие. В связи с писателями или представителями других видов искусств (искусство, как правило, всегда национально выражено, исключения редки), если они настоящие художники, нет смысла говорить об их национальной идентичности. Большой художник не может быть идентичен чему-то. Он всегда шире, мощнее, выламывается из всяких тождеств.

В беседах с И. П. Эккерманом И. В. Гёте, с одной стороны, как уже отмечалось, говорил о своем интересе к культурной жизни других наций, что «национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы», а с другой, подчеркивал именно национальную выразительность творца. Прочитаем записанные Эккерманом слова Гёте от 31 января 1827 года: «Мандзони недостает только одного, – продолжал Гёте, – понимания, какой он хороший поэт и на какие посему права может претендовать. Он не в меру преклоняется перед историей и в силу этого любит вставлять в свои вещи подробности, из коих явствует, как верно он придерживается даже ничтожных исторических мелочей. Но факты фактами, а вот персонажи его так же мало историчны, как мой Фоант и моя Ифигения. Ни один писатель не знал тех исторических лиц, которые выведены в его произведениях; а ежели бы знал, вряд ли остановил бы на них свой выбор. Писателю должно быть заранее известно, какого впечатления он хочет добиться; считаясь с этим, он и должен создавать свои персонажи. Изобрази я своего Эгмонта таким, каким он запечатлен в истории, то есть

отцом целой кучи детей, и его легкомысленное поведение стало бы чистейшим абсурдом. Следовательно, мне пришлось создавать другого Эгмонта, дабы он лучше гармонировал и со своими поступками, и с моими намерениями. И вот этот-то человек, говоря словами Клерхен, и есть *мой* Эгмонт.

Да и на что нужны писатели, не просто же для того, чтобы повторять всё записанное историками! Писатель должен идти дальше, создавая, по мере возможности, образы более высокие, совершенные. Все действующие лица Софокла несут в себе частицу высокой души великого поэта, так же персонажи Шекспира – частицу его души. Так оно и должно быть. Что касается Шекспира, то он идет еще дальше и своих римлян делает англичанами, опять-таки с полным правом, иначе его народ его бы не понял» [19, С. 214–215, 215–216].

Вместо национальной идентичности или идентификации в литературоведении следует говорить о «художественной репрезентации», например, национального социума, национальной системы архетипов или, скажем, национального характера, как это сделала Ю. Р. Перелицина, автор хорошей кандидатской диссертации «Художественная репрезентация национального характера в прозе А. Яшина» [9]. Лишь национально-сравнительный аспект исследования предполагает анализ проблемы национальной идентичности и ее художественной выразительности. И в этом аспекте с расстановкой необходимых акцентов может быть рассмотрено и творчество любого «бинационального» писателя или писателей с такими судьбами, как В. Набоков, И. Бродский, немецкоязычный писатель П. Зюскинд, работающий на стыке литературных и культурных традиций Франции, Германии и Швейцарии, писатель, как его считают, не только универсальный, но транснациональный, пытается остаться вне общественной жизни, избегает публичности, а в творчестве обрывает важную нить в цепочке «автор-текст-читатель», видимо, желая оставить свой текст существовать вне авторской личности [7, с. 129-139].

Проблема национальной выразительности прозы, например, И. А. Бунина не тождественна проблеме национальной идентичности его прозаического наследия.

Во-вторых, в постановке литературоведческой компаративистской проблемы национальной идентичности должны быть обозначены не просто «национальная идентичность», а конкретные ее аспекты, например, «поэтика национальной идентичности», «образная система национальной идентичности», «философия национальной идентичности», «национально идентичные физиогномические свойства личности» (характер, нравы, внешний облик, привычки) в творчестве того или иного писателя; проблемы народнокультурной идентичности, языка, этнографической идентичности, историко-социальной идентичности, но не национальной идентичности просто. Вопросы национальной идентичности не тождественны вопросам национальной специфики в литературе и науке о ней. У них свои особые пути решения.

В-третьих, вопрос о «национальной идентичности» для изучения литературы как национального феномена некорректен, ибо национальная идентичность, как уже говорилось, не тождественна национальной выразительности; соответствие и тождество – разные параметры измерения свойства явления. Соответствие – не одинаковость, а предполагает раскрытие особенностей. Повторим, проблема национальной выразительности творчества писателя не тождественна проблеме его национальной идентичности.

В-четвертых, в пределах понятия идентичности (не национальной) возможно говорить о «самоидентификации»: в танце самоидентификация как элемент танца (с демоном, зверем и тому подобное); в театре самоидентификация актера со своим героем (психологическое состояние). В литературоведении есть понятие самоидентификации читателя с литературным персонажем или писателя с героем и тому подобное. Но это совершенно иная сфера художественной тождественности, «самоидентификации», которая в решении компаративистской проблемы национальной идентичности может быть лишь одним из его, решения, рычагов наравне с другими.

Компаративистика – комплекс междисциплинарных подходов к явлениям искусства, к изучению *национальных картин мира*. В современных гуманитарных науках в

последнее время стабилизировалось это понятие, выражающее процессы научного и художественного взаимодействия в постижении цельности бытия. Самым продуктивным путем исследования здесь является изучение междисциплинарных связей. А это особый предмет изучения, со своими законами и закономерностями, методами анализа «путей» и «перекрестков». А их надо хорошо знать.

Методы для изучения *междисциплинарных связей* в литературоведении складывались в процессе создания разных научных школ: мифологической, культурно-исторической, психологической, социологической, формальной. Очевидно прав Р. Барт, который специально подчеркивал, что работа на стыке дисциплин «не может быть результатом простого сопоставления различных специальных знаний», она «начинается тогда, когда единство прежних дисциплин раскалывается – порой даже насильственно, с шумными потрясениями, обусловленными модой, и уступает место новому объекту и новому языку, причем ни тот, ни другой не умещаются в рамках наук, которые предполагалось тихо и мирно состыковать друг с другом» [2, с. 413]. Следует обращать внимание не только на дифференциацию научных дисциплин, но и на их интеграцию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аннинский Л. А. Занавес близко? О вкладе евреев в русскую культуру // Литературная газета. 2000. 19–25 янв.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 328–335.
4. Веселовский А. Н. Собр. соч.: в XVI т. М.; Л., 1938. Т. XVI. С. 83–127.
5. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с фр. С. Зенкина. М., 2001. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.
6. Лейдерман Н. Л. Русскоязычная литература – перекресток культур // Лейдерман Н.Л. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Екатеринбург, 2005. С. 50.
7. О романе П. Зюскинда «Парфюмер» см., напр.: Лейман А. Р. Маргинальность и интертекстуальность как конструкты культовости (П. Зюскинд) // Вопросы филологии. СПб., 2006. Вып. 12. С. 129–139.
8. Олицкая Д. А. Рецепция пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Германии: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2004; Тимофеева И. Ф. Повесть «Шинель» Н. В. Гоголя в итальянских переводах. Проблемы интерпретации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005; Прохорова Л. С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005; Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006; Никанорова Ю. В. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» в немецкой рецепции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007; Горенинцева В. Н. Рецепция английской и американской литературы в томской периодике конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2009; Белоногова Е. С. Личность и творчество В.А. Жуковского в рецепции англоязычной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2009; Власова Ю. Ю. Рецепция ранней драматургии Г. Гауптмана в России рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010 и другие работы.
9. Перелицина Ю. Р. Художественная репрезентация национального характера в прозе А. Яшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2009.
10. Подобрый А. В. Межкультурный диалог в русской малой прозе 20-х годов XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2010. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.
11. Полякова Л. В. «Письма об изучении природы» А. И. Герцена и натурфилософская парадигма современной науки о литературе // Полякова Л.В. Русская литература: индивидуально-творческий колорит. Монография. Тамбов, 2012. С. 113–124.
12. Попова Е. В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества. Владикавказ, 2004. С. 46, 48.

13. См. также: Полякова Л. В. Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX–XXI веков. Монография. Тамбов, 2007. С. 263–279.
14. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985. S. 9.
15. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996; Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов / науч. ред. А. Е. Махов. М., 2001; Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.
16. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 20.
17. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. С. 293.
18. Шайтанов И. О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: материалы Международного конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина. 5–8 октября 2009 года / отв. ред. проф. Л. В. Полякова. Тамбов, 2009. С. 15.
19. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Ман. М., 1986. С. 214–215.
20. Юнг К. Г. Архетипы коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Психология бессознательного. М., 1996. С. 105.

Polyakova L.V. Comparative studies in modern Russian literary criticism: seeking of ways of development and fruitful solutions.

The nature of current comparative studies in Russian literary criticism is put in interrelation with integration processes in the period of globalization of human life, with complicated interaction of national literatures. M.M. Bakhtin's intercultural dialogue has been chosen as a methodological postulate with its cross-cutting theme, "Me and Another" / "Own and Alien." It is in the literary and theoretical space of comparative studies that the phenomenon of intertextuality is looked at. National identity is suggested to be studied not only in a comparative historical context, but also in connection with theories of knowledge and cognition. Material on other issues is proposed for discussion.

Keywords: *comparative historical methodology; M.M. Bakhtin on the "dialogical encounter" of two cultures; controversial issues of comparative studies; experience of Russian and foreign scholars.*

В.Б. Приходько

РОЗУМІННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА¹

В статті розглядається розуміння художнього тексту як перекладознавча проблема. Виявляється специфіка розуміння художнього тексту, яка полягає в діалогічності самого процесу. Зазначається, що врахування особливостей менталітету при розумінні іншомовного тексту сприяє адекватному відтворенню його мовної та позамовної дійсності.

Ключові слова: *розуміння, текст, переклад, рецепція, ментальність, діалог.*

¹ Вперше опубліковано: Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Випуск 28, Одеса, 2017, с. 199-201.

Проблема розуміння сьогодні стає не тільки предметом роздумів вузьких фахівців – вона переростає в проблему взаєморозуміння як на рівні міжособистісних контактів, так і на рівні міжкультурного діалогу. Різні аспекти розуміння досліджені, насамперед, у філософській, психологічній та філологічній герменевтиці (І. Кант, М. Хайдеггер, Г.

Гадамер, П. Рікьор, О. Потебня, М. Бахтін, А. Соколов, Г. Щедровицький та ін.). Так, «філологічний» підхід означає розуміння тексту як художнього явища – з точки зору його задуму, композиції і т.ін. «Психологічний» підхід інтерпретує текст з позиції його автора – шляхом ототожнення його з авторською соціо-психодрамою, системою цінностей та світогляду. Методологічною основою «філософської» герменевтики є, так зване, «герменевтичне коло», ідея якого сформувалася ще в філософії Й. Фіхте і Г. Гегеля, а сам термін належить Ф. Шлейермахеру. Суть «герменевтичного кола» пояснюється так: «щоб зрозуміти, треба пояснити, а щоб пояснити, треба зрозуміти». У Г. Гадамера «герменевтичне коло» подається в дещо іншій площині: сьогодні можна зрозуміти на основі минулого, але останнє, в свою чергу, досягає більш глибокого розуміння через сьогодні. П. Рікьор розглядає «герменевтичне коло» як засіб упорядкування лінгвістичної діяльності, коли в ірраціональну (інтуїтивну) суть знання вноситься раціональний спосіб його інтерпретації. У П. Рікьора раціональне пояснення тотожне інтерпретації і розумінню, хоча зміст того, що розуміється, ірраціональний [6].

Природа художнього тексту – комунікативна, діалог пронизує все його буття: від створення і до етапів сприйняття. Художній текст стає засобом соціально-культурної та соціально-психологічної комунікації. Він містить у собі не стільки знання, скільки цінності, що концентруються навколо певного ідеалу. Це визначає важливу особливість сприйняття і розуміння художнього тексту. Справа в тому, що при передачі цінностей традиційні способи і механізми комунікації, які спираються на мислення і уяву, не спрацьовують, оскільки цінності істотно відрізняються від знань за самою своєю природою – вони виражають не відносини між об'єктами, а відносини між об'єктом і суб'єктом. Цінності не можна раціонально вивчити – вони повинні бути сприйняті особистістю, пережиті нею в контексті власного тезаурусу. У процесі духовного діалогу людина ототожнює себе із художнім образом і прагне досягти з ним духовної спільності. Отже, розуміння передбачає діалог з предметом розуміння, вміння «розмовляти з ним». М. Бахтін наголошував, що справжня зустріч із текстом – це завжди діалог із його автором, героєм: «Побачити і зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншого, чужу свідомість і його світ ... При поясненні – тільки одна свідомість, один суб'єкт; при розумінні дві свідомості, два суб'єкти. До об'єкту не може бути діалогічного відношення, тому пояснення позбавлене діалогічних моментів ... Розуміння завжди в якійсь мірі діалогічне» [1, с. 177].

Проблематика розуміння окреслюється, в основному, такими поняттями як «текст» та «зміст/смісл/сенс». Експлікація цих понять здійснюється в рамках герменевтики, яка звернена безпосередньо до проблеми розуміння, пояснення. Специфіка і сутність розуміння в рамках герменевтичного підходу полягає в тому, що визначальним для адекватного розуміння тексту є власний «горизонт» інтерпретатора – суб'єкта міжкультурної комунікації, який вводить себе в «гру» розуміння і допомагає актуалізувати справжній зміст тексту (Г. Гадамер). Горизонт інтерпретатора – це контекст, всередині якого розкривається смислове багатство тексту. Крім того, суб'єкт, що розуміє текст, належить певній історичній добі, яка і визначає специфіку та рівень розуміння смислів тексту.

Адекватне розуміння і інтерпретація художнього тексту передбачає, насамперед, смислову «рівність» автора і реципієнта (що, в свою чергу, передбачає відповідний рівень особистісного розвитку останнього). Аналізуючи текст, ми прагнемо зрозуміти автора, пережити в собі його художню думку – і при цьому неминуче зіставляємо її зі своїм духовним досвідом, зі своїм знанням життя. Однак абсолютної рівноваги між нашим сприйняттям і розумінням художнього тексту та його об'єктивним смислом не передбачається. Специфіка розуміння художнього тексту полягає в тому, що адекватність процесу пізнання багато в чому визначається здатністю людини до емпатії, інтуїтивно-

емоційного проникнення в його справжній і сокровенний смисл. Розуміння тексту, включеного в комунікативний процес, передбачає проектування його нових смислів, що задаються особистісним контекстом реципієнта. Суб'єктивний сенс і об'єктивний контекст розуміння багато в чому визначається смисловою глибиною самого тексту.

Процес розуміння умовно можна представити як чергування декількох етапів: сприйняття (тобто прочитання тексту у формі безпосереднього «відображення образу»); переживання, що представляє собою безпосереднє сприйняття образу відповідно до власного життєвого досвіду і включення його в своє «смислове поле»; розуміння і інтерпретація пережитого «тексту-образу» шляхом розкладання його на певні смислові одиниці та з подальшим відтворенням його змістовної цілісності.

Розуміння, що здійснюється через відносини автора й читача-інтерпретатора, проявляється в діалогічній формі, у вмінні ставити питання і відповідати на них. Ця форма дає можливість глибше розкрити, зрозуміти зміст тексту. У Г. Гадамера етапи осягнення змісту/смислу ілюструються на прикладі розуміння художніх текстів. По-перше, відбувається сприйняття, тобто прочитання тексту в формі безпосереднього «відображення образу». По-друге, текст розкривається в формі безпосереднього і індивідуального переживання образу, який включається в «смислове поле» суб'єкта комунікації відповідно до його життєвого досвіду. По-третє, здійснюється розуміння-інтерпретація пережитого «тексту-образу» шляхом розкладання його на певні смислові одиниці, переведення його із застиглого і об'єктивованого продукту в духовну активність його автора (другого учасника діалогу).

Специфіка розуміння художнього тексту полягає в діалогічності самого процесу. Діалогічність – природна форма існування художнього тексту, а значить, найважливіша умова і механізм його розуміння, виявлення його смислів. М. Бахтін у своїй праці «Естетика словесної творчості» стверджує, що текст-твір розуміється як діалогічна зустріч двох суб'єктів, занурених у нескінченний культурний контекст, що вимагає особливого методу-розуміння: «...розуміння ніколи не буває тавтологією або дублюванням, бо тут завжди двоє і потенційний третій...» [1, с. 311].

Проблему діалогу під час рецепції художнього твору розглядають і вітчизняні дослідники, так, зокрема, В. Озадовська бачить цей діалогізм у трьох вимірах: 1) діалог автора з читачем, де авторське «Я» або персонажне «Він» виступає позначенням читацького «Ти», надаючи читачеві змогу подумки ототожнювати себе із героєм-оповідачем. А у письменницькому «Ти» читач може впізнати власне «Я»; 2) діалог автора з героєм, де відносини між ними можуть складатись по-різному: від повного копіювання (герой – виразник авторської думки) до абсолютного відокремлення (герой – повноправний учасник діалогу); 3) діалог автора із самим собою, коли автор водночас є і героєм власного твору, а отже уявляє себе Іншою людиною, дивиться на себе її очима [5, с. 108].

Художній текст як об'єкт діалогу «письменник-читач» має кілька сутнісних характеристик. Суб'єктивно текст виступає, за висловом Г.Гадамера, як «справжня одночасність» для обох учасників діалогу; об'єктивно ж, риторичний акт створення тексту від герменевтического акту його сприйняття може відділяти значна часова дистанція. Засобом дистанціювання може виступати і культурно-історичний контекст в тому випадку, якщо художній текст створювався в рамках однієї культури, а його реципієнт є представником іншої. Кожному діалогічному акту «письменник – читач» відповідає певна ситуація спілкування, визначальними факторами в якій виступають: фактор часу (контекст сучасний /історичний), фактор простору (культура рідна / чужа). Поєднання цих факторів може дати кілька можливих ситуацій протікання діалогу, результатом якого може бути як розуміння, так і нерозуміння художнього тексту. Ситуація перша є, певною мірою, ідеальною, оскільки вона виникає, коли діалог відбувається у рамках однієї історичної епохи і в межах однієї (рідної) культури. Тобто тут створюються ідеальні передумови для реалізації адекватного розуміння тексту. У ситуації, де виникла розбіжність історичних контекстів, для забезпечення адекватного розуміння реципієнту необхідно звернутися до попередніх

історичних контекстів. У разі, коли маємо розбіжність культурних контекстів автора і реципієнта, діалог відбувається в ситуації, яку можна назвати *інтеркультурною*. Для подолання можливого нерозуміння при рецепції інокультурного тексту реципієнт мусить шукати відповіді на питання, що виникають у нього в процесі сприйняття тексту, пов'язані із реаліями, звичаями, національним характером і побутом представників іншої культури, в інокультурному контексті. Подвійна складність рецепції художнього тексту має місце, коли ситуація протікання діалогу задається розбіжністю відразу двох параметрів: культурного та історичного. Однак, звернення до широкого культурно-історичного контексту допомагає реципієнту успішно подолати усі труднощі. Таким чином, будь-який художній текст (автор) передбачає наявність комунікативної спрямованості на «іншого», завдяки чому створюється перспектива оповіді, уявлення про бажаного (можливого) читача і передбачається ймовірна інтерпретативна стратегія. Цей діалог заснований на принципі, сформульованому П. Рікбором, згідно з яким єдиний шанс зрозуміти існуюче – це зрозуміти самого себе через розуміння іншого.

Принцип розуміння Іншого через індивідуальне осягнення сенсу твору лежить в основі перекладу. Першим кроком перекладацької діяльності є розуміння вихідного тексту мовою оригіналу, а другим – зіставлення мови вихідного розуміння і мови перекладу. Причому, перший крок відбувається уже із залученням рідної мови перекладача. Отже, розуміння за своєю суттю є мовленням, оскільки воно переносить смисл тексту в мовлення інтерпретатора. Перекладач повинен забезпечити кожного учасника діалогу спільною мовою, яка б поєднала текст і процес його розуміння. До того ж майстерний перекладач не управляє діалогом, а дає можливість діалогу управляти учасниками.

Для розуміння в цілому та *перекладацького розуміння* зокрема релевантними є, насамперед, знання мови та власний тезаурус інтерпретатора. Термін *перекладацьке розуміння* виокремлюємо свідомо, оскільки вважаємо його доцільним і важливим, коли йдеться про розуміння у перекладі. Багато дослідників, розглядаючи стратегії перекладу, вказують на нього, наділяючи різними дефініціями: «своєрідне перекладацьке мислення» (В. Комісаров [3]), «рецептивна компетенція розуміння» (О. Михайленко [4]).

Перекладацьке розуміння, як важливий етап процесу перекладу, полягає у виявленні смислу, що являє собою результат взаємодії лінгвістичних значень і екстралінгвістичних знань. Тут розуміння являє собою інтерпретацію, тобто вилучення смислу, абстрагуючись від його мовного вираження. Однак, на відміну від власне перекладу, інтерпретація має справу не з одиницями мови, а з ідеями, смислом та ігнорує формальні міжмовні відповідники. Хоча і переклад можна вважати відтворенням не слів, а сенсів. Переклад означає не переписування слів іншої мови словами власної, а відтворення у власній мові сенсів, висловлених іншою мовою. А сенс можна зрозуміти лише контекстуально. Найширший контекст будь-якого слова – вся мова загалом із особливим досвідом, артикульованим у тій мові.

Саме таким особливим досвідом можна вважати ментальність. Вона задає смислове поле розуміння тексту, визначає механізми цього розуміння і, зрештою, його результат. Не випадково мовознавці, літературні критики, історики літератури і представники історичної філології одними з перших почали розробляти питання методології вивчення ментальності, поставили питання про відповідність індивідуального генія письменника тому «ментальному середовищу», в якому він творить і якому адресує свої тексти. Так, у роботі М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу» проблема збігу (розбіжності) ментальностей автора і читача ставиться і вирішується в різних аспектах.

Художній текст створюється в певному ментальному контексті, його автор – носій відповідного менталітету, і якщо читач є носієм тієї ж ментальності, то виникає об'єктивна передумова для розуміння тексту читачем. Однак, ця умова не завжди виконується, а тому посередником між автором і читачем, що не є носієм тієї ж ментальності, виступає перекладач, який мусить не просто точно переказати текст оригіналу, а відтворити засобами мови перекладу його національний колорит.

Врахування особливостей менталітету при перекладі сприяє адекватному відтворенню мовної та позамовної дійсності оригіналу, тому ментальність варто розглядати не лише як філософську, а й як перекладознавчу категорію. Мета перекладу художнього тексту полягає значною мірою у визначенні рис етнічної ментальності нації-носія мови оригіналу та відтворенні цих рис мовою перекладу. Дослідниця О. Бурда-Лассен, вивчаючи українські та німецькі етнолексеми міфологічного походження, розробила модель діалектичної взаємозалежності між ментальною ідентичністю нації та стратегією перекладу: у випадку усвідомлення перекладачем ментальної ідентичності нації-носія мови оригіналу та нації-носія мови перекладу стратегія перекладу буде спрямована на максимальне відтворення національно-історичного колориту етнолексем, яке забезпечує декодування ментальної ідентичності нації. Повна або часткова втрата національно-історичного колориту етнолексем відбувається у випадку неусвідомлення перекладачем ментальної ідентичності нації-носія мови оригіналу та / або нації-носія мови перекладу, що не забезпечує декодування ментальної ідентичності нації. Навіть за умов білінгвізму перекладача ментальна ідентичність націй, мови яких задіяні в процесі перекладу, буде декодована різною мірою в залежності від того, яка мова та культура є ближчою або більш рідною у порівнянні з іншою [2]. Отже, здійснюючи переклад іншомовного тексту, перекладач має розуміти особливості, що відрізняють картину світу автора від його власної, визначити, як саме такі особливості виражені у тексті твору, і знайти оптимальні засоби для відтворення цих особливостей при перекладі.

Отже, зміст діалогу між автором, перекладачем і читачем, а також можливості, межі та проблеми їхнього *взаєморозуміння* визначаються, насамперед, ментальністю суб'єктів діалогу. Взаєморозуміння тут виступає міжособистісною комунікацією, обміном діями породження та інтерпретації тексту, під час якого з'ясовується здатність (або нездатність) суб'єктів діалогу розуміти один одного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / Литературно-критические статьи. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Бурда-Лассен О.В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації (на матеріалі українських і німецьких етнолексем міфологічного походження): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / О.В. Бурда-Лассен. – К., 2005. – 20 с.
3. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 2002. – 424 с.
4. Михайленко О.А. Поняття «перекладацькі стратегії» як складова стратегічної компетенції / О.А. Михайленко // Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія. Педагогічні та історичні науки: збірник наукових праць. – К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2014. – Вип. 121. – С. 148-154.
5. Озадовська Л.В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні / Л.В. Озадовська. – К.: Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України, 2005. – 116 с.
6. Рикер П. Конфликт интерпретации: очерки о герменевтике / П. Рикер. – М: Academia-Центр: Медиум, 1995. – С. 37.

Приходько В.Б. Понимание художественного текста как переводоведческая проблема.

В статье рассматривается понимание художественного текста как переводоведческая проблема. Определяется специфика понимания художественного текста, которая заключается в диалогичности самого процесса. Отмечается, что учет особенностей менталитета при понимании иноязычного текста способствует адекватному воспроизведению его языковой и внеязыковой действительности.

Ключевые слова: понимание, текст, перевод, круглосуточно, ментальность, диалог.

Prykhodko V.B. Understanding Literary Text as Translation Problem

The article deals with understanding the literary text as a translation problem. The specificity of understanding the text is revealed, which is in the dialogue of the process itself. It is noted that taking into account the peculiarities of the mentality during understanding the foreign language text contributes to the adequate reproduction of its linguistic and extralinguistic reality.

Keywords: *understanding, text, translation, reception, mentality, dialogue.*

Adam Regiewicz

**TROPY TEOLOGICZNE W SZTUCE INTERPRETACJI.
ĆWICZENIA Z POSZUKIWANIA SENSÓW**

Artykuł jest próbą odpowiedzi na wątpliwości dotyczące włączania osobistego doświadczenia w praktykę interpretacyjną, ze szczególnym uwzględnieniem doświadczenia religijnego i wiary. Wejście w relację osobistą z tekstem oznacza interakcję, która rodzi w czytającym potrzebę odpowiedzi na usłyszane słowo literackie. Artykuł proponuje przeniesienie metod wyrastających z praktyki czytania pism natchnionych do interpretacji w duchu krytyki literackiej – modeli lektury wywiedzionych z ducha egzegetycznego: mesjańskiego, midraszowego, kerygmatycznego i ikonicznego, a także sięgającego do tradycji talmudycznej i wczesnochrześcijańskiej.

Słowe kluczowe: *aksjologia, epistemologia, integralność, interakcja, interpretacja, komparatystyka, model lektury, tekst, tradycja.*

Wbrew powszechnemu przekonaniu - człowiek potrzebuje sensu. Ta prosta konkluzja, którą można uzasadnić tak w perspektywie antropologicznej, filozoficznej¹, jak i teologicznej², jest dla niniejszej propozycji czytania tekstu kamieniem węgielnym. Pytanie o «sens» w przypadku praktyki literaturoznawczej pojawia się w kontekście swoistego napięcia pomiędzy specyfiką pracy, jaka wiąże się z czytaniem, rozpoznawaniem rzeczywistości poprzez lekturę tekstów kultury, a egzystencją, którą należy rozumieć nie tyle jako «bycie», ale «życie»³. Trudno bowiem nie zauważyć rodzącego się na przecięciu tych dwóch doświadczeń poczucia schizofrenii pomiędzy dyskursem naukowym, wspieranym w praktyce czytelniczej tekstem refleksjami poststrukturalnymi, a sferą prywatną, gdzie fundamentalną kwestią pozostaje możliwość ulokowania sensu życia w niepodważalnej prawdzie. Ta egzystencjalna perspektywa czytania, indywidualne spotkanie z tekstem (także w kontekście doświadczenia religijnego) wydaje się pogłębiać już i tak duży rozziew pomiędzy obiema praktykami: czytania i od-czytywania⁴. Rodzi się zatem pytanie, w jaki sposób

¹ Przekonującą wykładnię tego stwierdzenia daje Chantal Delsol, która analizując kulturowy przełom w życiu neandertalczyków polegający na wprowadzeniu obyczajów funeralnych, zwraca uwagę na fakt pojawienia się refleksji nad znaczeniem własnej egzystencji. Świadomość śmierci, „znikania” skłania człowieka „do pytań o własne znaczenie. Tym samym nabiera sensu jego początek. Istota ludzka jest istotą, która ma pochodzenie, istotą, dla której początek musi zawierać jakiś sens”. Ch. Delsol, *Czym jest człowiek? Kurs antropologii dla niewtajemniczonych*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2011, s. 21.

² Pod tym twierdzeniem podpisuje się cała antropologia biblijna oraz teologiczna wywiedziona z nauki Kościoła, żeby przywołać chociażby ostatnio opublikowaną pracę Edyty Stein, *Czym jest człowiek? Antropologia teologiczna*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2012.

³ Rozróżnienie to rozumiem jako „pragnienie bycie, które neguje życie – albo, inaczej mówiąc, pragnienie bycia na modłę bytu martwego; bycia godzącego się ze swą «ontologiczną słabością» i w tym pogodzeniu naśladowującego śmierć” w przeciwieństwie do Życia, które jest „transcendencją w górę”, afirmującą własną śmierć, bowiem perspektywa ta zakłada, że Śmierć niczego nie kończy ani nie zamyka. A. Bielik-Robson, *„Na pustyni”. Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 42 i nast.

⁴ Rozdział między czytaniem jako swobodną praktyką lektury a od-czytaniem jako sytuacją pewnego przymusu odnalezienia sensu postuluje Jacques Derrida. W niniejszym tekście „od-czytanie” sytuuje nie w kontekście

przewyciężyć zarysowane w teorii literatury a utrwalone tradycją opozycje pomiędzy pragnieniem sensu a negocjowaniem znaczeń, między osobistym spotkaniem z tekstem a koncepcją «wspólnoty interpretacyjnej». Poniższy tekst jest próbą odpowiedzi na ten nierozwiązywalny konflikt, stawiając tezę o konieczności powrotu do technik egzegetycznych, znanych z tradycji czytania Tory, pism chrześcijańskich przez tradycję żydowską oraz wczesnochrześcijańską, obecną do dziś w Kościele, które można przenieść do praktyki literackiej.

Od krytyki do komparatystyki i z powrotem

Zderzenie ze sobą praktyki interpretacyjnej z doświadczeniem religijnym w samej swojej istocie jest założeniem komparatystycznym, które jest tu rozumiane bynajmniej w nie w sposób dawny, wpisujący obie praktyki w porządek dyscyplinowy – zestawiony binarnie (co wynika z samej nazwy – *comparare* – porównywać), ale proponującym holistyczne spojrzenie na rzeczywistość kulturową. W podejściu komparatystycznym chodzi bowiem o wypracowanie «trzeciej drogi», która respektuje integralność, oddzielność różnych dyskursów, dyscyplin, tu: literatury i doświadczenia religijnego i nie sprowadza się do katalogowania istniejących powiązań. Jak pisze Tadeusz Sławek: «W procedurach komparatystycznych nie chodzi bowiem o inwentaryzację gotowych, zamkniętych przedmiotów, lecz o myślenie odcinające się od wszelkich skończonych form, a więc i od wszelkich definitywnych odpowiedzi»¹. Komparatystyka będzie tu zatem traktowana jako wiedza lub styl "czytania" zjawisk kulturowych zorientowany na wzajemne oddziaływanie, realne związki, pokrewieństwa i typologiczne odpowiedniości zjawisk literackich i pozaliterackich² – w tym "nieliterackich" rodzajów piśmiennictwa, mowy czy szeroko rozumianych tekstów kultury i form dyskursu (tu - religia, teologia, filozofia, antropologia, dyskursy tożsamościowe itd). Tak szeroko rozumiany paradygmat badań porównawczych skupia kulturowo zorientowaną wiedzę literaturoznawczą (poetyka kultury), sytuując ją w historycznym polu kultury i antropologicznej wiedzy o dyskursach transdyscyplinowych. Pozwala też na wprowadzenie indywidualnej perspektywy badawczej, postawy zaangażowania, która nie tylko nie obniża jakości wiedzy, a wprost przeciwnie gwarantuje wysoką wiarygodność naukowej argumentacji, opartej na empiryczności badania kulturowego – bezpośrednim doświadczeniu, spotkaniu z kulturą lub tekstem ją reprezentującym.

Ponadto, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na retoryczny wymiar działania komparatystycznego, który objawia jej interpretacyjny charakter poprzez «zdolność do organizowania myślenia i rozumienia świata tekstu we właściwy sobie sposób»³, stawiając podmiot w konkretnej sytuacji epistemologicznej oraz aksjologicznej. Działanie takie nadaje sens podmiotom biorącym udział w praktyce «porównania» i wartościowaniu poprzez umieszczenie tekstu w relacji do innych elementów rzeczywistości. Ten interpretacyjny rys komparatystyki, wskazujący na zaangażowanie podmiotu w sam akt porównania (poprzez umieszczanie porównywanych elementów w relacji, ich wartościowanie, szukanie wspólnego sensu itp.) wiąże te praktyką z doświadczeniem egzystencjalnym, co prowadzi do przyjęcia drugiego założenia niniejszego artykułu – hermeneutyki.

Ta praktyka interpretacyjna, wywiedziona z dociekań Paula Ricoeura i Hansa-Georga Gadamera, dla poniższych rozważań staje się kluczowa, gdyż u jej podłoża stoją pytania o charakterze egzystencjalnym: kim jestem, jaki sens ma moje życie, czy tekst, który czytam może odpowiedzieć na pytanie o sens? Pytanie te wyłaniają się z za lektury, która realizuje prawdziwy

esencjonalizmu, ale właśnie w perspektywie wszystkich szkół metodologicznych, które warunkują odczytanie tekstu ze względu na użycie określonego języka dyskursu, a nie z pozycji indywidualnego spotkania z tekstem.

¹ T. Sławek, *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem*, „Postscriptum” 2004 nr 2 / 2005 nr 1, s. 59.

² Takie rozumienie komparatystyki za Stevenem Tötösy de Zepetekiem pozwala na włączanie w ten dyskurs tekstów kultury wykraczających poza literaturę, poza piśmiennosć czy nawet język werbalny. Por. S. Tötösy de Zepetek, *The New Humanities. The Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary*, “The Global South” 2007, v.1, nr 1-2, s. 45-68.

³ E. Szczęsna, *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj. T.1: Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 109.

sens słów w spotkaniu z czytającym. Bowiem fundamentem hermeneutyki jest rozmowa, dialog, wymiana między Ty i ja, między tekstem a podmiotem dokonującym lektury, jak zauważa Hans-Georg Gadamer: «Słowa, które dopiero w powrocie do samych siebie są właśnie *tu oto*, realizują prawdziwy sens tekstów, by tak rzec, z siebie samych: one mówią. Teksty literackie są takimi tekstami, których należy podczas czytania słuchać niczym głosu, choć być może jedynie słuchem wewnętrznym, tekstami, które, gdy są wygłaszane, to nie tylko się ich wysłuchuje, ale wewnętrznie współwypowiada»¹. Ta relacyjność pomiędzy tekstem a czytającym koresponduje z lévinasowską filozofią spotkania – rozmowy, która przypomina, że człowiek jako istota relacyjna zawsze stoi w obliczu jakiejś Twarzy, zawsze przemawia do Kogoś – także w spotkaniu z tekstem odczytanie nigdy nie jest bezosobowe, ale zawsze pozostaje w relacji: przekonuje do czegoś, prezentuje swoje racje itp. Ten moment spotkania, kiedy podmiot (konkretna osoba ze swoją historią, ukształtowaniem egzystencjalnym) spotyka się z tekstem, Dziełem, to zderzenie dwóch świadomości, dwóch światów, dwóch aksjologii – to jest moment etyczny w postępowaniu czytelnicy. W lekturze nie chodzi jednak o moralność zawartą w tekście, ani o idee, ale o pytanie, co i jak dany tekst znaczy dla mnie, o czym przypomina w *Projekcie krytyki etycznej* Mieczysław Dąbrowski, pisząc: «Winienem w tym postępowaniu odkryć i uzasadnić własną strukturę rozumienia, to jest ów «fundament» postępowania, który mocno i wyraźnie wskazuje jednak na myślący podmiot»².

Refleksja ta nasuwa skojarzenie z popularną dziś metodą czytania zaproponowaną przez Jacquesa Derridę, przekonaną o przeświecaniu «ukrytego» spod ukształtowanego porządku tekstu. Wywiedziona z ducha poststrukturalizmu koncepcja dekonstrukcji miała służyć temu, co pozostaje «w lekturze i doświadczeniu i co nie daje się zredukować ani do gramatycznego znaczenia, ani do idei filozoficznej, ani do tematu, czy do jednego nadrzędnego sensu»³. Jak zauważa Derrida, aby odkryć to, co zostaje, należy uwypuklić «różnicę» między ramą tekstu a samym tekstem i jego znaczeniem, w tym celu trzeba poszukiwać «fałd» – tzw. kieszeni zewnętrżności tekstu, które zwijają się do wewnątrz, wyzyskując pewne ukryte znaczenia. Metoda ta bada przede wszystkim miejsca pozornie nieważne, wszelkiego rodzaju odautorskie komentarze, notatki, dopiski, dopowiedzenia, czyli szeroko pojęte marginalia, na nowo pozwalają odkrywać prawdę tekstu. Sytuacja ta ponownie zwraca uwagę na interpretacyjny charakter lektury, który wydaje się być ważniejszy od samej analizy. Z czego to wynika? Otóż z koncepcji tekstu jako Innego, z którym spotkanie zawsze ma dwuznaczny charakter. Spotkanie z Innym, jak mawia Emanuel Lévinas, jest z jednej strony spotkaniem z nieuchwytnym, nieosiągalnym, tajemniczym, z drugiej zaś wymaga reakcji. Dlatego spotkanie z tekstem w duchu dekonstrukcji wydaje się mieć podobny przebieg: jego stematyzowana przestrzeń określa rolę czytelnika, ma funkcje identyfikacyjną, ale jednocześnie jest wydarzeniem tak jednostkowym i niepowtarzalnym, które pozostawia w odbiorcy pewien głód niedookreślenia, zmuszając go do wielokrotnego powrotu, by odkrywać na nowo, nieustająco – bez końca. Tym samym metoda czytania zaproponowana przez Derridę wydaje się bliska interpretacji egzegetycznej, która podobnie traktuje sam tekst jako wydarzenie, nie zaś jako martwą literę.

Wracając do koncepcji hermeneutycznej, trzeba by także za Ricoeurem rozumieć interpretację jako praktykę egzystencjalną, mającą moc przemienić życie człowieka, bowiem interpretacja nie jest operacją obiektywnego opisywania sensu, ale zawsze stawia podmiot w samym centrum tego opisywania, zadając pytanie: «co ten tekst znaczy dla mnie?». Tym samym najważniejszym sposobem przyswojenia sensu jest refleksja podmiotu nad samym sobą⁴ zaś

¹ H-G Gadamer, *Tekst i interpretacja*, tłum. P. Dehnel, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 233.

² M. Dąbrowski, *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Kraków 2005, s. 11-30.

³ *Dekonstrukcja*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. M. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 362.

⁴ Paul Ricoeur w odniesieniu do sytuacji tłumaczenia swego życia za pomocą tekstu, pisze: „Czyż nie uważamy ludzkich żywotów za bardziej czytelne, gdyż są objaśnione poprzez historie, jakie ludzie opowiadają na swój temat? I czy te historie życia nie stają się z kolei bardziej zrozumiałe, gdy stosuje się do niech wzorce narracyjne – intrygi –

punktem dojścia interpretacji jest odnalezienie w tekście świata, w którym można by zamieszkać jako przestrzeni oswojonej, rozpoznanej, toż-samej. Sytuacja ta staje się jednak możliwa dopiero wtedy, gdy pokona się dystans pomiędzy «ja» czytelniczym a «obcością» tekstu, o czym przypomina Gadamer¹. Interpretacja polegałaby zatem na odnalezieniu zażyłości pomiędzy tekstem a czytelnikiem, zrodzenie współobecności (tekst ma uobecniać się w życiu czytelnika), ma pozostawać z nim w zażyłości. To znaczy, usuwając z niego to, co martwe i obecne (a więc pismo, literę) ma odnaleźć to, co żywe i obecne (ducha) – podobnie jak ma się relacja żywego Słowa Bożego i litery pisma w Biblii. Sam zapisany tekst jest wytworem pośrednim, niegotowym, czeka na włączenie go w doświadczenie osobiste, które dopiero wtedy nadaje mu sens; pismo zostaje ożywione, gdy znajduje się ktoś, kto je uobecnia dzięki przekazowi tradycji. W ten sposób w interpretacji ważne jest to, co zostaje włączone w osobiste doświadczenie, wypowiedziane na nowo, uczynione własnym doświadczeniem.

Z takim rozumieniem interpretacji koresponduje ostatnie z przyjętych w niniejszym artykule założeń metodologicznych – koncepcja kerygmatycznej interpretacji literatury. Metoda ta, opierając się na podkreślanu egzystencjalnego (to znaczy głęboko prawdziwego) znaczenia w interpretacji, zakłada, że badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w Słowo Boga. Pojęcie «kerygmatu», pochodzące z języka greckiego i oznaczające głoszenie, wezwanie, proklamację prawdy o Jezusie Chrystusie zawierającą w nauczaniu Kościoła pierwotnego cztery elementy: Obietnicę, Krzyż, Zmartwychwstanie i Dar Ducha Świętego², Marian Maciejewski odniósł do sytuacji literatury, wskazując, że z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej literatura ma charakter kerygmatyczny. Jak zauważył, badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w Słowo Boga. «*Kerygmat literatury* o tyle jest więc kerygmatem, o ile *ciało* literatury powraca w Słowo odwieczne»³. Słowo Boga wypełnia się zaś nie tylko w bohaterze literackim, ale samym czytelniku, który dając się uwieść rzeczywistości przedstawionej, podlega procesowi katechizacji. Można zatem mówić o egzystencjalnym wymiarze spotkania człowieka-czytelnika i bohatera literackiego, wykreowanego przez słowo literackie, za którym ukrywa się sam Chrystus. Tym samym ważkie dla tej metody jest doświadczenie zarówno wiary chrześcijańskiej, jak i samego tekstu i jego odczytania w konkretnym kontekście egzystencjalnym.

Przyjęte powyżej założenia nie tyle mają wyznaczać granice proponowanym poniżej strategiom czytania, czy służyć jako umocnienie fortyfikacji kolejnego projektu metodologicznego⁴, do którego bynajmniej ten szkic nie aspiruje, ale raczej pomagać w lepszym zrozumieniu idei zestawienia technik egzegetycznych z sytuacją lektury tekstu literackiego, którą rozumiem przede wszystkim jako akt indywidualny i osobisty.

Od *loci theologici* do egzegezy jako metody interpretacji tekstu

Czytanie nigdy nie odbywa się w izolacji, co podkreśla neopragmatyczna koncepcja lektury, tym samym zarówno praktyka czytelnicza jak i to, co czytelnik dostrzega w tekście jest kształtowane przez «wspólnotę interpretacyjną», w które wyrasta. Jak zauważa Stanley Fish⁵, każde wydarzenie tekstowe jest przede wszystkim doświadczeniem czytelniczym, a zatem interpretacyjnym, bowiem konstruowany tekst (każde odczytanie jest ponowną kreacją tekstu, a

zapożyczone z historii (...) bądź fikcji?». P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 190.

¹ Pisze on, że „hermeneutyka pokonuje Duchowy dystans i przyswaja obcość obcego ducha”, co pozwala na przewyciężenie obcości świata lektury i uznanie go swój. H-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukaszewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 124.

² R. Pisula, *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005, s. 15.

³ M. Maciejewski, *ażby ciało powróciło w słowo. Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 8.

⁴ Podobnie jak Ryszard Przybylski jestem zdania, że każda opcja metodologiczna, która rości sobie prawo do totalizowania dyskursu, jest z gruntu pozytywistyczna, próbując sprowadzić lekturę do układu zerojedynkowego, a tym samym niszczy refleksje humanistyczną, której interpretacja ma służyć. R. Przybylski, *Współczesny humanista wobec antropologii chrześcijańskiej*, „Znak” 1980, nr 11, s. 1436 i nast.

⁵ S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum: A. Szahaj, [w:] Tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, Kraków 2002, s. 59-80.

każda kreacja zaś jest rodzajem interpretacji lektur, które ukształtowały twórcę) nigdy nie powstaje w próżni, ale zawsze «w relacji do» i «ze względu na». Zatem siła interpretacji nie leży w adekwatności prawdy wobec opisywanego przedmiotu, bo ta jest niemożliwa, ale w perswazyjności dokonywanego opisu, który nie tyle odpowiada samej rzeczywistości, co wyznaczonym przez indywidualne uwarunkowania kulturowe wartościom i założeniom ideologicznym. W tym kluczu można rozumieć wypracowaną na gruncie badań relacji literatury i teologii koncepcję *loci theologici* (miejsc teologicznych)¹.

Na temat teologii słowa literackiego syntetyzujące rozpoznanie czyni Jerzy Szymik², wskazując na różne zakresy nakładających się relacji pomiędzy teologią rozumianą jako «mówienie o Bogu», a zatem praktyką interpretacyjną, a literaturą mającą wszak biblijny rodowód, która rości sobie prawo do postrzegania i poznawania rzeczywistości³. Wśród wielu teologicznych teorii poznania ponadmysłowego zawartego w literaturze pięknej interesującą wydaje się droga neotomistyczna – oparta na refleksji Jacquesa Maritaina – dowodząca, że za intuicją poetycką stoi objawienie, czy inaczej - proces myślowy, który wprawdzie aktualizuje się w intelekcie, ale dąży do poznania drogą przedpojęciową. Intuicja poetycka sprawia, że poznanie poetyckie, którego jest ona źródłem i narzędziem, staje się «poznaniem nie-pojęciowym w akcji». Poznanie dokonuje się przez upodobnienie, to znaczy proces poznawczy odbywa się nie na drodze dowiadywania się czegoś o rzeczy, ale na drodze doznawania jej, doświadczania. Proces ten wyraża się nie tylko w dziele, wewnątrz dzieła, ile poprzez pośrednictwo uczucia. «Jednostkowa «rzeczywistość rzeczy», która znajdując oddźwięk w podmiotowości poety, realizuje się w dziele i poznawczo iskrzy bogactwem znaczeń uchwycony zostaje (niejasno ale prawdziwie) «ukryty sens rzeczy». I druga warstwa odpowiedzi: poprzez (i«w») poznanie (-u) rzeczywistości rzeczy odsłonięta zostaje podmiotowość poety»⁴. Tym samym rozpoznanie znaczeń staje się doświadczeniem wymykającym się czystej racjonalności i operacjom myślowym, a zostaje włączone w kategorię boskiej iluminacji. Literatura będzie zatem miejscem, w którym wiara staje się pewnego rodzaju organem poznawczym, światłem pozwalającym na teologiczną (może nieco szerzej – duchową, głęboko egzystencjalną) penetrację danego wycinka czy wymiaru rzeczywistości. Ta zaś, jako obszar ujawniania się doświadczenia religijnego (*locus theologicus*) w formie tekstu jawi się jako coś pierwotnego, koniecznego i konstytutywnego dla interpretacji⁵. «Literatura staje się specjalnym miejscem gdzie świat wkracza dopiero w przestrzeń doświadczenia i zarysowuje na horyzoncie ludzkiego poznania; i tym szczególnym momentem ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawiania «bezimiennej» rzeczywistości zachodzą drogę znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu. Tam i wtedy właśnie ślad staje się tropem; literatura - «zaszyfrowanym zapisem» rzeczywistości»⁶. W miejscach tych ulokowany jest właśnie dyskurs epifaniczny, który pozwala odpowiedzieć na kluczowe pytania: o rozumienie czy koncepcje tekstu, podmiotu (autora) i rzeczywistości (doświadczenia tekstu). W miejscu tym spotyka się to, co wynika ze znaczenia powierzchniowego i to, co ukrywa się pod symbolami, to co nowe i nieznanne z tym, co tradycyjne, sytuując się poza ujednoznaczniającymi interpretacjami, poza systemami symbolicznymi, oczekując pomocy spoza tego porządku. Odsłaniając swoją niemoc, graniczość, wynikającą z rozerwania spójności dotychczasowego

¹ Pomijam w tym miejscu kwestię teleologiczną, która różni znacząco te dwie strategie: koncepcja *loci theologici* w badaniu tekstu, przyjmując z całą powagą wszelkie propozycje interpretacyjne, zmierza do odkrywania prawdy, zbliżania się do niej, w przeciwieństwie do neopragmatyzmu, które głosi, że takiej prawdy po prostu nie ma, bowiem jest tworzona lub jest negocjowana w trakcie lektury.

² Monografia ks. Jerzego Szymika ustawia relacje: co literatury może zaoferować teologii, stąd skupia się na poznawczych możliwościach literatury na polu teologicznym; na relacji pomiędzy wiarą a literaturą oraz na inspiracjach literackich w zakresie odnowy formalnej piśmiennictwa teologicznego. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994.

³ „Teologowie będą musieli potraktować poważnie prawo literatury do poznawania. Będą musieli pojąć, że literaci posiadają często zmysł postrzegania rzeczywistości” P.K. Kurz, *Literatura i teologia*, tłum. A. Midońska-Susułowa, „Znak” 1974, nr 9 (26), s. 1120.

⁴ Cytat i rozważania podaję za J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, dz.cyt., s. 74-76.

⁵ Tamże, s. 85.

⁶ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 12.

doświadczenia i tradycyjnego sposobu jego wyrażania, dyskurs epifaniczny otwiera się na inne sposoby rozpoznania sensu – realnego. Staje się miejscem spotkania z rzeczywistością – spotkania z tym co nowe i nieznanne.

Wydaje się jednak, że dekonstruowanie miejsc teologicznych jest pracą tyleż frapującą intelektualnie, co niezbyt angażującą egzystencjalnie. Z punktu widzenia badania relacji religii (także w rozumieniu chrześcijaństwa czy teologii)¹ i literatury w na tle badań literaturoznawczych taka perspektywa z pewnością nadal pozostaje intrygująca, jednak wyznaczenie roli egzegezy jako swoistego «czytnika» znaczeń i sprowadzenia jej do funkcji dekodera czy wyłuskiwacza sensów jest niewystarczające. Ważny zatem dla proponowanego w tym szkicu sposobu czytania egzegetycznego byłby moment przejścia od *locus theologicus* rozumianego tu jako miejsce, które jest w pewien sposób na-znaczone interpretacyjnie² do momentu, w którym zapisane słowo zaczyna oddziaływać, tekst wchodzi w relację z czytającym i określa jego horyzont rozpoznania. Przejście to jest możliwe nie tyle dzięki intelektualnej predyspozycji, zasobowi wiedzy, umiejętności semiotycznego dekodowania, ale zależy przede wszystkim od osobistego zaangażowania w lekturę, która jest efektem pewnego doświadczenia egzystencjalnego. Interpretacja podejmowana w kluczu proponowanego czytania egzegetycznego byłaby najpierw doświadczeniem osobistego spotkania ze słowem literackim, które w sposób iście kerygmaticzny oddziałuje, wyjaśnia, oświeca rzeczywistość czytelnika, bowiem egzystencjalne doświadczenie staje się narzędziem czytania tekstu literackiego. Wejście w relację osobistą z tekstem oznacza interakcję, która rodzi w czytającym potrzebę odpowiedzi na usłyszane słowo³. To z jednej strony moment etyczny, w którym czytelnik zajmuje pewną postawę ze względu na objawienie się sensu, z drugiej zaś konstytuująca się sytuacja katechetyczna, w której interpretator staje się heroldem odkrytego sensu, świadkiem wypowiedzianych znaczeń, umacniając nie tylko swą podmiotowość, ale i wspólną interpretacyjną, w której się porusza. Dla lepszego zrozumienia powyższej koncepcji czytania warto zatrzymać się nad konkretnymi propozycjami, które można by nazwać ćwiczeniami (choć może nazbyt kojarzą się one z mistyczną drogą Ignacego Loyoli) lub po prostu lekcjami⁴ czytania egzegetycznego.

Mesjańskie rozpoznanie i inne strategie «hermeneutyki kerygmaticznej»⁵

Prezentowane poniżej propozycje lektury tekstu literackiego opierają się na kilku fundamentalnych założeniach. Pierwsze dotyczy postrzegania samego tekstu: z jednej strony jako zbioru znaków, które konstytuują sens poprzez czytanie literalne, czy nawet alegoryczne, aż do moralnego, a z drugiej jako miejsce doświadczenia czego głębszego, co jednak nie jest efektem jakiejś «metody odkrywkowej» czy «głębinowego nawiercania», ale jest objawieniem – darem

¹ Za określeniem kierunku badań «Religia i Literatura» opowiada się praktyka naukowa, w ramach której wydawane są pisma tj. „Christianity and Literature”, „Religion and Literature”, „Literature and Theology”, organizowane konferencje, kierunki studiów i specjalności.

² Michał Paweł Markowski zauważa, że istnieją teksty, które już w swojej kompozycji, układzie treści, w przestrzeni semiotycznej nie dają się sprowadzić do odczytania literalnego, ale konotują otwartość na wielość sensów, domagając się czytania wielopoziomowego, angażującego nie tylko intelekt, ale i sfery emocjonalne czy duchowe. To miejsca, które niejako przywołują uwagę czytelnika, zatrzymują go, każą poszukiwać, okrywać. M.P. Markowski, *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, „Teksty Drugie”, 2002 nr 1-2, s. 32-50.

³ Nie zgadzam się z diagnozą Ireneusza Piekarskiego, który pisze „Kerygmaticzny dialog egzegety z tekstem literackim jest więc wyraźnie zmonologizowany. Interpretacja kerygmaticzna to nie tyle rozmowa z dziełem, rozumienie siebie w obliczu utworu, co rozumienie (i ocena) tekstu w obliczu własnego doświadczenia wiary”. Prawdą jest, że tekst literacki jest oświecony osobistym doświadczeniem i dzięki temu odczytanym w perspektywie egzystencjalnej, jednak ponieważ odbywa się on w historii, za każdym razem może przemawiać w inny sposób. Ta relacja odbywa się w kontekście, który sprawia, że nie jest jednostronna i stała. Zob. I. Piekarski, *Interpretacja kerygmaticzna a tradycje i perspektywy badań literackich*, [w:] *Interpretacja kerygmaticzna. Doświadczenia – re-wizje – perspektywy*, red. E. Fiała, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2014, s. 37.

⁴ Termin ten przywołuję za namową prof. Agnieszki Kłakówny, dla której wyrażenie ma wartość z jednej strony praktyczną, co koresponduje z istotą czytania jako doświadczenia, a z drugiej odwołuje się do łacińskiego źródłosłowu „lectio”.

⁵ Por. M. Jasińska - Wojtkowska, *Literatura – sacrum – religia. Problematyka badawcza*, [w:] tejże, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, s. 45-62.

sensu, który przychodzi poprzez iluminację¹. Jednak czytający ma w pewien sposób zadane rozpoznanie sensu, jeśli bowiem tekst mówiłby wprost nie zostawiłby w czytającym śladu, nie dotknąłby go. Tekst jest doświadczeniem żywym, to znaczy mającym realny wpływ na egzystencję, ale nie danym bezpośrednio, jak powie Abraham Heschel: «Dla osób skłonnych do refleksji to co niewysłowione stanowi szyfr, ciąg znaków bez znaczenia: kropki, kreski, tajemnicze figury, rozsiane wszędzie wskazówki, które należy zebrać, odcyfrować i ułożyć w wyraźny dowód. Są jednak chwile, kiedy to, co niewysłowione staje się metaforą w zapomnianym przez nas ojczystym języku»². Jednocześnie słowa nie są tylko bezsensownym przypadkowym zbiorem znaków, ale są działaniem (o czym przypomina hebrajski źródłosłów znaczenia *dabar*), to znaczy że prowadzą do przeobrażenia samego czytającego. Drugie przekonanie dotyczy postawy samego czytającego, który jest gotowy do przyjęcia tego objawienia poprzez specyficzne przygotowanie przypominające praktyki ascetyczne³, ale także jest gotowy na wchodzenie w doświadczenie tekstu, pozostawiając za sobą wszelkie przed-rozumienia, wcześniejsze rozpoznania. Ten rodzaj lektury nigdy nie jest triumfujący, aby odkryć sens potrzeba pokory, uniżenia, cierpienia, bowiem poznanie odbywa się poprzez postawę pokory – bez niej się nie wydarza, wtedy interpretator słucha «innego» a nie siebie – wówczas tamtego głosu słucha i nim się napenia, to prowadzi do jego przemiany. W takiej lekturze także nie szuka się tego, o czym jest dany tekst «naprawdę», nie można zagwarantować w nim z góry jakichkolwiek kryteriów sukcesu, nie można też ulegać staremu okultystycznemu dążeniu do odszyfrowywania kodów i odróżniania rzeczywistości od pozoru, ani wprowadzać opozycji pomiędzy tym, co słuszne i tym, co użyteczne; ale taka interpretacja będzie pełna pasji, namiętna i natchniona, angażująca egzystencjalnie czytający podmiot. Można zatem rozumieć, że tego typu interpretacja – nazwijmy ją mesjańską czy prorocką - domaga się zniesienia dotychczasowej relacji tekst – czytelnik opartej na lekturze wzrok-tekst, a także unieważnienia znaczenia bezpośredniego, oferując w zamian wejście na poziom, gdy tekst formułuje na nowo osobę czytelnika. W efekcie «przemieniony podmiot interpretujący spotyka głębokie znaczenie (Boga), prawdę, gdy zdobył się na odwagę opuszczenia granic *ratio* i ukorzenia swego rozumu, zdobył się na akt wyrzeczenia i kenozy, dotarł do «prawdy», która cierpi, ale nigdy nie ginie»⁴. Trzeci z fundamentów tego projektu czytania dotyczy relacyjności tekstu i czytelnika, któremu towarzyszy przekonanie, że to nie czytelnik wybiera tekst, ale słowo przyciąga czytającego. W konsekwencji, w tego typu interpretacji nie chodzi o to, by rozpoznać tekst w określonych granicach wyznaczanych przez kulturowy kontekst lub inaczej «wspólnotę interpretacyjną», czemu służyłyby zadawane przez interpretującego pytania stawiane tekstowi. Dopóki pyta czytelnik, nigdy nie zdobędzie odpowiedzi ukazującej osobistość, personalność odczytania, gdyż będzie odpowiadał zgodnie z tym, co wcześniej zostało powiedziane, co zostało zawarte w samym pytaniu. Czytający musi zamilknąć, przestać zadawać pytania do tekstu, a zacząć słuchać samej lektury. To pewien akt wycofania się wobec tekstu, wobec którego należy dokonać radykalnego zwrotu w rozumieniu języka i mowy, a zarazem trzeba uświadomić sobie, że «pierwszym stosunkiem nawiązanym przez nas z mową jest słuchanie, a nie mówienie»⁵. Dlatego też, skoro prymarnym gestem rozumienia staje się słuchanie, konieczne jest milczenie, które poprzedza wejście w głąb lektury. Sytuację tę

¹ Przekonanie o tym, że prawo interpretacji bierze się z poznania duchowego, które jest konsekwencją wejścia w *twierdzę duchową* można odnaleźć w koncepcjach lektury Emanuela Lévinasa. E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1994.

² A.J. Heschel, *Prośłem o cud. Antologia duchowej mądrości*, tłum. A. Gomola, Poznań 2001, s. 21.

³ Zbigniew Kadłubek za Janem Patočką powie: „jeśli chcemy być ludźmi duchowymi trzeba nam odrzucić polityczność (wszystko to co wiąże nas ze światem – niech Żonaci żyją jakby byli nieŻonaci itd.), uprawiać ascetologię lektury, rozważań, interpretacji, asceza czytania”. *Literaturoznawstwo i polityczność*. Na temat związków literatury, literaturoznawstwa i polityki rozmawiają Krystyna Kłosińska, Krzysztof Uniłowski, Ryszard Koziołek, Zbigniew Kadłubek i Paweł Tomczak, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczak, Katowice 2012, s. 65.

⁴ A. Grzegorzcyk, *Poznanie duchowe a interpretacja*, [w:] *Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowski, Wrocław 2006, s. 27.

⁵ A. Żywiołek, *Objawienie i poznanie. O „epifanicznych prześwitach” w literaturze*, [w:] *Dziedzictwo religijne w literaturze i kulturze Europy XIX i XX wieku*. Prace interdyscyplinarne, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 387-398.

Michał Januszkiewicz określa jako «wczytywanie się», w którym interpretator pozwala się ogarnąć samemu tekstowi, dając mu posłuch, zawierając temu, co chce powiedzieć. Jest to możliwe o tyle, o ile dokonujący lektury wprowadza tekst we własne horyzonty rozumienia. Paul Ricoeur nazywa ten rodzaj czytania hermeneutyką zawierzenia, rekolekcji, skupiania sensu¹. Z drugiej strony, sytuacja ta nie uprawomocnia jednoznacznie esencjalizmu w praktyce interpretacyjnej, ale wskazuje na rolę samego aktu interpretacji, który pozwala zrozumieć interpretatora lepiej niż on sam siebie rozumie. Wątpliwość tę wyraża Jonattan Culler, zauważając, iż nie można pozwolić, by tekst przesądzał o zakresie pytań, jakie mu stawiamy: zawsze mogą się zdarzyć interesujące pytania dotyczące tego, czego tekst nie mówi, a zatem zakresu tego, co interesujące, nie można z góry ograniczać.² Taka postawa uprzywilejowuje nie tekst, ale właśnie interpretację, stawiając sam tekst w sytuacji podejrzenia – podejrzenia, co nie znaczy, że odrzucenia. Rodzi się bowiem nierozzerwalna więź pomiędzy tekstem literackim a jego interpretacją, która polega na wzajemnym oddziaływaniu: z jednej strony tekst literacki zyskuje dzięki interpretacji, z drugiej tekst interpretowany przekształca interpretację (interpretatora) — w zderzeniu i zdarzeniu oba teksty oba teksty ulegają przemianie dzięki podmiotowi, który przychodzi ze swoim doświadczeniem egzystencjalnym.

Opierając się na tych kilku wskazówkach, można zaproponować trzy praktyki czytania wywiedzione z ducha egzegezy: talmudyczne, midraszowe i ikoniczne, które poniżej warto krótko scharakteryzować.

Czytanie talmudyczne. Żeby zrozumieć koncepcję lektury talmudycznej trzeba sięgnąć do źródła, do *Talmudu*, który wiąże się z interpretacją *Tory*. Zgodnie z przekonaniem rabinów i uczonych w Piśmie *Tora* poprzedza świat, to znaczy jest niezmienna, z drugiej strony dana została człowiekowi, który jest ułomny, a co za tym idzie, nieustannie musi poszukiwać w niej sensu i znaczenia dla swoje życia. Ten drugi zapis otwiera zatem człowieka słuchającego słów *Tory* na nieustanną jej interpretację, która jednak odbywa się w granicach wyznaczonych egzegezą Pisma. Z drugiej strony, owa właściwość interpretacyjna, pozwalająca nie tylko na pogłębianie znajomości Pisma, ale przede wszystkim tłumacząca świat i przekazująca wiarę poprzez nadawanie znaczenia wszystkim dziejącym się w historii – tu i teraz – wydarzeniom, które umiejscawiano w kontekście Bożych Przykazań, daje się poznać jako przekaz żywy, a co za tym idzie w dużym stopniu oralny. Siłą tradycji talmudycznej jest zakorzenienie w tradycji ustnej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, utrwalanej i twórczo przekształcanej wobec zmieniającej się rzeczywistości historycznej, zaś niezmiennej wobec *Tory*. Warto także zauważyć charakterystyczną dwutorowość *Talmudu*: pism teoretycznych, będących efektem wnikliwej egzegezy, studiów i wiedzy oraz literatury rabinicznej, dla której Pismo było punktem odniesienia, «złotą zasadą», stanowiącą kontekst pism moralizatorskich, dydaktycznych czy podnoszących na duchu. Co ciekawe jednak, oba typy tekstów wzajemnie się uzupełniają i mają ten sam cel – uchwycić i ukazać podstawowy sens interpretacji pism biblijnych.

Wszyscy badacze *Talmudu* zgodnie podkreślają, że badanie pism jest godzeniem sprzeczności, jak zauważa Daniel Roth, każdy, kto chce studiować Pisma, musi myśleć jak mediator, bowiem kiedy otwiera *Talmud* słyszy sprzeczne głosy rabinów dotyczące różnych kwestii i spraw. Na początku musi je uważnie wysłuchać, zbadać i zważyć siłę logicznych argumentów. Następnie gdy już zna wszystkie komentarze, zaczyna badać motywacje tychże tekstów, próbując tłumaczyć je potrzebami i interesami społeczeństwa. Owo historyczne uwarunkowanie tekstu pozwala mu na ponowne dokonanie lektury Pisma i odniesienie jej do jego własnej rzeczywistości, wskazując tym samym na fakt, że *Tora* jest zbiorem «słów życia». Można zatem powiedzieć, że celem dogłębnego studium *Talmudu* jest nie tylko zrozumienie tekstu w kontekście przeżywanej

¹ M. Januszkiewicz, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012 nr 1-2, s. 77.

² J.Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 108-121.

egzystencji, ile odnalezienie wskazówek na autentyczne życie w tekście¹. A zatem każdy interpretator powinien z jednej strony posługiwać się logiką badań naukowych stawiając hipotezy, analizując słowa, zdania i pojęcia, stawiając je w różnych kontekstach znaczeniowych i użyciach (czyli stosować klasyczne metody filologiczne), z drugiej zaś wyciągać wnioski w oparciu o podobieństwo treści tekstu i rzeczywistości przeżywanej, na zasadzie analogii. Podsumowując, interpretacja talmudyczna wskazuje na dwie koncepcje hermeneutyczne: logiczną i tekstową. Pierwsza – zgodnie z zasadami analitycznego rozumowania – każe stosować myślenie indukcyjne; druga, bardziej kreatywna, propaguje myślenie abstrakcyjne, niezależne od pierwszego, a zarazem na nim wspierające swe przesłanki. W ten sposób można pogodzić zbiór pism i «słowa życia», tekst i egzystencję.

Przenosząc metodę talmudyczną do interpretacji literackiej, trzeba założyć (czy wręcz zaufać), że czytany tekst jest jedynie zapisem znaczenia, które sięga głębiej i wykracza zdecydowanie poza obszar liter, zdań i sensów z nich wynikających. Ukrywająca się za strukturą słów prawda ma wpływ na życie tego, który tych słów słucha (dokonuje lektury), a dzieje się to już poprzez sam proces poszukiwania prawdy – interpretowania tekstu. W tym celu należałoby podążać wyznaczonym przez żydowską egzegezę tropem: zacząć od interpretacji semantycznej, szukając znaczeń prostych, a zarazem wpisując je w pewne pola semantyczne, przez interpretację alegoryczną, która domaga się ukontekstowania danego fragmentu w odniesieniu do innych tekstów tego samego autora, lub tego samego typu, czy wreszcie innych tekstów kultury, wykorzystując współczesne narzędzia semiotyczno-antropologiczne; by przejść do kwestii związanych z wpływem tekstu na odbiorcę. Co ciekawe, oto tropienie znaczeń i odczytań semiotycznych bynajmniej nie odbywa się w sposób kompleksowy i strukturalny, ale jest indywidualną drogą czytelnika, który podąża ścieżkami interpretacji, można by powiedzieć, wyznaczanymi w sposób przypadkowy: od «ślądu» do «ślądu». Przypomina ono nawigowanie po hipertekście, gdzie przechodzenie między kolejnymi leksjami jest efektem tego, co w danym momencie zainteresuje użytkownika nowych mediów. Jednocześnie metoda znana jest nie tylko tradycji żydowskiej, ale także w lekturze Kościoła jako technika skrutacyjna (łac. *badanie*). Technika ta polega na czytaniu Pisma z wykorzystaniem odnośników biblijnych do innych ksiąg i komentarzy. Ideą, na której opiera się skrutacja, jest przekonanie, że «Pismo wyjaśnia samo siebie», a zatem czytając jakiś fragment, należy szukać ukrytych znaczeń w innych częściach tekstu, aby w końcu zrozumieć przesłanie, jakie on kryje. Przekładając zatem tę technikę na praktykę czytania tekstu literackiego, można zakładać, że będzie ono polegało na poszukiwaniu znaczeń w innych fragmentach badanego tekstu lub tekstów tego samego autora. W ten sposób można by w kontekście literaturoznawczym rozumieć słowa św. Jana «Badacie Pisma, ponieważ sądzicie, że w nich zawarte jest życie wieczne: to one właśnie dają o Mnie świadectwo» (J 5, 39) oraz z psalmu: «Twoje Słowo jest lampą dla moich stóp i światłem na mojej ścieżce» (Ps 119,105). Kolejny punkt talmudycznej szkoły egzegetycznej można tłumaczyć za pomocą Lévinasowskiej koncepcji spotkania z Innym; tekst jawi się w niej jako uobecnienie się Innego, którego pojawienie się jest wezwaniem dla czytelnika. Lektura tekstu zawsze jest wyzwaniem moralnym, stawia czytelnika wobec prawdy o nim samym, wobec czego może on zająć dwie postawy: pierwsza to zwanie pozytywnych podmiotów wartości, rzeczników prawa i ładu moralnego i poszukiwanie momentu porozumienia; druga, to intryga zła, które przeciwstawia sobie i zmusza do walki², ta zaś może skończyć się albo przyjęciem racji Innego albo usprawiedliwieniem siebie. Zarysowana tu faza interpretacji rozważa kwestię uobecniania się tekstu w życiu czytelnika, czy jest on jego antycypacją, czy wreszcie, jest antycypacją prawdy. Owo zmaganie prowadzi do czwartego kroku w egzegezie talmudycznej – do pytania o objawienie. To zdecydowanie najbardziej osobista i co zrozumiałe – najtrudniejsza część egzegezy, wymagająca silnego zaangażowania rozumu, serca i

¹ D. Roth, *Talmudic Mediation: Conflicting Interpretations of the Talmud as Conflicting Needs in Society*, (<http://text.rcarabbis.org/talmudic-mediation-conflicting-interpretations-of-the-talmud-as-conflicting-needs-in-society/>) [dostęp 22.12.2012].

² Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 89-96.

duszy (nieprzypadkowo w modlitwie codziennej Izraela *Szema Israel* pojawia się odniesienie do księgi Powtórzonego Prawa, aby kochać Boga – czego wyrazem jest Tora – z całego serca, z całej duszy, ze wszystkich sił, Pwt 6,5-9). Tym samym od tego, który dokonuje lektury, wymaga się zanurzenia w tekst traktowany jako słowo Objawione, mające moc sprawczą. Oczywiście można szukać w tym miejscu pewnej analogii między metodą talmudyczną a performatyką, która także zakłada nierozdzielność osobistego doświadczenia od badania, jednak efekt tegoż działania w dużej mierze pozostaje przypadkowy, jako owoc eksperymentu. W przypadku interpretacji talmudycznej doświadczenie lekturowe jest teleologiczne, zmierza bowiem do poznania siebie, próbując odpowiedzieć na pytania: co tekst mówi do mnie dziś, konkretnie – tu i teraz, w jaki sposób realizuje się w «moim» życiu.

Czytanie midraszowe. Midraszem nazywa się judaistyczną interpretację Pisma – Tory, który pełni funkcję pomostu pomiędzy zapisem Prawa i Proroków oraz tradycji. Już sam rdzeń tego słowa *drsh*, oznaczający «badanie» czy «szukanie», wyznacza jego rolę w relacji do Tory, która dla judaizmu pozostaje korpusem kanonicznym, zaś midrasz staje się narzędziem interpretacyjnym, sposobem czytania. Uprzywilejowuje on tym samym sytuację lektury, która nie tyle ma proponować sens oczywisty, jednoznaczny, dający się uchwycić przy pierwszym czytaniu, ale kładzie nacisk na samo szukanie¹. Co ciekawe, midrasz wchodzi w badanie kontekstowe, które uwypukla sens alegoryczny, nie dosłowny, metaforyczny, gdzie znaczenie wnioskuje się z lektury fragmentów biblijnych skojarzonych z głównym tekstem. Z powyższego wprowadzenia można wysnuć kilka wniosków na temat właściwości midraszu, które mogą stać się pomocne w konstruowaniu opisu metody interpretacyjnej. Po pierwsze trzeba zwrócić uwagę na jego konstrukcję dialogiczną, otwartą na wszelkie konteksty i dodatkowe sensory, które wzajemnie się nie wykluczają, ale uzupełniają, dopełniają. Po drugie midrasz jawi się jako praktyka alegoryczna, w której sensory zostają nadpisane na znaczeniu podstawowym, przypominając tym samym przypowieść. Owo nadpisywanie odbywa się podobnie jak w kompozycji palimpsestowej, pełniąc on różne funkcje: od tłumaczenia wydarzeń zapisanych na język bliższy codzienności po komentarz interpretujący. Po trzecie opowieść midraszowa pozostaje zawsze w kontekście tekstu głównego, a zatem można ją czytać jako rodzaj zdziwienia czy pytania. Sposób stawiania pytań z jednej strony demaskuje sytuację czytającego, ukazuje go w pewnym świetle interpretacyjnym, a z drugiej strony odsłania tekst i jego ukryte znaczenia. Tym samym midrasz może zostać uznany za praktykę interpretacyjną, w której nie tyle chodzi o dotarcie do jedyne i prawdziwego sensu, ile o samą sytuację poszukiwania znaczenia, w której dochodzi do głosu «ja» czytającego.

Dialogiczność wpisana w opowieść midraszową koresponduje z Bachtinowską koncepcją człowieka jako podmiotu dialogującego, to znaczy istoty, która może wyrazić swoje istnienie tylko poprzez relację z innym. «Życie z istoty swej jest dialogowe. Życ – to uczestniczyć w dialogu, pytać, słuchać, ponosić odpowiedzialność, aprobować itp. (...) Wszelka myśl, każde życie włącza się do niezwieńczonego dialogu»². To połączenie dialogu z egzystencją i światem jest niewątpliwie zbieżne z semicką koncepcją słowa i jego roli w konstruowaniu rzeczywistości. Właściwość ta okazuje się elementarną zasadą rządzącą rzeczywistością, jak również najbardziej wielostronnym i najskuteczniejszym sposobem jej poznania. Bachtin idzie nawet dalej, przypisuje dialogiczności moc ożywczą, moc ducha, który ożywia, odradza, wskrzesza z martwych, daje nadzieję tym, którzy są zniewoleni³. Tym samym czytanie midraszowe poprzez wezwanie do dialogu jest sposobem poznania i rozumienia rzeczywistości, świata, innego, ale także i siebie. Przenosząc te właściwości na sytuację interpretacyjną można określić ją w podobny sposób — poprzez relację dialogu pomiędzy tekstem a czytającym: z jednej strony tekst niesie ze sobą określone znaczenie, niesie znaczenie, sugeruje istotę, z drugiej spotyka interpretatora wraz z całym jego bagażem kulturowym,

¹ Por. midrasz do Księgi Wyjścia – Mechiltę w: A.C. Avril, P. Lenhardt, *La lettura ebraica della Scrittura*, Qiqajon 1984 (2000).

² M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 453.

³ Por. Tamże s. 525.

doświadczeniem, praktyka czytelnicza, czyli pewnego rodzaju sitem, poprzez które ów sens zostaje precedzony do wnętrza.

Inna właściwością opowieści midraszowej jest dramatyczność wpisana w przekaz ustny opowieści, a wyrażona w relacji pytań i odpowiedzi. Stawianie pytań w tradycji żydowskiej wiąże się z pewnymi predyspozycjami do badania *Tory*, ale także dokonuje klasyfikacji tychże pytających. Samo postawienie pytania sytuuje pytającego (interpretatora) wobec wydarzenia (tekstu) – pytający może identyfikować się z opowiadającym zdarzeniem albo też sytuować się zupełnie poza nim, utrzymując wobec niego dystans, może też skupiać się na samych znakach bez rozumienia fundamentalnego sensu, nieco naiwnie zakładając, że w taki sposób dotrze do istoty¹. Jak zauważa Jacques Derrida w kontekście interpretacji, «zdarzenie» tekstu zmusza czytającego do odpowiedzi na nie, a tej udziela się zawsze na konkretne postawione pytanie. «Utożsamienie czytania z odpowiadaniem stwarza również pewną iluzję bezpośredniości kontaktu, przynosi substancję sytuacji rozmowy»², bowiem zarówno pytanie, jak i odpowiedź warunkowane są przez kogoś, kto pozostaje w relacji. Sytuacja dialogiczna: pomiędzy zadającym pytanie a odpowiadającym, co w praktyce interpretacyjnej można rozumieć jako napięcie pomiędzy czytelnikiem a samym tekstem, mają niewątpliwie charakter katechetyczny: z jednej strony ucząca tego, który zadaje pytanie, z drugiej zaś, objawiają prawdę poprzez samo postawienie pytania, które ujawnia takie czy inne kwestie dotąd zakryte przed odbiorcą. Ten pedagogiczny rys midraszowej konstrukcji dialogicznej prowadzi do jeszcze jednej właściwości tego typu lektury do praktyki czytania alegorycznego.

Warto zauważyć, że midrasz jako opowieść mądrościowa, mająca określoną funkcję do spełniania w procesie przekazu wiary, z jednej strony odnosi się do wydarzeń wzorcowych, zapisanych w *Torze*, a konstytutywnych dla tożsamości religijnej z drugiej zaś poszerza pole wydarzeń, indywidualizując opowieść, rozszerzając ją o różne wątki fabularne, wprowadzające sensory alegoryczne. Midrasz zatem, pozostając w relacji zakorzenienia w *Torze*, jawi się jako praktyka dydaktyczna, korzystająca z mechanizmu alegorii w celu wyjaśniania pism i przekazywania «wiary dzieciom». Alegoria jest praktyką silnie związaną z interpretacją (wręcz tożsamą) oraz egzegetyczną³, opartą na tłumaczeniu znaków – źródeł, a wymagającą «uczonego w Piśmie», «nauczyciela i mistrza», który będzie przewodnikiem po meandrach znaczeń. Wprowadzenie przez praktykę czytania alegorycznego urzędu nauczycielskiego nie wymaga bynajmniej użycia tej figury, bowiem realizuje się on już poprzez samą metodę konstruowania przedstawień literackich. Ten typ przedstawień zaprasza czytelnika do odkrywania pozaliteralnych sensów, które usytuowane są pod powierzchnią znaczeń – także tych warunkowanych kulturowo czy kontekstowo. A zatem ten typ lektury jest wezwaniem odbiorcy, wręcz żądaniem współuczestnictwa, zaproszeniem przyjęcia postawy współtwórczej, odrywania się od linearności ku porządkowi usytuowanemu poza nią, któremu jest podporządkowana. Jednak w tym midraszowym odczytaniu nie chodzi tylko o wpisanie w odpowiedni kontekst, o umiejętność zdekodowania ukrytych znaczeń, które są warunkowane historycznie, kulturowo, ale aktualizację tejże lektury w perspektywie własnej świadomości. Czytanie midraszowe byłoby zawsze interpretacją tekstu pozostająca w relacji do «ja», sposobem weryfikacji podmiotu; światłem, w którym zostaje oświetlona egzystencja czytającego.

Czytanie ikoniczne. Aby zrozumieć koncepcję tego typu lektury trzeba na początku zdefiniować, co należy rozumieć pod pojęciem «ikony». Tradycja ikony wskazuje na biblijne – to znaczy «słowne» źródło, stąd w określeniach teologicznych mówi się o «pisanu» ikony a nie jej

¹ Ryszard Nycz, komentując medytację Stanisława Brzozowskiego *Głębokie noce*, napisze, iż samo zadanie pytanie uniemożliwia pytającemu utrzymanie dystansu do przedmiotu, o który pyta i sytuuje go wewnątrz procesu rozpoznania. W konsekwencji każde pytanie zadane zdarzeniu – tekstowi jest transpozycją „ja” i „myślą odpowiadającą” we wnętrzu pytającego. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 59.

² A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 306.

³ Morton Bloomfield napisze, że „alegorią nazwiemy to, co ustanowione zostało dzięki interpretacji – lub sam proces interpretacyjny”, a jej użycie jako metody czytania zawsze jest egzegetyczne o ile zależy od tekstu. M. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003, s. 53.

malowaniu, podobnie w odbiorze wskazuje się na jej od-czytanie. «Ikona jest obrazem, ale obrazem *sui generis*. Jest obrazem-słowem. Ikona ma swą drogę historyczną i teologiczną, która zbiega się w jedność słowa-obrazu. Istotnie, ikona przekazuje słowo Boże jako obraz»¹. To powiązanie słowa i obrazu w ikonie ma swoją głęboką wymowę teologiczną i jest obecne już w tradycji apostoelskiej. Mówiąc zatem o ikonie należy pamiętać, że odnosi się ona do Słowa, które ją inspiruje, uzupełnia i przenika, tworząc pewną jedność myśli, emocji, intuicji i rozumowania, ale Słowa rozumianego biblijnie, kerygmatycznie, czyli działającego, mającego moc zmieniać rzeczywistość, wpływającego na człowieka.

Przywołując rozważania teologów ikony², można zarysować jej kilka właściwości ze względu na relację, jaka budują one z patrzącym/czytającym jej oblicze. Sztuka ikony – jak pisze Paweł Florencki – to objawienie w sensie ontologicznym praobrazu, tym samym ikona jako znak niczego nie przedstawia, ale objawia, stając się poprzez znakowość uosobieniem rzeczywistości transcendentnej. Jej znakowy i bardzo formalny wręcz charakter przypomina o przenikaniu się świata rzeczy z rzeczywistością ponadmysłową – zatopioną we wnętrzu ikony, ukrytą pod wydawałoby się schematycznymi przedstawieniami. To właśnie rozszerzenie świadomości patrzącego na świat pozamaterialny, ponadmysłowy, ukryty pod formami, wydaje się jednym z najważniejszych celów ikony.

Druga właściwość ikony wiąże się z sytuacją «objawiania się» czy «odsłaniania», które wpisane są w ogląd ikony. Czytaniu ikony towarzyszy pojęcie «zapatrzeć się», rozumiane jako patrzenie pełne czci. «Zapatrzanie» jest postawą aktywnego czytania, wymagającego od widza konkretnego działania na płaszczyźnie duchowej, nie tylko widzenia obrazu, ale i jego tworzenia. Ta podwójność relacji człowiek – ikona jest efektem antropologii wczesnochrześcijańskiej, która widzi w podmiocie widzącym jego idealizację umieszczoną w świecie. W konsekwencji «w sobie i przez siebie człowiek znajduje ikony rzeczy, gdyż sam jest w tym sensie pan-ikoną świata. Wszystko, co ma być realny, jest przedstawiane dla człowieka i przez człowieka, który w sobie samym nie tylko znajduje myślowy obraz wszystkiego, co istnieje, ale ma także zdolność wyrażania tych obrazów, odtwarzania ich, nadawania ich idealnemu bytowi pewnej realności, czyli może tworzyć ikony świata»³. Można zatem rozumieć, że czytelnik ikony nie tylko widzi i odczytuje znaki wraz z całą wspólnotą kulturową, ale także tworzy sens w miejscu spotkania z pozazmysłowym, co odbywa się zawsze indywidualnie i personalnie. Droga, jaką wiedzie patrzącego ikona: od lektury oczu, ciała, rozumu, do wewnętrznej perspektywy, do rozpoznania intencjonalnego, duchowego wydaje się charakterystyczne dla czytania ikonicznego⁴. Ten cel, jakim jest osobiste spotkanie z transcendencją, wydaje się nadrzędny i jednocześnie jego zrozumienie jest kluczowe dla pojęcia idei ikony, która ma doprowadzić patrzącego do doświadczenia połączenia z pierwotną miłością – Bogiem. W konsekwencji ikona prowadzi od poznania zmysłowego – od patrzenia, poprzez zapatrzanie, w którym zostają uchwycone kolejne poziomy sensów nie do pojęcia przez narzędzia dyskursywnego myślenia, do odsłonięcia prawdy o sobie samym, do głębokiego «ja», gdzie uaktywnia się doświadczenie duchowe. Co więcej, ta zdolność rozpoznawania elementów «świata widzialnego jako znaków rzeczywistości niewidzialnej»⁵ nie jest tylko «zasługą» patrzącego, ale darem lub łaską ikony, która objawia, odsłania przed zapatrzonym duchowy sens natury rzeczy. Nie znaczy to bynajmniej, że dotarcie do głębokiego sensu ikony jest incydentalne, przypadkowe i nieokreślone, wręcz przeciwnie, jest ono

¹ T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001, s. 9.

² L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1993; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, P. Evdokimov, *Sztuka ikony - teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2003 i inni.

³ S. Bułhakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 41.

⁴ Trudno nie zauważyć tu znanego jeszcze z tradycji Kościoła wczesnochrześcijańskiego sposobu wielopoziomowego odczytywania tekstu: literalnego (dosłownego), alegorycznego (tłumaczącego sens), moralnego (odnoszącego słowo do konkretnej sytuacji egzystencjalnej) i anagogicznego (kontemplacyjnego, przynoszącego doświadczenie bezpośredniej Boskiej Obecności). Zarysowany tu proces drogi mistycznej wydaje się zbieżny z tradycją lektury ikony. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 21.

⁵ B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Kraków 2006, s. 76.

jasno sprecyzowane i wyrażone w krokach postępowania ku temu objawieniu, a czemu towarzyszy postawa pełnego zaangażowania. W podobny sposób rozumie interpretację klucz hermeneutyczny, w którym podmiot poszukujący prawdy – znaczenia, zostaje wezwany do sensu, zostaje mu on ofiarowany jako dar z «napływający z wysokości»¹.

Po trzecie wreszcie, ikona zapisem śladu niewyraźnego, prowadząc wzrok od zapisanego znaku ku temu, co niewypowiedziane. Poruszanie się po śladach przypomina interpretacyjne poszukiwania semiotyków i hermeneutów, bowiem ikona daje się rozpoznawać za każdym razem inaczej w zależności od warunków tak zewnętrznych (kontekst historyczny, kulturowy), jak i podmiotowych (właściwości psychicznych, stanu emocjonalnego itd.), w jakich to poznanie się odbywa. A jednak zejście do najgłębszego poziomu znaczenia możliwe jest tylko na drodze iluminacji i kontemplacji.

Przyjmując perspektywę hermeneutyczną, która pozwala spojrzeć na lekturę jako na postępowanie w relacji do prawdy, a ta może ze względu na osobiste doświadczenie objawiać się w postaci doświadczenia religijnego czy wręcz doświadczenia wiary, można przyjąć, że praktyka czytania jest ściśle powiązana z odkrywaniem sensu usytuowanego poza samym czytającym. Na związek postawy hermeneutycznej jako procesu poszerzania wiedzy o świecie i sobie samym z odsłanianiem zwraca uwagę Paul Ricoeur, pisząc, że «przyswojenie jest procesem, przez który odsłonięcie nowych sposobów istnienia – albo jeżeli ktoś woli Wittgensteina od Heideggera, nowych «form życia» - daje podmiotowi nowe zdolności poznania siebie»². Wiąże się ono z wyzbywaniem iluzji i wyzwaniem się od projekcji, jakie się posiada na swój temat i rzeczywistości – także tekstu. Co więcej, dopiero ta właśnie perspektywa pozwala na odkrywanie znaczeń dotąd zakrytych, niejawnych, owych *loci theologici*, gdzie «wiara staje się jakby «organem poznawczym», światłem pozwalającym na «teologiczną» penetrację danego wycinka czy wymiaru rzeczywistości»³.

Kategoria objawiania, czy odsłaniania, o których mówi sztuka czytania ikony, wskazuje na poznanie duchowe, które z jednej strony jest darem, co wynika z samego statusu ontologicznego ikony (dar z nieba), czy łaską, a z drugiej jest konsekwencją przyjęcia przez patrzącego / czytającego określonej postawy: ascetycznej, pokornej, bowiem «Prawo interpretacji dane jest tylko temu, kto zakrywa twarz, «bojąc się spojrzeć na Boga»»⁴. Przyglądając się sztuce ikonopisarstwa, może zdumiewać fakt przygotowywania duchowego zarówno piszącego, jak i czytającego ikonę, a jednak sam proces przygotowawczy jest bliski myśleniu hermeneutycznemu na temat interpretacji, która «jest sztuką mnie tylko dlatego, że wymaga wtajemniczenia w jej procedury, ale także dlatego, że wymaga wewnętrznej formacji interpretującego»⁵. Wspomniana formacja odbywa się etapami i obejmuje trzy kroki: oczyszczenie, oświecenie i kontemplację.

Czytelnik, aby doświadczyć tego prawdziwego, autentycznego zjednoczenia się z sensem, rozpoczyna od spotkania z tekstem, od doświadczenia lektury, która aby nie pozostać tylko tym, co widzialne, powierzchniowe, powinien wejść na drogę «ascetyczną». Cóż to znaczy? Wydaje się, że jest to takie podejście, które stara się wyciszyć dyskursywne myślenie, prowadzi do odsunięcia wszystkiego, co wydaje się oczywiste i empirycznie doświadczone, odczytywane w kluczu semiotyczno-kulturowym, co oczywiście nie eliminuje tego sposobu czytania, o czym za chwilę. Chodzi jednak o pewien post, służący uaktywnieniu tego, co duchowe, intuicyjne, przedrozumowe, można by powiedzieć, wbrew głoszonym przez neopragmatystów hasłom, że trzeba czytać, a nie «czytać z intencją odczytania». Wśród innych warunków można by wymienić postawę

¹ A. Grzegorzcyk, *Poznanie duchowe a interpretacja*, [w:] *Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowski, Wrocław 2006, s. 27.

² P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, [w:] Tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. K. Rosner, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 186.

³ J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*, Katowice 1994, s. 85.

⁴ A. J. Heschel, *Prosiłem o cud*, dz.cyt., s. 20.

⁵ M. Loba, *Interpretacja. Odsłanianie siebie? Odsłanianie siebie?*, [w:] *Sztuka interpretacji*, dz.cyt., Wrocław 2006, s. 66.

zaangażowania w lekturę, które w doświadczeniu ikony wyraża postawa «zapatrzenia», czytanie z pasją, z wiarą (nie tylko w ujęciu teologicznym, ale także jako postawy woluntarystycznej) to pierwszy krok, który poprzedza dostrzeżenie sensu. Zaangażowana lektura obnaża prawdę o nas samych, zatrzymuje percepcję na tych fragmentach, które poruszają struny ciała i duszy zarazem. Tu zaczyna się proces eliminacji sensów oczywistych, literalnych czy alegorycznych, wynikających z procesu dekodowania konotacji kulturowych, na tym etapie jednak trzeba wielkiej powściągliwości, by rozpoznać, co jest ułudą świata i pochodzi z «pożądliwości oczu», a co światłem przedzierającym się z wnętrza przez znaczenia. To jest moment, w którym pobudzony wzrok gaśnie, w umyśle powstałe wyobrażenia nieco cichną, tworząc nieokreślony panoptikon. Wtedy przychodzi iluminacja, którą w teorii psychologii określa się mianem metody olśnieniowej. Wydaje się, że pomimo jej świeckiego charakteru¹, można wskazać tu pewne podobieństwa w samej teorii rozpoznania, które przychodzi niejako «za darmo», pomimo wcześniejszego wysiłku. Iluminacja przychodzi w momencie kryzysu «ja», w sytuacji odpoczynku mózgu, uwolnienia go od wszelkich relacji znaczeniowych, od napięcia wywołanego pracą odkrywania, poszukiwania znaczeń. Gest rezygnacji, redukcji, postu właśnie, jest momentem, w którym dokonuje się poznanie wszystkiego, od razu, w jednym błysku, olśnieniu, beczasowo². Moment rozpoznania sensu rodzi poczucie satysfakcji, które rozlewa się w świadomości czytelnika, jest to moment zjednoczenia się «ja» z «innym» tekstu, pewien rodzaj aktu zespolenia, wzajemnego przeniknięcia, który nie pozostaje dla obu bez znaczenia: dla czytelnika staje się on elementem konstytuującym jego egzystencję, tekst zaś naznacza odczytaniem – interpretacją, która zostaje weń wpisana, dookreślając powstający przy niej kosmos sensów i znaczeń. Zarysowany tu proces lektury może budzić szereg wątpliwości i zarzutów o niejasność, szczególnie w odniesieniu do poruszania się po śladach, do czego ikona niewątpliwie zaprasza. Jak bowiem nieustannie podkreśla się w teologii ikony, jest ona śladem niewidzialnego, tym samym jej odczytywanie przypomina kroczenie po tychże śladach ku doświadczeniu objawienia.

Przedstawione powyżej propozycje czytania egzegetycznego, wywiedzione tradycji kultury żydowskiej oraz wczesnochrześcijańskiej nie wyczerpują z pewnością możliwych sposobów lektury osadzonej tak w tradycji hermeneutycznej, jak i doświadczeniu religijnym, wszak można by wymienić obok tych jeszcze czytanie prorockie, mesjańskie, czy wspomniane już kerygmaticzne. Jednocześnie, można zauważyć, że te różne strategie czytania łączy wspólna myśl: o rekonstruowaniu sensu w oparciu o personalne doświadczenie. Towarzysząca lekturze kenoza, ukazująca tak wszechobecny dziś rozpad znaków kultury, zerwania kontraktu, zaufania między słowami, oderwania się pojęć od rzeczy, sensu od świata, zostaje wyprowadzona na mocy ożywczego ducha, który przychodzi z gorliwością wiary w sens – właściwą neofitom. To rodzaj rekreacji, ponownego nazywania «rzeczy», przypominające sytuację z książki Rodzaju. W tym sensie lektura byłaby doświadczeniem religijnym, wręcz chrześcijańskim w którym uobecnia się misterium paschalne Jezusa Chrystusa: zejście w śmierć i zmartwychwstania. Tym ostatnim jawi się hermeneutyczny gest ocalenia – ponownego uobecnienia sensu ukrytego za ruinami znaczeń już rozwarstwionych, fragmentarycznych, rozpadających się. To podmiot poprzez osobiste doświadczenie scala je w sobie, uspójnia, nadaje nowy sens poprzez wpisanie ich w prze-życie.

Adam Regiewicz

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Tropy teologiczne w sztuce interpretacji. Ćwiczenia z poszukiwania sensów

Wbrew powszechnemu przekonaniu - człowiek potrzebuje sensu. Ta prosta konkluzja, którą można uzasadnić tak w perspektywie antropologicznej, filozoficznej³, jak i teologicznej¹, jest dla

¹ Pomijam w tym miejscu koncepcję inkubacji, zgodnie z którą pomysł pojawia się na skutek myślenia nieuświadomionego, a skupiam się na teorii wygasania błędnych nastawień.

² Ta parafraza wypowiedzi Karla Poppera, który poznanie intuicyjne uznawał za błędne, wydaje się jednak znacząca dla kontekstu prowadzonej narracji. K. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1992, s. 180.

³ Przekonującą wykładnię tego stwierdzenia daje Chantal Delsol, która analizując kulturowy przełom w życiu neandertalczyków polegający na wprowadzeniu obyczajów funeralnych, zwraca uwagę na fakt pojawienia się refleksji

niniejszej propozycji czytania tekstu kamieniem węgielnym. Pytanie o «sens» w przypadku praktyki literaturoznawczej pojawia się w kontekście swoistego napięcia pomiędzy specyfiką pracy, jaka wiąże się z czytaniem, rozpoznawaniem rzeczywistości poprzez lekturę tekstów kultury, a egzystencją, którą należy rozumieć nie tyle jako «bycie», ale «życie»². Trudno bowiem nie zauważyć rodzącego się na przecięciu tych dwóch doświadczeń poczucia schizofrenii pomiędzy dyskursem naukowym, wspieranym w praktyce czytelniczej tekstu refleksjami poststrukturalnymi, a sferą prywatną, gdzie fundamentalną kwestią pozostaje możliwość ulokowania sensu życia w niepodważalnej prawdzie. Ta egzystencjalna perspektywa czytania, indywidualne spotkanie z tekstem (także w kontekście doświadczenia religijnego) wydaje się pogłębiać już i tak duży rozziew pomiędzy obiema praktykami: czytania i od-czytywania³. Rodzi się zatem pytanie, w jaki sposób przezwyciężyć zarysowane w teorii literatury a utrwalone tradycją opozycje pomiędzy pragnieniem sensu a negocjowaniem znaczeń, między osobistym spotkaniem z tekstem a koncepcją «wspólnoty interpretacyjnej». Poniższy tekst jest próbą odpowiedzi na ten nierozwiązywalny konflikt, stawiając tezę o konieczności powrotu do technik egzegetycznych, znanych z tradycji czytania Tory, pism chrześcijańskich przez tradycję żydowską oraz wczesnochrześcijańską, obecną do dziś w Kościele, które można przenieść do praktyki literackiej.

Od krytyki do komparatystyki i z powrotem

Zderzenie ze sobą praktyki interpretacyjnej z doświadczeniem religijnym w samej swojej istocie jest założeniem komparatystycznym, które jest tu rozumiane bynajmniej w nie w sposób dawny, wpisujący obie praktyki w porządek dyscyplinowy – zestawiony binarnie (co wynika z samej nazwy - *comparare* – porównywać), ale proponującym holistyczne spojrzenie na rzeczywistość kulturową. W podejściu komparatystycznym chodzi bowiem o wypracowanie «trzeciej drogi», która respektuje integralność, oddzielność różnych dyskursów, dyscyplin, tu: literatury i doświadczenia religijnego i nie sprowadza się do katalogowania istniejących powiązań. Jak pisze Tadeusz Sławek: «W procedurach komparatystycznych nie chodzi bowiem o inwentaryzację gotowych, zamkniętych przedmiotów, lecz o myślenie odcinające się od wszelkich skończonych form, a więc i od wszelkich definitywnych odpowiedzi»⁴. Komparatystyka będzie tu zatem traktowana jako wiedza lub styl "czytania" zjawisk kulturowych zorientowany na wzajemne oddziaływanie, realne związki, pokrewieństwa i typologiczne odpowiedniości zjawisk literackich i pozaliterackich⁵ – w tym "nieliterackich" rodzajów piśmiennictwa, mowy czy szeroko rozumianych tekstów kultury i form dyskursu (tu - religia, teologia, filozofia, antropologia, dyskursy tożsamościowe itd). Tak szeroko rozumiany paradygmat badań porównawczych skupia kulturowo

nad znaczeniem własnej egzystencji. Świadomość śmierci, „znikania” skłania człowieka „do pytań o własne znaczenie. Tym samym nabiera sensu jego początek. Istota ludzka jest istotą, która ma pochodzenie, istotą, dla której początek musi zawierać jakiś sens”. Ch. Delsol, *Czym jest człowiek? Kurs antropologii dla niewtajemniczonych*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2011, s. 21.

¹ Pod tym twierdzeniem podpisuje się cała antropologia biblijna oraz teologiczna wywiedziona z nauki Kościoła, żeby przywołać chociażby ostatnio opublikowaną pracę Edyty Stein, *Czym jest człowiek? Antropologia teologiczna*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2012.

² Rozróżnienie to rozumiem jako „pragnienie bycia, które neguje życie – albo, inaczej mówiąc, pragnienie bycia na modłę bytu martwego; bycia godzącego się ze swą «ontologiczną słabością» i w tym pogodzeniu naśladowającego śmierć” w przeciwieństwie do Życia, które jest „transcendencją w górę”, afirmującą własną śmierć, bowiem perspektywa ta zakłada, że Śmierć niczego nie kończy ani nie zamyka. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 42 i nast.

³ Rozdział między czytaniem jako swobodną praktyką lektury a od-czytaniem jako sytuacją pewnego przymusu odnalezienia sensu postuluje Jacques Derrida. W niniejszym tekście „od-czytanie” sytuuję nie w kontekście esencjonalizmu, ale właśnie w perspektywie wszystkich szkół metodologicznych, które warunkują odczytanie tekstu ze względu na użycie określonego języka dyskursu, a nie z pozycji indywidualnego spotkania z tekstem.

⁴ T. Sławek, *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem*, „Postscriptum” 2004 nr 2 / 2005 nr 1, s. 59.

⁵ Takie rozumienie komparatystyki za Stevenem Tötösy de Zepetekiem pozwala na włączanie w ten dyskurs tekstów kultury wykraczających poza literaturę, poza piśmiennosć czy nawet język werbalny. Por. S. Tötösy de Zepetek, *The New Humanities. The Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary*, „The Global South” 2007, v.1, nr 1-2, s. 45-68.

zorientowaną wiedzę literaturoznawczą (poetyka kultury), sytuując ją w historycznym polu kultury i antropologicznej wiedzy o dyskursach transdyscyplinowych. Pozwala też na wprowadzenie indywidualnej perspektywy badawczej, postawy zaangażowania, która nie tylko nie obniża jakości wiedzy, a wprost przeciwnie gwarantuje wysoką wiarygodność naukowej argumentacji, opartej na empiryczności badania kulturowego – bezpośrednim doświadczeniu, spotkaniu z kulturą lub tekstem ją reprezentującym.

Ponadto, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na retoryczny wymiar działania komparatystycznego, który objawia jej interpretacyjny charakter poprzez «zdolność do organizowania myślenia i rozumienia świata tekstu we właściwy sobie sposób»¹, stawiając podmiot w konkretnej sytuacji epistemologicznej oraz aksjologicznej. Działanie takie nadaje sens podmiotom biorącym udział w praktyce «porównania» i wartościowaniu poprzez umieszczenie tekstu w relacji do innych elementów rzeczywistości. Ten interpretacyjny rys komparatystyki, wskazujący na zaangażowanie podmiotu w sam akt porównania (poprzez umieszczanie porównywanych elementów w relacji, ich wartościowanie, szukanie wspólnego sensu itp.) wiąże te praktyką z doświadczeniem egzystencjalnym, co prowadzi do przyjęcia drugiego założenia niniejszego artykułu – hermeneutyki.

Ta praktyka interpretacyjna, wywiedziona z dociekań Paula Ricoeura i Hansa-Georga Gadamera, dla poniższych rozważań staje się kluczowa, gdyż u jej podłoża stoją pytania o charakterze egzystencjalnym: kim jestem, jaki sens ma moje życie, czy tekst, który czytam może odpowiedzieć na pytanie o sens? Pytanie te wyłaniają się z za lektury, która realizuje prawdziwy sens słów w spotkaniu z czytającym. Bowiem fundamentem hermeneutyki jest rozmowa, dialog, wymiana między Ty i ja, między tekstem a podmiotem dokonującym lektury, jak zauważa Hans-Georg Gadamer: «Słowa, które dopiero w powrocie do samych siebie są właśnie *tu oto*, realizują prawdziwy sens tekstów, by tak rzec, z siebie samych: one mówią. Teksty literackie są takimi tekstami, których należy podczas czytania słuchać niczym głosu, choć być może jedynie słuchem wewnętrznym, tekstami, które, gdy są wygłaszane, to nie tylko się ich wysłuchuje, ale wewnętrznie współwypowiada»². Ta relacyjność pomiędzy tekstem a czytającym koresponduje z lévinasowską filozofią spotkania – rozmowy, która przypomina, że człowiek jako istota relacyjna zawsze stoi w obliczu jakiejś Twarzy, zawsze przemawia do Kogoś – także w spotkaniu z tekstem odczytanie nigdy nie jest bezosobowe, ale zawsze pozostaje w relacji: przekonuje do czegoś, prezentuje swoje racje itp. Ten moment spotkania, kiedy podmiot (konkretna osoba ze swoją historią, ukształtowaniem egzystencjalnym) spotyka się z tekstem, Dzielę, to zderzenie dwóch świadomości, dwóch światów, dwóch aksjologii – to jest moment etyczny w postępowaniu czytelniczym. W lekturze nie chodzi jednak o moralność zawartą w tekście, ani o idee, ale o pytanie, co i jak dany tekst znaczy dla mnie, o czym przypomina w *Projekcie krytyki etycznej* Mieczysław Dąbrowski, pisząc: «Winienem w tym postępowaniu odkryć i uzasadnić własną strukturę rozumienia, to jest ów «fundament» postępowania, który mocno i wyraźnie wskazuje jednak na myślący podmiot»³.

Refleksja ta nasuwa skojarzenie z popularną dziś metodą czytania zaproponowaną przez Jacquesa Derridę, przekonaną o przeświecaniu «ukrytego» spod ukształtowanego porządku tekstu. Wywiedziona z ducha poststrukturalizmu koncepcja dekonstrukcji miała służyć temu, co pozostaje «w lekturze i doświadczeniu i co nie daje się zredukować ani do gramatycznego znaczenia, ani do idei filozoficznej, ani do tematu, czy do jednego nadrzędnego sensu»⁴. Jak zauważa Derrida, aby odkryć to, co zostaje, należy uwypuklić «różnicę» między ramą tekstu a samym tekstem i jego znaczeniem, w tym celu trzeba poszukiwać «fałd» – tzw. kieszeni zewnętrżności tekstu, które

¹ E. Szczęśna, *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*. T.1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 109.

² H-G Gadamer, *Tekst i interpretacja*, tłum. P. Dehnel, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 233.

³ M. Dąbrowski, *Projekt krytyki etycznej*. *Studia i szkice literackie*, Kraków 2005, s. 11-30.

⁴ *Dekonstrukcja*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. M. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 362.

zwijają się do wewnątrz, wyzyskując pewne ukryte znaczenia. Metoda ta bada przede wszystkim miejsca pozornie nieważne, wszelkiego rodzaju odautorskie komentarze, notatki, dopiski, dopowiedzenia, czyli szeroko pojęte marginalia, na nowo pozwalają odkrywać prawdę tekstu. Sytuacja ta ponownie zwraca uwagę na interpretacyjny charakter lektury, który wydaje się być ważniejszy od samej analizy. Z czego to wynika? Otóż z koncepcji tekstu jako Innego, z którym spotkanie zawsze ma dwuznaczny charakter. Spotkanie z Innym, jak mawia Emanuel Lévinas, jest z jednej strony spotkaniem z nieuchwytnym, nieosiągalnym, tajemniczym, z drugiej zaś wymaga reakcji. Dlatego spotkanie z tekstem w duchu dekonstrukcji wydaje się mieć podobny przebieg: jego stematyzowana przestrzeń określa rolę czytelnika, ma funkcje identyfikacyjną, ale jednocześnie jest wydarzeniem tak jednostkowym i niepowtarzalnym, które pozostawia w odbiorcy pewien głód niedookreślenia, zmuszając go do wielokrotnego powrotu, by odkrywać na nowo, nieustająco – bez końca. Tym samym metoda czytania zaproponowana przez Derridę wydaje się bliska interpretacji egzegetycznej, która podobnie traktuje sam tekst jako wydarzenie, nie zaś jako martwą literę.

Wracając do koncepcji hermeneutycznej, trzeba by także za Ricoeurem rozumieć interpretację jako praktykę egzystencjalną, mającą moc przemienić życie człowieka, bowiem interpretacja nie jest operacją obiektywnego opisywania sensu, ale zawsze stawia podmiot w samym centrum tego opisywania, zadając pytanie: «co ten tekst znaczy dla mnie?». Tym samym najważniejszym sposobem przyswojenia sensu jest refleksja podmiotu nad samym sobą¹ zaś punktem dojścia interpretacji jest odnalezienie w tekście świata, w którym można by zamieszkać jako przestrzeni oswojonej, rozpoznanej, toż-samej. Sytuacja ta staje się jednak możliwa dopiero wtedy, gdy pokona się dystans pomiędzy «ja» czytelniczym a «obcością» tekstu, o czym przypomina Gadamer². Interpretacja polegałaby zatem na odnalezieniu zażyłości pomiędzy tekstem a czytelnikiem, zrodzenie współobecności (tekst ma uobecniać się w życiu czytelnika), ma pozostawać z nim w zażyłości. To znaczy, usuwając z niego to, co martwe i obecne (a więc pismo, literę) ma odnaleźć to, co żywe i obecne (ducha) – podobnie jak ma się relacja żywego Słowa Bożego i litery pisma w Biblii. Sam zapisany tekst jest wytworem pośrednim, niegotowym, czeka na włączenie go w doświadczenie osobiste, które dopiero wtedy nadaje mu sens; pismo zostaje ożywione, gdy znajduje się ktoś, kto je uobecnia dzięki przekazowi tradycji. W ten sposób w interpretacji ważne jest to, co zostaje włączone w osobiste doświadczenie, wypowiedziane na nowo, uczynione własnym doświadczeniem.

Z takim rozumieniem interpretacji koresponduje ostatnie z przyjętych w niniejszym artykule założeń metodologicznych – koncepcja kerygmaticznej interpretacji literatury. Metoda ta, opierając się na podkreślaniu egzystencjalnego (to znaczy głęboko prawdziwego) znaczenia w interpretacji, zakłada, że badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w Słowo Boga. Pojęcie «kerygmatu», pochodzące z języka greckiego i oznaczające głoszenie, wezwanie, proklamację prawdy o Jezusie Chrystusie zawierającą w nauczaniu Kościoła pierwotnego cztery elementy: Obietnicę, Krzyż, Zmartwychwstanie i Dar Ducha Świętego³, Marian Maciejewski odniósł do sytuacji literatury, wskazując, że z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej literatura ma charakter kerygmaticzny. Jak zauważył, badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w Słowo Boga. «*Kerygmat literatury* o tyle jest więc kerygmatem, o ile *ciało* literatury powraca w Słowo

¹ Paul Ricoeur w odniesieniu do sytuacji tłumaczenia swego życia za pomocą tekstu, pisze: „Czyż nie uważamy ludzkich żywotów za bardziej czytelne, gdyż są objaśnione poprzez historie, jakie ludzie opowiadają na swój temat? I czy te historie życia nie stają się z kolei bardziej zrozumiałe, gdy stosuje się do nich wzorce narracyjne – intrygi – zapożyczone z historii (...) bądź fikcji?”. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 190.

² Pisze on, że „hermeneutyka pokonuje Duchowy dystans i przyswaja obcość obcego ducha”, co pozwala na przezwyciężenie obcości świata lektury i uznanie go swój. H-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukaszewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 124.

³ R. Pisula, *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005, s. 15.

odwieczne»¹. Słowo Boga wypełnia się zaś nie tylko w bohaterze literackim, ale samym czytelniku, który dając się uwieść rzeczywistości przedstawionej, podlega procesowi katechizacji. Można zatem mówić o egzystencjalnym wymiarze spotkania człowieka-czytelnika i bohatera literackiego, wykreowanego przez słowo literackie, za którym ukrywa się sam Chrystus. Tym samym ważkie dla tej metody jest doświadczenie zarówno wiary chrześcijańskiej, jak i samego tekstu i jego odczytania w konkretnym kontekście egzystencjalnym.

Przyjęte powyżej założenia nie tyle mają wyznaczać granice proponowanym poniżej strategiom czytania, czy służyć jako umocnienie fortyfikacji kolejnego projektu metodologicznego², do którego bynajmniej ten szkic nie aspiruje, ale raczej pomagać w lepszym zrozumieniu idei zestawienia technik egzegetycznych z sytuacją lektury tekstu literackiego, którą rozumiem przede wszystkim jako akt indywidualny i osobisty.

Od *loci theologici* do egzegezy jako metody interpretacji tekstu

Czytanie nigdy nie odbywa się w izolacji, co podkreśla neopragmatyczna koncepcja lektury, tym samym zarówno praktyka czytelnicza jak i to, co czytelnik dostrzega w tekście jest kształtowane przez «wspólnotę interpretacyjną», w które wyrasta. Jak zauważa Stanley Fish³, każde wydarzenie tekstowe jest przede wszystkim doświadczeniem czytelniczym, a zatem interpretacyjnym, bowiem konstruowany tekst (każde odczytanie jest ponowną kreacją tekstu, a każda kreacja zaś jest rodzajem interpretacji lektur, które ukształtowały twórcę) nigdy nie powstaje w próżni, ale zawsze «w relacji do» i «ze względu na». Zatem siła interpretacji nie leży w adekwatności prawdy wobec opisywanego przedmiotu, bo ta jest niemożliwa, ale w perswazyjności dokonywanego opisu, który nie tyle odpowiada samej rzeczywistości, co wyznaczonym przez indywidualne uwarunkowania kulturowe wartościom i założeniom ideologicznym. W tym kluczu można rozumieć wypracowaną na gruncie badań relacji literatury i teologii koncepcję *loci theologici* (miejsc teologicznych)⁴.

Na temat teologii słowa literackiego syntetyzujące rozpoznanie czyni Jerzy Szymik⁵, wskazując na różne zakresy nakładających się relacji pomiędzy teologią rozumianą jako «mówienie o Bogu», a zatem praktyką interpretacyjną, a literaturą mającą wszak biblijny rodowód, która rości sobie prawo do postrzegania i poznawania rzeczywistości⁶. Wśród wielu teologicznych teorii poznania ponadmysłowego zawartego w literaturze pięknej interesującą wydaje się droga neotomistyczna – oparta na refleksji Jacquesa Maritaina – dowodząca, że za intuicją poetycką stoi objawienie, czy inaczej - proces myślowy, który wprawdzie aktualizuje się w intelekcie, ale dąży do poznania drogą przedpojęciową. Intuicja poetycka sprawia, że poznanie poetyckie, którego jest ona źródłem i narzędziem, staje się «poznaniem nie-pojęciowym w akcji». Poznanie dokonuje się przez upodobnienie, to znaczy proces poznawczy odbywa się nie na drodze dowiadywania się czegoś o rzeczy, ale na drodze doznawania jej, doświadczania. Proces ten wyraża się nie tylko w dziele,

¹ M. Maciejewski, *ażeby ciało powróciło w słowo. Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 8.

² Podobnie jak Ryszard Przybylski jestem zdania, że każda opcja metodologiczna, która rości sobie prawo do totalizowania dyskursu, jest z gruntu pozytywistyczna, próbując sprowadzić lekturę do układu zerojedynkowego, a tym samym niszczy refleksje humanistyczną, której interpretacja ma służyć. R. Przybylski, *Współczesny humanista wobec antropologii chrześcijańskiej*, „Znak” 1980, nr 11, s. 1436 i nast.

³ S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum: A. Szahaj, [w:] Tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, Kraków 2002, s. 59-80.

⁴ Pomijam w tym miejscu kwestię teleologiczną, która różni znacząco te dwie strategie: koncepcja *loci theologici* w badaniu tekstu, przyjmując z całą powagą wszelkie propozycje interpretacyjne, zmierza do odkrywania prawdy, zbliżania się do niej, w przeciwieństwie do neopragmatyzmu, które głosi, że takiej prawdy po prostu nie ma, bowiem jest tworzona lub jest negocjowana w trakcie lektury.

⁵ Monografia ks. Jerzego Szymika ustawia relacje: co literatury może zaoferować teologii, stąd skupia się na poznawczych możliwościach literatury na polu teologicznym; na relacji pomiędzy wiarą a literaturą oraz na inspiracjach literackich w zakresie odnowy formalnej piśmiennictwa teologicznego. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994.

⁶ „Teologowie będą musieli potraktować poważnie prawo literatury do poznawania. Będą musieli pojąć, że literaci posiadają często zmysł postrzegania rzeczywistości” P.K. Kurz, *Literatura i teologia*, tłum. A. Midońska-Susułowa, „Znak” 1974, nr 9 (26), s. 1120.

wewnątrz dzieła, ile poprzez pośrednictwo uczucia. «Jednostkowa «rzeczywistość rzeczy», która znajdując oddźwięk w podmiotowości poety, realizuje się w dziele i poznawczo iskrzy bogactwem znaczeń uchwycony zostaje (niejasno ale prawdziwie) «ukryty sens rzeczy». I druga warstwa odpowiedzi: poprzez (i«w») poznanie (-u) rzeczywistości rzeczy odsłonięta zostaje podmiotowość poety»¹. Tym samym rozpoznanie znaczeń staje się doświadczeniem wymykającym się czystej racjonalności i operacjom myślowym, a zostaje włączone w kategorię boskiej iluminacji. Literatura będzie zatem miejscem, w którym wiara staje się pewnego rodzaju organem poznawczym, światłem pozwalającym na teologiczną (może nieco szerzej – duchową, głęboko egzystencjalną) penetrację danego wycinka czy wymiaru rzeczywistości. Ta zaś, jako obszar ujawniania się doświadczenia religijnego (*locus theologicus*) w formie tekstu jawi się jako coś pierwotnego, koniecznego i konstytutywnego dla interpretacji². «Literatura staje się specjalnym miejscem gdzie świat wkracza dopiero w przestrzeń doświadczenia i zarysowuje na horyzoncie ludzkiego poznania; i tym szczególnym momentem ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawiania «bezimiennej» rzeczywistości zachodzą drogę znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu. Tam i wtedy właśnie ślad staje się tropem; literatura - «zaszyfrowanym zapisem» rzeczywistości»³. W miejscach tych ulokowany jest właśnie dyskurs epifaniczny, który pozwala odpowiedzieć na kluczowe pytania: o rozumienie czy koncepcje tekstu, podmiotu (autora) i rzeczywistości (doświadczenia tekstu). W miejscu tym spotyka się to, co wynika ze znaczenia powierzchniowego i to, co ukrywa się pod symbolami, to co nowe i nieznanne z tym, co tradycyjne, sytuując się poza ujednoznaczniającymi interpretacjami, poza systemami symbolicznymi, oczekując pomocy spoza tego porządku. Odsłaniając swoją niemoc, graniczność, wynikającą z rozerwania spójności dotychczasowego doświadczenia i tradycyjnego sposobu jego wyrażania, dyskurs epifaniczny otwiera się na inne sposoby rozpoznania sensu – realnego. Staje się miejscem spotkania z rzeczywistością – spotkania z tym co nowe i nieznanne.

Wydaje się jednak, że dekonstruowanie miejsc teologicznych jest pracą tyleż frapującą intelektualnie, co niezbyt angażującą egzystencjalnie. Z punktu widzenia badania relacji religii (także w rozumieniu chrześcijaństwa czy teologii)⁴ i literatury w na tle badań literaturoznawczych taka perspektywa z pewnością nadal pozostaje intrygująca, jednak wyznaczenie roli egzegezy jako swoistego «czytnika» znaczeń i sprowadzenia jej do funkcji dekodera czy wyłuskiwacza sensów jest niewystarczające. Ważny zatem dla proponowanego w tym szkicu sposobu czytania egzegetycznego byłby moment przejścia od *locus theologicus* rozumianego tu jako miejsce, które jest w pewien sposób na-znaczone interpretacyjnie⁵ do momentu, w którym zapisane słowo zaczyna oddziaływać, tekst wchodzi w relację z czytającym i określa jego horyzont rozpoznania. Przejście to jest możliwe nie tyle dzięki intelektualnej predyspozycji, zasobowi wiedzy, umiejętności semiotycznego dekodowania, ale zależy przede wszystkim od osobistego zaangażowania w lekturę, która jest efektem pewnego doświadczenia egzystencjalnego. Interpretacja podejmowana w kluczu proponowanego czytania egzegetycznego byłaby najpierw doświadczeniem osobistego spotkania ze słowem literackim, które w sposób iście kerygmaticzny oddziałuje, wyjaśnia, oświeca rzeczywistość czytelnika, bowiem egzystencjalne doświadczenie staje się narzędziem czytania tekstu literackiego. Wejście w relację osobistą z tekstem oznacza interakcję, która rodzi w

¹ Cytat i rozważania podaję za J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, dz.cyt., s. 74-76.

² Tamże, s. 85.

³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 12.

⁴ Za określeniem kierunku badań «Religia i Literatura» opowiada się praktyka naukowa, w ramach której wydawane są pisma tj. „Christianity and Literature”, „Religion and Literature”, „Literature and Theology”, organizowane konferencje, kierunki studiów i specjalności.

⁵ Michał Paweł Markowski zauważa, że istnieją teksty, które już w swojej kompozycji, układzie treści, w przestrzeni semiotycznej nie dają się sprowadzić do odczytania literalnego, ale konotują otwartość na wielość sensów, domagając się czytania wielopoziomowego, angażującego nie tylko intelekt, ale i sfery emocjonalne czy duchowe. To miejsca, które niejako przywołują uwagę czytelnika, zatrzymują go, każą poszukiwać, odkrywać. M.P. Markowski, *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, „Teksty Drugie”, 2002 nr 1-2, s. 32-50.

czytającym potrzebę odpowiedzi na usłyszane słowo¹. To z jednej strony moment etyczny, w którym czytelnik zajmuje pewną postawę ze względu na objawienie się sensu, z drugiej zaś konstytuująca się sytuacja katechetyczna, w której interpretator staje się heroldem odkrytego sensu, świadkiem wypowiedzianych znaczeń, umacniając nie tylko swą podmiotowość, ale i wspólnotę interpretacyjną, w której się porusza. Dla lepszego zrozumienia powyższej koncepcji czytania warto zatrzymać się nad konkretnymi propozycjami, które można by nazwać ćwiczeniami (choć może nazbyt kojarzą się one z mistyczną drogą Ignacego Loyoli) lub po prostu lekcjami² czytania egzegetycznego.

Mesjańskie rozpoznanie i inne strategie «hermeneutyki kerygmaticznej»³

Prezentowane poniżej propozycje lektury tekstu literackiego opierają się na kilku fundamentalnych założeniach. Pierwsze dotyczy postrzegania samego tekstu: z jednej strony jako zbioru znaków, które konstytuują sens poprzez czytanie literalne, czy nawet alegoryczne, aż do moralnego, a z drugiej jako miejsce doświadczenia czego głębszego, co jednak nie jest efektem jakiejś «metody odkrywkowej» czy «głębinowego nawiercania», ale jest objawieniem – darem sensu, który przychodzi poprzez iluminację⁴. Jednak czytający ma w pewien sposób zadane rozpoznanie sensu, jeśli bowiem tekst mówiłby wprost nie zostawiłby w czytającym śladu, nie dotknąłby go. Tekst jest doświadczeniem żywym, to znaczy mającym realny wpływ na egzystencję, ale nie danym bezpośrednio, jak powie Abraham Heschel: «Dla osób skłonnych do refleksji to co niewysłowione stanowi szyfr, ciąg znaków bez znaczenia: kropki, kreski, tajemnicze figury, rozsiane wszędzie wskazówki, które należy zebrać, odcyfrować i ułożyć w wyraźny dowód. Są jednak chwile, kiedy to, co niewysłowione staje się metaforą w zapomnianym przez nas ojczystym języku»⁵. Jednocześnie słowa nie są tylko bezsensownym przypadkowym zbiorem znaków, ale są działaniem (o czym przypomina hebrajski źródłosłów znaczenia *dabar*), to znaczy że prowadzą do przeobrażenia samego czytającego. Drugie przekonanie dotyczy postawy samego czytającego, który jest gotowy do przyjęcia tego objawienia poprzez specyficzne przygotowanie przypominające praktyki ascetyczne⁶, ale także jest gotowy na wchodzenie w doświadczenie tekstu, pozostawiając za sobą wszelkie przed-rozumienia, wcześniejsze rozpoznania. Ten rodzaj lektury nigdy nie jest triumfujący, aby odkryć sens potrzeba pokory, uniżenia, cierpienia, bowiem poznanie odbywa się poprzez postawę pokory – bez niej się nie wydarza, wtedy interpretator słucha «innego» a nie siebie – wówczas tamtego głosu słucha i nim się napełnia, to prowadzi do jego przemiany. W takiej lekturze także nie szuka się tego, o czym jest dany tekst «naprawdę», nie można zagwarantować w

¹ Nie zgadzam się z diagnozą Ireneusza Piekarskiego, który pisze „Kerygmaticzny dialog egzegety z tekstem literackim jest więc wyraźnie zmonologizowany. Interpretacja kerygmaticzna to nie tyle rozmowa z dziełem, rozumienie siebie w obliczu utworu, co rozumienie (i ocena) tekstu w obliczu własnego doświadczenia wiary”. Prawdą jest, że tekst literacki jest oświecony osobistym doświadczeniem i dzięki temu odczytanym w perspektywie egzystencjalnej, jednak ponieważ odbywa się on w historii, za każdym razem może przemawiać w inny sposób. Ta relacja odbywa się w kontekście, który sprawia, że nie jest jednostronna i stała. Zob. I. Piekarski, *Interpretacja kerygmaticzna a tradycje i perspektywy badań literackich*, [w:] *Interpretacja kerygmaticzna. Doświadczenia – re-wizje – perspektywy*, red. E. Fiała, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2014, s. 37.

² Termin ten przywołuję za namową prof. Agnieszki Kłakówny, dla której wyrażenie ma wartość z jednej strony praktyczną, co koresponduje z istotą czytania jako doświadczenia, a z drugiej odwołuje się do łacińskiego źródłosłowu „lectio”.

³ Por. M. Jasińska - Wojtkowska, *Literatura – sacrum – religia. Problematyka badawcza*, [w:] *tejsze, Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, s. 45-62.

⁴ Przekonanie o tym, że prawo interpretacji bierze się z poznania duchowego, które jest konsekwencją wejścia w *twierdzą duchową* można odnaleźć w koncepcjach lektury Emanuela Lévinasa. E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1994.

⁵ A.J. Heschel, *Prosiłem o cud. Antologia duchowej mądrości*, tłum. A. Gomola, Poznań 2001, s. 21.

⁶ Zbigniew Kadłubek za Janem Patočką powie: „jeśli chcemy być ludźmi duchowymi trzeba nam odrzucić polityczność (wszystko to co wiąże nas ze światem – niech żonaci żyją jakby byli nieżonaci itd.), uprawiać ascetologię lektury, rozważań, interpretacji, asceza czytania”. *Literaturoznawstwo i polityczność*. Na temat związków literatury, literaturoznawstwa i polityki rozmawiają Krystyna Kłosińska, Krzysztof Uniłowski, Ryszard Koziółek, Zbigniew Kadłubek i Paweł Tomczak, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczak, Katowice 2012, s. 65.

nim z góry jakichkolwiek kryteriów sukcesu, nie można też ulegać staremu okultystycznemu dążeniu do odszyfrowywania kodów i odróżniania rzeczywistości od pozoru, ani wprowadzać opozycji pomiędzy tym, co słuszne i tym, co użyteczne; ale taka interpretacja będzie pełna pasji, namiętna i natchniona, angażująca egzystencjalnie czytający podmiot. Można zatem rozumieć, że tego typu interpretacja – nazwijmy ją mesjańską czy prorocką – domaga się zniesienia dotychczasowej relacji tekst – czytelnik opartej na lekturze wzrok-tekst, a także unieważnienia znaczenia bezpośredniego, oferując w zamian wejście na poziom, gdy tekst formułuje na nowo osobę czytelnika. W efekcie «przemieniony podmiot interpretujący spotyka głębokie znaczenie (Boga), prawdę, gdy zdobył się na odwagę opuszczenia granic *ratio* i ukorzenia swego rozumu, zdobył się na akt wyrzeczenia i kenozy, dotarł do «prawdy», która cierpi, ale nigdy nie ginie»¹. Trzeci z fundamentów tego projektu czytania dotyczy relacyjności tekstu i czytelnika, któremu towarzyszy przekonanie, że to nie czytelnik wybiera tekst, ale słowo przyciąga czytającego. W konsekwencji, w tego typu interpretacji nie chodzi o to, by rozpoznać tekst w określonych granicach wyznaczanych przez kulturowy kontekst lub inaczej «wspólnotę interpretacyjną», czemu służyłyby zadawane przez interpretującego pytania stawiane tekstowi. Dopóki pyta czytelnik, nigdy nie zdobędzie odpowiedzi ukazującej osobistość, personalność odczytania, gdyż będzie odpowiadał zgodnie z tym, co wcześniej zostało powiedziane, co zostało zawarte w samym pytaniu. Czytający musi zamilknąć, przestać zadawać pytania do tekstu, a zacząć słuchać samej lektury. To pewien akt wycofania się wobec tekstu, wobec którego należy dokonać radykalnego zwrotu w rozumieniu języka i mowy, a zarazem trzeba uświadomić sobie, że «pierwszym stosunkiem nawiązanym przez nas z mową jest słuchanie, a nie mówienie»². Dlatego też, skoro prymarnym gestem rozumienia staje się słuchanie, konieczne jest milczenie, które poprzedza wejście w głąb lektury. Sytuację tę Michał Januszkiewicz określa jako «wczytywanie się», w którym interpretator pozwala się ogarnąć samemu tekstowi, dając mu posłuch, zawierając temu, co chce powiedzieć. Jest to możliwe o tyle, o ile dokonujący lektury wprowadza tekst we własne horyzonty rozumienia. Paul Ricoeur nazywa ten rodzaj czytania hermeneutyką zawierzenia, rekolekcji, skupiania sensu³. Z drugiej strony, sytuacja ta nie uprawomocnia jednoznacznie esencjalizmu w praktyce interpretacyjnej, ale wskazuje na rolę samego aktu interpretacji, który pozwala zrozumieć interpretatora lepiej niż on sam siebie rozumie. Wątpliwość tę wyraża Jonatan Culler, zauważając, iż nie można pozwolić, by tekst przesądzał o zakresie pytań, jakie mu stawiamy: zawsze mogą się zdarzyć interesujące pytania dotyczące tego, czego tekst nie mówi, a zatem zakresu tego, co interesujące, nie można z góry ograniczać.⁴ Taka postawa uprzywilejowuje nie tekst, ale właśnie interpretację, stawiając sam tekst w sytuacji podejrzenia – podejrzenia, co nie znaczy, że odrzucenia. Rodzi się bowiem nierozdzielna więź pomiędzy tekstem literackim a jego interpretacją, która polega na wzajemnym oddziaływaniu: z jednej strony tekst literacki zyskuje dzięki interpretacji, z drugiej tekst interpretowany przekształca interpretację (interpretatora) — w zderzeniu i zdarzeniu oba teksty oba teksty ulegają przemianie dzięki podmiotowi, który przychodzi ze swoim doświadczeniem egzystencjalnym.

Opierając się na tych kilku wskazówkach, można zaproponować trzy praktyki czytania wywiedzione z ducha egzegetycznego: talmudyczne, midraszowe i ikoniczne, które poniżej warto krótko scharakteryzować.

Czytanie talmudyczne. Żeby zrozumieć koncepcję lektury talmudycznej trzeba sięgnąć do źródła, do *Talmudu*, który wiąże się z interpretacją *Tory*. Zgodnie z przekonaniem rabinów i uczonych w Piśmie *Tora* poprzedza świat, to znaczy jest niezmienna, z drugiej strony dana została

¹ A. Grzegorzczak, *Poznanie duchowe a interpretacja*, [w:] *Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowski, Wrocław 2006, s. 27.

² A. Żywiołek, *Objawienie i poznanie. O „epifanicznych prześwitach” w literaturze*, [w:] *Dziedzictwo religijne w literaturze i kulturze Europy XIX i XX wieku*. Prace interdyscyplinarne, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 387-398.

³ M. Januszkiewicz, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012 nr 1-2, s. 77.

⁴ J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 108-121.

człowiekowi, który jest ułomny, a co za tym idzie, nieustannie musi poszukiwać w niej sensu i znaczenia dla swoje życia. Ten drugi zapis otwiera zatem człowieka słuchającego słów Tory na nieustanną jej interpretację, która jednak odbywa się w granicach wyznaczonych egzegezą Pisma. Z drugiej strony, owa właściwość interpretacyjna, pozwalająca nie tylko na pogłębianie znajomości Pisma, ale przede wszystkim tłumacząca świat i przekazująca wiarę poprzez nadawanie znaczenia wszystkim dziejącym się w historii – tu i teraz – wydarzeniom, które umiejscawiano w kontekście Bożych Przykazań, daje się poznać jako przekaz żywy, a co za tym idzie w dużym stopniu oralny. Siłą tradycji talmudycznej jest zakorzenienie w tradycji ustnej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, utrwalanej i twórczo przekształcanej wobec zmieniającej się rzeczywistości historycznej, zaś niezmiennej wobec Tory. Warto także zauważyć charakterystyczną dwutorowość *Talmudu*: pism teoretycznych, będących efektem wnikliwej egzegezy, studiów i wiedzy oraz literatury rabinicznej, dla której Pismo było punktem odniesienia, «złotą zasadą», stanowiącą kontekst pism moralizatorskich, dydaktycznych czy podnoszących na duchu. Co ciekawe jednak, oba typy tekstów wzajemnie się uzupełniają i mają ten sam cel – uchwycić i ukazać podstawowy sens interpretacji pism biblijnych.

Wszyscy badacze *Talmudu* zgodnie podkreślają, że badanie pism jest godzeniem sprzeczności, jak zauważa Daniel Roth, każdy, kto chce studiować Pisma, musi myśleć jak mediator, bowiem kiedy otwiera *Talmud* słyszy sprzeczne głosy rabinów dotyczące różnych kwestii i spraw. Na początku musi je uważnie wysłuchać, zbadać i zważyć siłę logicznych argumentów. Następnie gdy już zna wszystkie komentarze, zaczyna badać motywacje tychże tekstów, próbując tłumaczyć je potrzebami i interesami społeczeństwa. Owo historyczne uwarunkowanie tekstu pozwala mu na ponowne dokonanie lektury Pisma i odniesienie jej do jego własnej rzeczywistości, wskazując tym samym na fakt, że Tora jest zbiorem «słów życia». Można zatem powiedzieć, że celem dogłębnego studium *Talmudu* jest nie tylko zrozumienie tekstu w kontekście przeżywanej egzystencji, ile odnalezienie wskazówek na autentyczne życie w tekście¹. A zatem każdy interpretator powinien z jednej strony posługiwać się logiką badań naukowych stawiając hipotezy, analizując słowa, zdania i pojęcia, stawiając je w różnych kontekstach znaczeniowych i użyciach (czyli stosować klasyczne metody filologiczne), z drugiej zaś wyciągać wnioski w oparciu o podobieństwo treści tekstu i rzeczywistości przeżywanej, na zasadzie analogii. Podsumowując, interpretacja talmudyczna wskazuje na dwie koncepcje hermeneutyczne: logiczną i tekstową. Pierwsza – zgodnie z zasadami analitycznego rozumowania – każe stosować myślenie indukcyjne; druga, bardziej kreatywna, propaguje myślenie abstrakcyjne, niezależne od pierwszego, a zarazem na nim wspierające swe przesłanki. W ten sposób można pogodzić zbiór pism i «słowa życia», tekst i egzystencję.

Przenosząc metodę talmudyczną do interpretacji literackiej, trzeba założyć (czy wręcz zaufać), że czytany tekst jest jedynie zapisem znaczenia, które sięga głębiej i wykracza zdecydowanie poza obszar liter, zdań i sensów z nich wynikających. Ukrywająca się za strukturą słów prawda ma wpływ na życie tego, który tych słów słucha (dokonuje lektury), a dzieje się to już poprzez sam proces poszukiwania prawdy – interpretowania tekstu. W tym celu należałoby podążać wyznaczonym przez żydowską egzegezę tropem: zacząć od interpretacji semantycznej, szukając znaczeń prostych, a zarazem wpisując je w pewne pola semantyczne, przez interpretację alegoryczną, która domaga się ukontekstowania danego fragmentu w odniesieniu do innych tekstów tego samego autora, lub tego samego typu, czy wreszcie innych tekstów kultury, wykorzystując współczesne narzędzia semiotyczno-antropologiczne; by przejść do kwestii związanych z wpływem tekstu na odbiorcę. Co ciekawe, oto tropienie znaczeń i odczytań semiotycznych bynajmniej nie odbywa się w sposób kompleksowy i strukturalny, ale jest indywidualną drogą czytelnika, który podąża ścieżkami interpretacji, można by powiedzieć, wyznaczanymi w sposób przypadkowy: od «ślądu» do «ślądu». Przypomina ono nawigowanie po

¹ D. Roth, *Talmudic Mediation: Conflicting Interpretations of the Talmud as Conflicting Needs in Society*, (<http://text.rcarabbis.org/talmudic-mediation-conflicting-interpretations-of-the-talmud-as-conflicting-needs-in-society/>) [dostęp 22.12.2012].

hipertekście, gdzie przechodzenie między kolejnymi leksjami jest efektem tego, co w danym momencie zainteresuje użytkownika nowych mediów. Jednocześnie metoda znana jest nie tylko tradycji żydowskiej, ale także w lekturze Kościoła jako technika skrutacyjna (łac. *badanie*). Technika ta polega na czytaniu Pisma z wykorzystaniem odnośników biblijnych do innych ksiąg i komentarzy. Ideą, na której opiera się skrutacja, jest przekonanie, że «Pismo wyjaśnia samo siebie», a zatem czytając jakiś fragment, należy szukać ukrytych znaczeń w innych częściach tekstu, aby w końcu zrozumieć przesłanie, jakie on kryje. Przekładając zatem tę technikę na praktykę czytania tekstu literackiego, można zakładać, że będzie ono polegało na poszukiwaniu znaczeń w innych fragmentach badanego tekstu lub tekstów tego samego autora. W ten sposób można by w kontekście literaturoznawczym rozumieć słowa św. Jana «Badacie Pisma, ponieważ sądzicie, że w nich zawarte jest życie wieczne: to one właśnie dają o Mnie świadectwo» (J 5, 39) oraz z psalmu: «Twoje Słowo jest lampą dla moich stóp i światłem na mojej ścieżce» (Ps 119,105). Kolejny punkt talmudycznej szkoły egzegetycznej można tłumaczyć za pomocą Lévinasowskiej koncepcji spotkania z Innym; tekst jawi się w niej jako uobecnienie się Innego, którego pojawienie się jest wezwaniem dla czytelnika. Lektura tekstu zawsze jest wyzwaniem moralnym, stawia czytelnika wobec prawdy o nim samym, wobec czego może on zająć dwie postawy: pierwsza to zwanie pozytywnych podmiotów wartości, rzeczników prawa i ładu moralnego i poszukiwanie momentu porozumienia; druga, to intryga zła, które przeciwstawia sobie i zmusza do walki¹, ta zaś może skończyć się albo przyjęciem racji Innego albo usprawiedliwieniem siebie. Zarysowana tu faza interpretacji rozważa kwestię uobecniania się tekstu w życiu czytelnika, czy jest on jego antycypacją, czy wreszcie, jest antycypacją prawdy. Owo zmaganie prowadzi do czwartego kroku w egzegezie talmudycznej – do pytania o objawienie. To zdecydowanie najbardziej osobista i co zrozumiałe – najtrudniejsza część egzegezy, wymagająca silnego zaangażowania rozumu, serca i duszy (nieprzypadkowo w modlitwie codziennej Izraela *Szema Israel* pojawia się odniesienie do księgi Powtórnego Prawa, aby kochać Boga – czego wyrazem jest Tora – z całego serca, z całej duszy, ze wszystkich sił, Pwt 6,5-9). Tym samym od tego, który dokonuje lektury, wymaga się zanurzenia w tekst traktowany jako słowo Objawione, mające moc sprawczą. Oczywiście można szukać w tym miejscu pewnej analogii między metodą talmudyczną a performatyką, która także zakłada nierozdzielność osobistego doświadczenia od badania, jednak efekt tegoż działania w dużej mierze pozostaje przypadkowy, jako owoc eksperymentu. W przypadku interpretacji talmudycznej doświadczenie lekturowe jest teleologiczne, zmierza bowiem do poznania siebie, próbując odpowiedzieć na pytania: co tekst mówi do mnie dziś, konkretnie - tu i teraz, w jaki sposób realizuje się w «moim» życiu.

Czytanie midraszowe. Midraszem nazywa się judaistyczną interpretację Pisma – Tory, który pełni funkcję pomostu pomiędzy zapisem Prawa i Proroków oraz tradycji. Już sam rdzeń tego słowa *drsh*, oznaczający «badanie» czy «szukanie», wyznacza jego rolę w relacji do Tory, która dla judaizmu pozostaje korpusem kanonicznym, zaś midrasz staje się narzędziem interpretacyjnym, sposobem czytania. Uprzywilejowuje on tym samym sytuację lektury, która nie tyle ma proponować sens oczywisty, jednoznaczny, dający się uchwycić przy pierwszym czytaniu, ale kładzie nacisk na samo szukanie². Co ciekawe, midrasz wchodzi w badanie kontekstowe, które uwypukla sens alegoryczny, nie dosłowny, metaforyczny, gdzie znaczenie wnioskuje się z lektury fragmentów biblijnych skojarzonych z głównym tekstem. Z powyższego wprowadzenia można wysnuć kilka wniosków na temat właściwości midraszu, które mogą stać się pomocne w konstruowaniu opisu metody interpretacyjnej. Po pierwsze trzeba zwrócić uwagę na jego konstrukcję dialogiczną, otwartą na wszelkie konteksty i dodatkowe sensory, które wzajemnie się nie wykluczają, ale uzupełniają, dopełniają. Po drugie midrasz jawi się jako praktyka alegoryczna, w której sensory zostają nadpisane na znaczeniu podstawowym, przypominając tym samym przypowieść. Owo nadpisywanie odbywa się podobnie jak w kompozycji palimpsestowej, pełniąc

¹ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 89-96.

² Por. midrasz do Księgi Wyjścia – Mechiltę w: A.C. Avril, P. Lenhardt, *La lettura ebraica della Scrittura*, Qiqajon 1984 (2000).

on różne funkcje: od tłumaczenia wydarzeń zapisanych na język bliższy codzienności po komentarz interpretujący. Po trzecie opowieść midraszowa pozostaje zawsze w kontekście tekstu głównego, a zatem można ją czytać jako rodzaj zdziwienia czy pytania. Sposób stawiania pytań z jednej strony demaskuje sytuację czytającego, ukazuje go w pewnym świetle interpretacyjnym, a z drugiej strony odsłania tekst i jego ukryte znaczenia. Tym samym midrasz może zostać uznany za praktykę interpretacyjną, w której nie tyle chodzi o dotarcie do jedyne go i prawdziwego sensu, ile o samą sytuację poszukiwania znaczenia, w której dochodzi do głosu «ja» czytającego.

Dialogiczność wpisana w opowieść midraszową koresponduje z Bachtinowską koncepcją człowieka jako podmiotu dialogującego, to znaczy istoty, która może wyrazić swoje istnienie tylko poprzez relację z innym. «Życie z istoty swej jest dialogowe. Życ – to uczestniczyć w dialogu, pytać, słuchać, ponosić odpowiedzialność, apróbować itp. (...) Wszelka myśl, każde życie włącza się do niezwieńczonego dialogu»¹. To połączenie dialogu z egzystencją i światem jest niewątpliwie zbieżne z semicką koncepcją słowa i jego roli w konstruowaniu rzeczywistości. Właściwość ta okazuje się elementarną zasadą rządzącą rzeczywistością, jak również najbardziej wielostronnym i najskuteczniejszym sposobem jej poznania. Bachtin idzie nawet dalej, przypisuje dialogiczności moc ożywczą, moc ducha, który ożywia, odradza, wskrzesza z martwych, daje nadzieję tym, którzy są zniewoleni². Tym samym czytanie midraszowe poprzez wezwanie do dialogu jest sposobem poznania i rozumienia rzeczywistości, świata, innego, ale także i siebie. Przenosząc te właściwości na sytuację interpretacyjną można określić ją w podobny sposób — poprzez relację dialogu pomiędzy tekstem a czytającym: z jednej strony tekst niesie ze sobą określone znaczenie, niesie znaczenie, sugeruje istotę, z drugiej spotyka interpretatora wraz z całym jego bagażem kulturowym, doświadczeniem, praktyką czytelnictwa, czyli pewnego rodzaju sitem, poprzez które ów sens zostaje przecedzony do wnętrza.

Inna właściwością opowieści midraszowej jest dramatyczność wpisana w przekaz ustny opowieści, a wyrażona w relacji pytań i odpowiedzi. Stawianie pytań w tradycji żydowskiej wiąże się z pewnymi predyspozycjami do badania *Tory*, ale także dokonuje klasyfikacji tychże pytających. Samo postawienie pytania sytuuje pytającego (interpretatora) wobec wydarzenia (tekstu) – pytający może identyfikować się z opowiadającym zdarzeniem albo też sytuować się zupełnie poza nim, utrzymując wobec niego dystans, może też skupiać się na samych znakach bez rozumienia fundamentalnego sensu, nieco naiwnie zakładając, że w taki sposób dotrze do istoty³. Jak zauważa Jacques Derrida w kontekście interpretacji, «zdarzenie» tekstu zmusza czytającego do odpowiedzi na nie, a tej udziela się zawsze na konkretne postawione pytanie. «Utożsamienie czytania z odpowiadaniem stwarza również pewną iluzję bezpośredniości kontaktu, przynosi substancję sytuacji rozmowy»⁴, bowiem zarówno pytanie, jak i odpowiedź warunkowane są przez kogoś, kto pozostaje w relacji. Sytuacja dialogiczna: pomiędzy zadającym pytanie a odpowiadającym, co w praktyce interpretacyjnej można rozumieć jako napięcie pomiędzy czytelnikiem a samym tekstem, mają niewątpliwie charakter katechetyczny: z jednej strony pouczają tego, który zadaje pytanie, z drugiej zaś, objawiają prawdę poprzez samo postawienie pytania, które ujawnia takie czy inne kwestie dotąd zakryte przed odbiorcą. Ten pedagogiczny rys midraszowej konstrukcji dialogicznej prowadzi do jeszcze jednej właściwości tego typu lektury do praktyki czytania alegorycznego.

Warto zauważyć, że midrasz jako opowieść mądrościowa, mająca określoną funkcję do spełniania w procesie przekazu wiary, z jednej strony odnosi się do wydarzeń wzorcowych, zapisanych w *Torze*, a konstytutywnych dla tożsamości religijnej z drugiej zaś poszerza pole wydarzeń, indywidualizując opowieść, rozszerzając ją o różne wątki fabularne, wprowadzające

¹ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 453.

² Por. Tamże s. 525.

³ Ryszard Nycz, komentując medytację Stanisława Brzozowskiego *Głębokie noce*, napisze, iż samo zadanie pytanie uniemożliwia pytającemu utrzymanie dystansu do przedmiotu, o który pyta i sytuuje go wewnątrz procesu rozpoznania. W konsekwencji każde pytanie zadane zdarzeniu – tekstowi jest transpozycją „ja” i „myślą odpowiadającą” we wnętrzu pytającego. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 59.

⁴ A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 306.

sensy alegoryczne. Midrasz zatem, pozostając w relacji zakorzenienia w *Torze*, jawi się jako praktyka dydaktyczna, korzystająca z mechanizmu alegorii w celu wyjaśniania pism i przekazywania «wiary dzieciom». Alegoria jest praktyką silnie związaną z interpretacją (wręcz tożsamą) oraz egzegetyczną¹, opartą na tłumaczeniu znaków – źródeł, a wymagającą «uczonego w Piśmie», «nauczyciela i mistrza», który będzie przewodnikiem po meandrach znaczeń. Wprowadzenie przez praktykę czytania alegorycznego urzędu nauczycielskiego nie wymaga bynajmniej użycia tej figury, bowiem realizuje się on już poprzez samą metodę konstruowania przedstawień literackich. Ten typ przedstawień zaprasza czytelnika do odkrywania pozaliteralnych sensów, które usytuowane są pod powierzchnią znaczeń – także tych warunkowanych kulturowo czy kontekstowo. A zatem ten typ lektury jest wezwaniem odbiorcy, wręcz żądaniem współuczestnictwa, zaproszeniem przyjęcia postawy współtwórczej, odrywania się od linearności ku porządkowi usytuowanemu poza nią, któremu jest podporządkowana. Jednak w tym midraszowym odczytaniu nie chodzi tylko o wpisanie w odpowiedni kontekst, o umiejętność zdekodowania ukrytych znaczeń, które są warunkowane historycznie, kulturowo, ale aktualizację tejże lektury w perspektywie własnej świadomości. Czytanie midraszowe byłoby zawsze interpretacją tekstu pozostająca w relacji do «ja», sposobem weryfikacji podmiotu; światłem, w którym zostaje oświetlona egzystencja czytającego.

Czytanie ikoniczne. Aby zrozumieć koncepcję tego typu lektury trzeba na początku zdefiniować, co należy rozumieć pod pojęciem «ikony». Tradycja ikony wskazuje na biblijne – to znaczy «słowne» źródło, stąd w określeniach teologicznych mówi się o «pisaniu» ikony a nie jej malowaniu, podobnie w odbiorze wskazuje się na jej od-czytanie. «Ikona jest obrazem, ale obrazem *sui generis*. Jest obrazem-słowem. Ikona ma swą drogę historyczną i teologiczną, która zbiega się w jedność słowa-obrazu. Istotnie, ikona przekazuje słowo Boże jako obraz»². To powiązanie słowa i obrazu w ikonie ma swoją głęboką wymowę teologiczną i jest obecne już w tradycji apostoelskiej. Mówiąc zatem o ikonie należy pamiętać, że odnosi się ona do Słowa, które ją inspiruje, uzupełnia i przenika, tworząc pewną jedność myśli, emocji, intuicji i rozumowania, ale Słowa rozumianego biblijnie, kerygmatycznie, czyli działającego, mającego moc zmieniania rzeczywistości, wpływającego na człowieka.

Przywołując rozważania teologów ikony³, można zarysować jej kilka właściwości ze względu na relację, jaka budują one z patrzącym/czytającym jej oblicze. Sztuka ikony – jak pisze Paweł Florencki – to objawienie w sensie ontologicznym praobrazu, tym samym ikona jako znak niczego nie przedstawia, ale objawia, stając się poprzez znakowość uosobieniem rzeczywistości transcendentnej. Jej znakowy i bardzo formalny wręcz charakter przypomina o przenikaniu się świata rzeczy z rzeczywistością ponadmysłową – zatopioną we wnętrzu ikony, ukrytą pod wydawałobyby schematycznymi przedstawieniami. To właśnie rozszerzenie świadomości patrzącego na świat pozamaterialny, ponadmysłowy, ukryty pod formami, wydaje się jednym z najważniejszych celów ikony.

Druga właściwość ikony wiąże się z sytuacją «objawiania się» czy «odsłaniania», które wpisane są w ogląd ikony. Czytaniu ikony towarzyszy pojęcie «zapatrzeć się», rozumiane jako patrzenie pełne czci. «Zapatrzanie» jest postawą aktywnego czytania, wymagającego od widza konkretnego działania na płaszczyźnie duchowej, nie tylko widzenia obrazu, ale i jego tworzenia. Ta podwójność relacji człowiek – ikona jest efektem antropologii wczesnochrześcijańskiej, która widzi w podmiocie widzącym jego idealizację umieszczoną w świecie. W konsekwencji «w sobie i przez siebie człowiek znajduje ikony rzeczy, gdyż sam jest w tym sensie pan-ikoną świata. Wszystko, co ma być realny, jest przedstawiane dla człowieka i przez człowieka, który w sobie

¹ Morton Bloomfield napisze, że „alegorią nazwiemy to, co ustanowione zostało dzięki interpretacji – lub sam proces interpretacyjny”, a jej użycie jako metody czytania zawsze jest egzegetyczne o ile zależy od tekstu. M. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003, s. 53.

² T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001, s. 9.

³ L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1993; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, P. Evdokimov, *Sztuka ikony - teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2003 i inni.

samym nie tylko znajduje myślowe obraz wszystkiego, co istnieje, ale ma także zdolność wyrażania tych obrazów, odtwarzania ich, nadawania ich idealnemu bytowi pewnej realności, czyli może tworzyć ikony świata»¹. Można zatem rozumieć, że czytelnik ikony nie tylko widzi i odczytuje znaki wraz z całą wspólnotą kulturową, ale także tworzy sens w miejscu spotkania z pozazmysłowym, co odbywa się zawsze indywidualnie i personalnie. Droga, jaką wiedzie patrzącego ikona: od lektury oczu, ciała, rozumu, do wewnętrznej perspektywy, do rozpoznania intencjonalnego, duchowego wydaje się charakterystyczne dla czytania ikonicznego². Ten cel, jakim jest osobiste spotkanie z transcendencją, wydaje się nadrzędny i jednocześnie jego zrozumienie jest kluczowe dla pojęcia idei ikony, która ma doprowadzić patrzącego do doświadczania połączenia z pierwotną miłością – Bogiem. W konsekwencji ikona prowadzi od poznania zmysłowego – od patrzenia, poprzez zapatrzenie, w którym zostają uchwycone kolejne poziomy sensów nie do pojęcia przez narzędzia dyskursywnego myślenia, do odsłonięcia prawdy o sobie samym, do głębokiego «ja», gdzie uaktywnia się doświadczenie duchowe. Co więcej, ta zdolność rozpoznawania elementów «świata widzialnego jako znaków rzeczywistości niewidzialnej»³ nie jest tylko «zasługą» patrzącego, ale darem lub łaską ikony, która objawia, odsłania przed zapatrzonym duchowy sens natury rzeczy. Nie znaczy to bynajmniej, że dotarcie do głębokiego sensu ikony jest incydentalne, przypadkowe i nieokreślone, wręcz przeciwnie, jest ono jasno sprecyzowane i wyrażone w krokach postępowania ku temu objawieniu, a czemu towarzyszy postawa pełnego zaangażowania. W podobny sposób rozumie interpretację klucz hermeneutyczny, w którym podmiot poszukujący prawdy – znaczenia, zostaje wezwany do sensu, zostaje mu on ofiarowany jako dar z «napływający z wysokości»⁴.

Po trzecie wreszcie, ikona zapisem śladu niewyraźnego, prowadząc wzrok od zapisanego znaku ku temu, co niewypowiedziane. Poruszanie się po śladach przypomina interpretacyjne poszukiwania semiotyków i hermeneutów, bowiem ikona daje się rozpoznawać za każdym razem inaczej w zależności od warunków tak zewnętrznych (kontekst historyczny, kulturowy), jak i podmiotowych (właściwości psychicznych, stanu emocjonalnego itd.), w jakich to poznanie się odbywa. A jednak zejście do najgłębszego poziomu znaczenia możliwe jest tylko na drodze iluminacji i kontemplacji.

Przyjmując perspektywę hermeneutyczną, która pozwala spojrzeć na lekturę jako na postępowanie w relacji do prawdy, a ta może ze względu na osobiste doświadczenie objawiać się w postaci doświadczenia religijnego czy wręcz doświadczenia wiary, można przyjąć, że praktyka czytania jest ściśle powiązana z odkrywaniem sensu usytuowanego poza samym czytającym. Na związek postawy hermeneutycznej jako procesu poszerzania wiedzy o świecie i sobie samym z odsłanianiem zwraca uwagę Paul Ricoeur, pisząc, że «przyswojenie jest procesem, przez który odsłonięcie nowych sposobów istnienia – albo jeżeli ktoś woli Wittgensteina od Heideggera, nowych «form życia» - daje podmiotowi nowe zdolności poznania siebie»⁵. Wiąże się ono z wyzbywaniem iluzji i wyzwaniem się od projekcji, jakie się posiada na swój temat i rzeczywistości – także tekstu. Co więcej, dopiero ta właśnie perspektywa pozwala na odkrywanie znaczeń dotąd zakrytych, niejawnych, owych *loci theologici*, gdzie «wiara staje się jakby «organem

¹ S. Bułhakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 41.

² Trudno nie zauważyć tu znanego jeszcze z tradycji Kościoła wczesnochrześcijańskiego sposobu wielopoziomowego odczytywania tekstu: literalnego (dosłownego), alegorycznego (tłumaczącego sens), moralnego (odnoszącego słowo do konkretnej sytuacji egzystencjalnej) i anagogicznego (kontemplacyjnego, przynoszącego doświadczenie bezpośredniej Boskiej Obecności). Zarysowany tu proces drogi mistycznej wydaje się zbieżny z tradycją lektury ikony. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 21.

³ B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Kraków 2006, s. 76.

⁴ A. Grzegorzczak, *Poznanie duchowe a interpretacja*, [w:] *Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowski, Wrocław 2006, s. 27.

⁵ P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, [w:] Tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. K. Rosner, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 186.

poznawczym», światłem pozwalającym na «teologiczną» penetrację danego wycinka czy wymiaru rzeczywistości»¹.

Kategoria objawiania, czy odsłaniania, o których mówi sztuka czytania ikony, wskazuje na poznanie duchowe, które z jednej strony jest darem, co wynika z samego statusu ontologicznego ikony (dar z nieba), czy łaską, a z drugiej jest konsekwencją przyjęcia przez patrzącego / czytającego określonej postawy: ascetycznej, pokornej, bowiem «Prawo interpretacji dane jest tylko temu, kto zakrywa twarz, «bojąc się spojrzeć na Boga»»². Przyglądając się sztuce ikonopisarstwa, może zdumiewać fakt przygotowywania duchowego zarówno piszącego, jak i czytającego ikonę, a jednak sam proces przygotowawczy jest bliski myśleniu hermeneutycznemu na temat interpretacji, która «jest sztuką mnie tylko dlatego, że wymaga wtajemniczenia w jej procedury, ale także dlatego, że wymaga wewnętrznej formacji interpretującego»³. Wspomniana formacja odbywa się etapami i obejmuje trzy kroki: oczyszczenie, oświecenie i kontemplację.

Czytelnik, aby doświadczyć tego prawdziwego, autentycznego zjednoczenia się z sensem, rozpoczyna od spotkania z tekstem, od doświadczenia lektury, która aby nie pozostać tylko tym, co widzialne, powierzchniowe, powinien wejść na drogę «ascetyczną». Cóż to znaczy? Wydaje się, że jest to takie podejście, które stara się wyciszyć dyskursywne myślenie, prowadzi do odsunięcia wszystkiego, co wydaje się oczywiste i empirycznie doświadczone, odczytywane w kluczu semiotyczno-kulturowym, co oczywiście nie eliminuje tego sposobu czytania, o czym za chwilę. Chodzi jednak o pewien post, służący uaktywnieniu tego, co duchowe, intuicyjne, przedrozumowe, można by powiedzieć, wbrew głoszonym przez neopragmatystów hasłom, że trzeba czytać, a nie «czytać z intencją odczytania». Wśród innych warunków można by wymienić postawę zaangażowania w lekturę, które w doświadczeniu ikony wyraża postawa «zapatrzania», czytanie z pasją, z wiarą (nie tylko w ujęciu teologicznym, ale także jako postawy woluntarystycznej) to pierwszy krok, który poprzedza dostrzeżenie sensu. Zaangażowana lektura obnaża prawdę o nas samych, zatrzymuje percepcję na tych fragmentach, które poruszają struny ciała i duszy zarazem. Tu zaczyna się proces eliminacji sensów oczywistych, literalnych czy alegorycznych, wynikających z procesu dekodowania konotacji kulturowych, na tym etapie jednak trzeba wielkiej powściągliwości, by rozpoznać, co jest ułudą świata i pochodzi z «pożądliwości oczu», a co światłem przedzierającym się z wnętrza przez znaczenia. To jest moment, w którym pobudzony wzrok gaśnie, w umyśle powstałe wyobrażenia nieco cichną, tworząc nieokreślony panoptikon. Wtedy przychodzi iluminacja, którą w teorii psychologii określa się mianem metody olśnieniowej. Wydaje się, że pomimo jej świeckiego charakteru⁴, można wskazać tu pewne podobieństwa w samej teorii rozpoznania, które przychodzi niejako «za darmo», pomimo wcześniejszego wysiłku. Iluminacja przychodzi w momencie kryzysu «ja», w sytuacji odpoczynku mózgu, uwolnienia go od wszelkich relacji znaczeniowych, od napięcia wywołanego pracą odkrywania, poszukiwania znaczeń. Gest rezygnacji, redukcji, postu właśnie, jest momentem, w którym dokonuje się poznanie wszystkiego, od razu, w jednym błysku, olśnieniu, bezczasowo⁵. Moment rozpoznania sensu rodzi poczucie satysfakcji, które rozlewa się w świadomości czytelnika, jest to moment zjednoczenia się «ja» z «innym» tekstu, pewien rodzaj aktu zespolenia, wzajemnego przeniknięcia, który nie pozostaje dla obu bez znaczenia: dla czytelnika staje się on elementem konstytuującym jego egzystencję, tekst zaś naznacza odczytaniem – interpretacją, która zostaje weń wpisana, dookreślając powstający przy niej kosmos sensów i znaczeń. Zarysowany tu proces lektury może

¹ J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*, Katowice 1994, s. 85.

² A. J. Heschel, *Prosilem o cud*, dz.cyt., s. 20.

³ M. Loba, *Interpretacja. Odsłanianie siebie? Odsłanianie siebie?*, [w:] *Sztuka interpretacji*, dz.cyt., Wrocław 2006, s. 66.

⁴ Pomijam w tym miejscu koncepcję inkubacji, zgodnie z którą pomysł pojawia się na skutek myślenia nieuświadomionego, a skupiam się na teorii wygasania błędnych nastawień.

⁵ Ta parafraza wypowiedzi Karla Poppera, który poznanie intuicyjne uznawał za błędne, wydaje się jednak znacząca dla kontekstu prowadzonej narracji. K. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1992, s. 180.

budzić szereg wątpliwości i zarzutów o niejasność, szczególnie w odniesieniu do poruszania się po śladach, do czego ikona niewątpliwie zaprasza. Jak bowiem nieustannie podkreśla się w teologii ikony, jest ona śladem niewidzialnego, tym samym jej odczytywanie przypomina kroczenie po tychże śladach ku doświadczeniu objawienia.

Przedstawione powyżej propozycje czytania egzegetycznego, wywiedzione tradycji kultury żydowskiej oraz wczesnochrześcijańskiej nie wyczerpują z pewnością możliwych sposobów lektury osadzonej tak w tradycji hermeneutycznej, jak i doświadczeniu religijnym, wszak można by wymienić obok tych jeszcze czytanie prorockie, mesjańskie, czy wspomniane już kerygmataczne. Jednocześnie, można zauważyć, że te różne strategie czytania łączy wspólna myśl: o rekonstruowaniu sensu w oparciu o personalne doświadczenie. Towarzysząca lekturze kenoza, ukazująca tak wszechobecny dziś rozpad znaków kultury, zerwania kontraktu, zaufania między słowami, oderwania się pojęć od rzeczy, sensu od świata, zostaje wyprowadzona na mocy ożywczego ducha, który przychodzi z gorliwością wiary w sens – właściwą neofitom. To rodzaj rekreacji, ponownego nazywania «rzeczy», przypominające sytuację z księgi Rodzaju. W tym sensie lektura byłaby doświadczeniem religijnym, wręcz chrześcijańskim w którym uobecnia się misterium paschalne Jezusa Chrystusa: zejście w śmierć i zmartwychwstania. Tym ostatnim jawi się hermeneutyczny gest ocalenia – ponownego uobecnienia sensu ukrytego za ruinami znaczeń już rozwarstwionych, fragmentarycznych, rozpadających się. To podmiot poprzez osobiste doświadczenie scala je w sobie, uspójnia, nadaje nowy sens poprzez wpisanie ich w prze-życie.

Стаття є спробою дати відповідь на питання, чи варто залучати особистий досвід у практику інтерпретації, враховуючи особливо релігійний досвід та віру. Вхід в особисті реляції з текстом означає інтеракцію, котра викликає у читача потребу відповісти на почуте літературне слово. Стаття пропонує застосовувати методи, генеровані практикою читання текстів, інспірованих до інтерпретації у дусі літературної критики – моделі літератури, що походять з екзегетичного духу: месіанського, мідраського, керигматичного, іконічного, а також такого, що сягає талмудичної і ранньохристиянської традиції.

Ключові слова: аксіологія, епістемологія, інтегральність, інтеракція, компаративістика, модель читання, текст, традиція.

Статья является попыткой дать ответ на вопрос, целесообразно ли использовать опыт в практике интерпретаций, особенно беря при этом во внимание опыт религиозный и веру. Вступление в личные отношения с текстом означает интеракцию, которая вызывает у читателя потребность ответить на услышанное слово. Статья предлагает использовать методы практики чтения, инспирированных интерпретаций в духе литературной критики – модели литературы, которая походит из экзегетического духа: мессиянского, мидрасского, керигматического, иконического, а также такого, что достигает талмудической и раннехристианской традиции.

Ключевые слова: аксиология, эпистемология, интегральность, интеракт, компаративистика, модель чтения, текст, традиция.

ІДЕОЛОГІЯ ТА ЖИТТЄВА ПРАКТИКА ПУРИТАНСТВА У ДРАМАХ Б. ШОУ «УЧЕНЬ ДИЯВОЛА» ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ «У ПУЩІ»¹

Розглядаються проблеми художньої інтерпретації, проблеми пуританства у драматичних творах Б. Шоу «Учень Диявола» та Лесі Українки «У пущі». На основі компаративного аналізу визначаються жанрові, сюжетні, образні та ідейні паралелі й розходження.

Ключові слова: пуританство, драма ідей, компаративістика, інтерпретація, епізація, фанатизм, Б. Шоу, Леся Українка.

Постановка наукової проблеми та її значення. В спробі зіставлення драматичних творів Лесі Українки та Б. Шоу можна виокремити кілька точок доторку. Найперше, це те, що кожен із драматургів у межах своєї національної культури працював на оновлення драми як такої в напрямку надання їй характеру інтелектуальної, світоглядної драми або драми ідей. Показовим є намагання розвивати жанрові форми драматичних творів, працювати в напрямі міжродової дифузії, розмивання межиродових та меживидових кордонів (епізація драми у Б. Шоу, ліризація у Лесі Українки). Існують певні тематичні, образні та ідейні збіги в окремих творах. Недоктринальність, відкритість інтелектуального простору характеризує драматургію і Лесі Українки, і Б. Шоу. Вони виступили новаторами у розвитку драматургії, наповнили її філософським змістом, ідейною напругою. У творчості обох письменників головною стає не дія, а зіткнення ідей. Зіставний аналіз драматичних творів подібної тематики у творчості митців, які належать до різних національних літератур, дозволяє окреслити внесок кожного з них в розвиток європейської інтелектуальної драми, визначити вагомість драматичного доробку Лесі Українки не тільки в межах української літератури, але й у загальносвітовому культурному вимірі.

Аналіз останніх досліджень із проблеми. Спорадичні спостереження щодо особливостей реалізації теми вільної особистості, обмеженої в своєму розвитку ідеологією та способом життя пуритан, англійським драматургом та видатною українською мисткинею знаходимо у низці праць дослідників творчості Лесі Українки та Б. Шоу – відповідно В. Агєєвої, Т. Гундорової, Ю. Бойка, О. Забужко, Н. Боровської, М. Моклиці, С. Павличко, Я. Поліщука, З. Гражданської, Н. Михальської, А. Образцової, Х. Пірсона. Названі дослідники пропонують сучасне прочитання та інтерпретацію драматичних творів.

О. Волосюк проводить порівняльний аналіз концептуалізації образу жінки модерної доби у драматичних творах Б. Шоу та Лесі українки, окреслює основні засади і напрямки художнього переосмислення традиційних стереотипів жіночої психології та поведінки, вивчає вплив чинників літературного і позалітературного характеру, акцентує увагу на особливостях жанрового оформлення текстів. Окремі аспекти вивчення творчості Лесі Українки та Б. Шоу в контексті компаративного аналізу особливостей інтерпретації обома авторами середньовічного сюжету про Дон Жуана розглядають у своїх розвідках І. Журавська та Т. Івашина. Проте на сьогоднішній день немає спеціального дослідження, де піддавалися б аналізу драматичні твори Лесі Українки «У пущі» та Б. Шоу «Учень Диявола» в зіставному аспекті.

Мета та завдання. Тема пуританства та протиставлення вільнолюбної особистості пуританському середовищу стала провідною в драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» та в мелодрамі Б. Шоу «Учень Диявола». Мета статті – дослідити змістове наповнення поняття пуританства в драматичних творах представників англійської та української літератури, на

¹ Вперше опубліковано: Слово і час. – 2012. – № 7. – С. – 27-39.

основі компаративного аналізу довести, що драматургія Лесі Українки справедливо вважається її найбільшим творчим досягненням, вершинним в українській літературі та співмірним зі здобутками її сучасників у європейських літературах.

В досліджуваних творах в центрі уваги авторів проблема волі, свободи, непокори особистості в умовах фальшивих моральних, релігійних, світоглядних догм – проблема, яка є позачасною та не втрачає своєї актуальності.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Драматичні твори Б. Шоу і Лесі Українки можна визначити як інтелектуальні драми, оскільки в їх основі не так конфлікт характерів, як конфлікт ідей та ідеологій. Б. Шоу є визнаним автором такого виду драматичного твору, як драма-дискусія, під «дискусією» він розумів насамперед ідейний конфлікт, наявність в п'єсі носіїв протилежних, але добре обґрунтованих поглядів. Такий конфлікт характерний і для драматургії Лесі Українки. В драмах обох авторів основний конфлікт реалізується між ідеалом пуританства революційного, уособленого в головних героях, та життєвою практикою пуританства святенницького, обмеженого та лицемірного.

У досліджуваних драмах наявні ідейні та образні паралелі: у центрі – герой-бунтар (Річард Даджен та Річард Айрон), який протистоїть пуританському середовищу. Пуритан представляють родина (мати Даджена, якій автор дає нещадну характеристику, та мати Айрона, яка не помічає, що фанатично служить недостойному ідолові) та громада, нетерпима до проявів свободи, бездушна, меркантильна, жорстока. В драматичній поемі Лесі Українки найповніше пуританську ідеологію представляє священик Годвінсон, у мелодрамі Б. Шоу образ пастора трактується парадоксально, як образна та ідейна опозиція головному персонажу – Річардові Даджену. Потенційними продовжувачами традицій революційного пуританства в обох п'єсах постають діти – Ессі та Деві.

Пуритани – послідовники кальвінізму в Англії в 16-17 столітті, які виступали за поглиблення Реформації, проведеної зверху у формі англіканства, проти абсолютизму. Помірковані пуритани не визнавали влади єпископів, призначених зверху, вони окрім вимог реорганізації церкви на основі кальвінізму й очищення її від «язичницьких» обрядів, вимагали заміни влади єпископів синодами пресвітерів-старійшин, які вибиралися б церковними общинами. Радикальне відгалуження пуританства, на початку нечисленне, повністю відкидало принцип державної церкви. Кожна релігійна община, на їх думку, повинна бути абсолютно вільною у виборі віросповідання, природно, за винятком католицтва. Активізація радикальних кіл пуритан призвела до створення релігійних сект конгрегаціоналістів, баптистів, квакерів тощо. Конгрегаціоналісти, їх пізніше назвуть індепендентами, тобто незалежними, вимагали, щоб община віруючих не підкорилася ні папі, ні єпископу, ні королю, ні пресвітерам та їх синоду. Для них за межами общини віруючих уже не існувало ніяких авторитетів у справі віри.

Англійські колоністи, що відпливали в Америку, покидали батьківщину з бунтарським настроєм, в пошуках спасіння від її церковних порядків. В Новій Англії встановилася демократія фермерів та торгівців, яка походила від звички до самоврядування, що існувало в старому англійському суспільстві. Ці люди вважали за необхідність створення колоніальних зібрань. Дух незалежності стимулювався релігією Біблії, яку колоністи привезли із собою з батьківщини.

Проте саме в Америці пуританізм перетворився на вчення реакційно-охоронне, сформувавши спосіб життя, де заперечується природне прагнення людини до радості, до духовної свободи, де все підкорюється суворим, а іноді й жорстоким, правилам та регламентаціям. Пуританська громада уніфікує особу, підпорядковує її позірно колективним інтересам. Пуритан легко було пізнати за зовнішньою суворістю та благочестям. Вони мовчазні і черстві в спілкуванні з людьми, свою мову, коротку й ділову, вони наповнюють біблійними притчами та сказаннями. Пуританин не терпить ані найменшого прояву життєрадісності: сміх і співи, танці і театральні вистави, ігри й музика – все це для нього ганебна легковажність, спокуса диявола, суцільний гріх. Для довершення характеристики

варто додати фанатичну релігійність, щиру віру в свою обраність та безгріховність, а відповідно непримиренність до всіх виявів іншої думки та готовність жорстоко карати всіх відступників від кальвіністської догматики. Саме нібито їх внутрішня чистота а також вимога очистити церкву від усього, що навіть зовні нагадувало б католицький культ, і було причиною їх назви – пуритани – від латинського слова *purus* – чистий.

Одже термін пуританин має принаймні два значення: 1) послідовник пуританізму; 2) суворий ревнитель чистоти звичаїв, високої моральності. Зіткнення різного ідейного наповнення слова стає одним із центральних в естетиці і Лесі Українки, і Б. Шоу. Вираження проблематики, ідейного конфлікту у п'єсах драматургів йде шляхом розвитку того змістового поняття, яке стоїть за словом у системі світогляду кожного персонажа і проявляється в експресивному забарвленні слова та змістових природень. Так абсолютно по-різному розуміють поняття пуританство, пуританин герої драматичних творів Річард Айрон та Річард Даджен і їх оточення. Центральні персонажі у пуританстві хочуть бачити минуле прагнення свободи, незалежності, бунтарства, протистояння будь-яким утискам, натомість їхні родини та громади сповідують викривлені, сфальшовані догми пуританства.

І Б. Шоу, і Леся Українка в своїх драматичних творах мають на увазі обидва значення слова пуританин. В другому значенні це слово Леся Українка використовувала й у своїх листах. В листі до матері, в якому Леся Українка пристрасно реагує на статтю С. Єфремова «В поисках новой красоты», вона між іншим пише: «Зрештою, при українських умовах нема можливості бути пуританкою в виборі фірм» [9, с. 34], маючи на увазі, що не можна бути надто вже принциповою, перебірливою та безкомпромісною. В листі до сестри Ольги та М. В. Кривинюка від 8 грудня 1905 року вона пише: «Спілка літераторів «не состоялась» головно через І[вана] М[атвійовича] Стешенка], що хотів показати свою велику партійну (с.-д.) сталість – він розуміє або спілку «літераторів-марксистів», або ніякої, а позаяк для такої «пуританської» спілки контингенту бракує, то й застається вона *rium desiderium* (добрим побажанням)» [4, с. 765]. Тут мається на увазі розуміння пуритан як людей, обмежених штучними моральними та суспільними заборонами.

Б. Шоу, неперевершений майстер іронії та парадоксу, обіграє обидва значення слова пуританин. «Коль скоро по рождению я был ирландским протестантом и выпустил книгу под названием «Три пьесы для пуритан», про меня стали ходить легенды, будто я воспитывался в мрачной атмосфере набожной пуританской семьи, чем и объясняется мое поразительное сходство со святым Павлом, святым Антонием и Джоном Ноксом. (На самом же деле воспитывался я в атмосфере свободомыслия и любви к итальянской опере. Именно поэтому своим отношением к традиционному укладу британской жизни я всегда напоминал миссионера, который, чтобы установить контакт с туземцами, пытается вникнуть в их предрассудки)» [13, с. 18].

З одного боку, в драмах циклу «П'єси для пуритан» викривається традиційне англійське пуританство, всі види лицемірства. Але, осміюючи міщанське пуританство, яке відхиляє і забороняє будь-яку радість та задоволення в житті, Б. Шоу водночас звертається до традицій героїчного, революційного пуританства. Сам автор відносить себе до тих пуритан, які готові боротися за святість мистецтва. В цьому значенні пуритани для Б. Шоу – це високоморальні, освічені та ідейні члени суспільства. «Я пуританин у погляді на мистецтво, – пише драматург, – Я симпатизую почуттям, але вважаю, що заміна чуттєвим екстазом будь-якої інтелектуальної діяльності і чесності – велике зло...», – вказує Б. Шоу у передмові до циклу, підкреслюючи цим своє сприйняття вульгарних та беззмістовних п'єс, які на початку ХХ століття домінували на англійській сцені [10, с. 13]. Варто зазначити, що у п'єсах циклу уникається питання статевої стосунків, що ще раз доводить пуританізм самого драматурга, який не вважав любовні мотиви основним елементом успіху драматичного твору. Жодна з п'єс Б. Шоу не суперечить ідеалам пуританського суспільства. Але, аналізуючи саму назву циклу «П'єси для пуритан», доцільно визначити її як частково-іронічну. Пуританство, як правило, показне, було притаманне певним верствам буржуазії, безліч вад якої Б. Шоу викриває на сторінках саме цього циклу. Зокрема, в драмі «Учень

Диявола» бачимо і яскраве зображення жорстокого та лицемірного пуританства, представлене місіс Даджен та родиною, і пуританство помірковане, яке представляє пастор Антоні Андерсен, і пуританство бунтарське, революційне, уособленням якого стає Річард Даджен.

Дія драми Лесі Українки, як зазначається в першій ремарці, відбувається у Массачусетсі та Род-Айленді – штатах Північної Америки в 17 ст. «Учень Диявола» Б. Шоу – мелодрама на історичному матеріалі. Дія відбувається в кінці 18 ст.(1777 р.) в містечку Уестербрідж штат Нью-Хемпшир, під час війни американських колоній за незалежність від Англії. В обох драматичних творах йдеться про період, коли революційні ідеї пуританства вже виродилися, сфальшувалися, стали застиглими догмами, які обмежували творчу особистість, не давали можливості їй вільно розвиватися.

Відомо, що Б. Шоу цікавився історією Англії та Ірландії, зокрема історією протестантського руху та викривленням і виродженням революційних ідей пуританства. Він із прикрістю зазначав, що фанатизм здатен перетворити будь-яку прогресивну ідею у щось прямо протилежне.

Леся Українка цікавилася історією пуританського руху та його представників задовго до написання драматичної поеми «У пущі». Вона ретельно вивчала історичні, біографічні, документальні джерела, це зацікавлення знайшло відображення і в інших її творах. О. Бабишкін наводить такі факти: «В 1895 році, в рік смерті Драгоманова, у Львові заходом М. Павлика вийшла невелика книжка М. Драгоманова «Про волю віри» в перекладі «з великоруської рукописі Н. С. Ж.». Цей криптонім відомий дослідникам (ним підписано статтю «Не так ті вороги, як добрії люди»), належить він Лесі Українці» [2, с. 196]. Далі дослідник наводить витяг з цієї книжки в перекладі Лесі Українки, мотивуючи це тим, що в ньому – передісторія драматичної поеми «У пущі»:

«... Запроваджена була в Англії *єпископальна церква*, зовсім залежна від королівського уряду, і англійський король став майже каліфом. Але багато англичан зоставались при римсько-католицькій вірі, а багато їх прийняли собі різні протестантські учення і заложили свої церковні братства. Королівський уряд переслідував однаково і католиків і сі братства, взагалі всіх людей *незгідних* з ним і *незалежних* від нього в справах віри.

Через се в Англії довго тяглись лихоліття і мука, так що багато англичан, надто євангеліки, почали вибиратись з рідного краю за океан, в недавно відкриту землю, Америку. Але й там люди різних вір не могли спочатку помириться межи собою, а старались жити кожна церковна громадка окремо. Серед англійських переселенців в Америці були й баптисти, і вони натерпілись і там утисків навіть від інших євангеліків. Тоді найбільше число тих баптистів зважили заснувати в Америці громаду на землі *Род-Айлянд*, де законом була би признана *повна воля для всіх вір*. Статут для Род-Айлянда з таким законом написав учений Роджер Вільямс 1639 р., і англійський уряд згодився підтвердити такий статут для такої далекої землі. За тим прикладом інші населення (колонії) англійські в Америці теж почали допускати у себе вільність вір, принаймні християнських» [2, с. 197]. Такий популярний виклад історії пуританства пропонують М. Драгоманов та Леся Українка.

М. Зеров у своїй статті «Леся Українка», говорячи про джерела драматичної творчості, зазначає: «Драматична форма, в яку вилилися ці широкі і сміливі задуми, з давніх літ виростала, вибивалася в творчості поетки, – так само поволі і певно» [3, с. 380]. Ще з дитячих літ уяву мисткині захоплювали образи, окреслювалися досить зримо, «всі подавали голос, усі говорили». Серед тих промовистих образів були й образи пуритан. «Постаті англійських пуритан, немов «одлиті з чорної бронзи», «суворі, тверді, повні сили й моці», нав'язані біографією Мільтона, книгою, яку передав поетці ще Драгоманов десь коло 1895 р., і образ скульптора серед них – теж гордої «пуританської шиї», що не хоче схилитися перед авторитетом своєї громади, – «одважного, вільного і непримиренного, покірною тільки правді і красі», – збудили фантазію коло 1898 р., коли написано було більшу частину поеми «У пущі», а остаточно форму прийняли тільки в 1907 році» [3, с. 381].

Студіюючи історію Англії епохи буржуазної революції 17 ст., поетеса звертає увагу на постаті англійського поета Георга Віттера та видатного борця за свободу вірувань в Англії Роджера Вільямса. Крім відомостей, які давала про Роджера Вільямса книга А. Штерна, письменниця мала у своєму розпорядженні рукопис популяризаторської статті М. Драгоманова про нього, над якою дядько поетеси працював останні місяці свого життя і яка залишилася незакінченою, конспект твору самого Р. Вільямса «Криваві сліди переслідувань віри», присланий М. Драгоманову з Лондона невідомою особою. Зберігається в архіві письменниці також книга невідомого автора без початку і кінця «Слідами Роджера Вільямса» англійською мовою, прислана М. Драгоманову з Америки. Очевидно, всі ці матеріали Леся Українка взяла з собою, від'їжджаючи з Софії влітку 1895 року після смерті дядька.

Незадоволений утисками інакомислячих в Англії, Р. Вільямс у 1631 році емігрував до Північної Америки, де зайняв посаду священника в одній з пуританських колоній. Тут він виступив проти релігійної нетерпимості і варварського поводження європейських переселенців з туземцями. З ростом європейських поселень індіанці були витіснені на пустинні землі і приречені на вимирання. Р. Вільямс за свої дії зазнає переслідувань з боку місцевих властей, 1635 року рада колонії Массачусетс засудила його до вигнання. Змушений покинути Массачусетс, Р. Вільямс іде на нові, ще не захоплені переселенцями землі і засновує там поселення Провіденс, яке згодом стає столицею штату Род-Айленд. В цьому штаті була проголошена свобода віросповідання і церква відокремлена від держави.

Слід відзначити, що деякі погляди Річарда Айрона повністю збігаються з вимогами релігійної програми Роджера Вільямса. Виступаючи проти необмеженої влади просвітера Годвінсона над пуританською громадою Массачусетса, скульптор говорить:

*Христос нам дав його. Те слово
Він не сховав у схові під замки,
І всяк його сам може взяти тепера,
А передавачів не треба нам.*

Ці слова чітко визначають одну з головних вимог Р. Вільямса, згідно з якою кожен віруючий може самостійно взяти з релігійних книг «боже слово» без «передавачів» – пресвітерів.

Джон Мільтон, Георг Віттер, Роджер Вільямс, певною мірою, стали історичними прообразами головного героя драми Річарда Айрона. З їхніх біографій Леся Українка взяла все типове для передових людей епохи. Однак, створюючи образ Річарда, письменниця абстрагувалася від конкретних прототипів, дбаючи тільки про історичну достовірність, правдивість деталей і правдоподібність ситуацій.

В архіві Лесі Українки є також чимала кількість виписок з Біблії, зроблених під час роботи над драмою. Деякі з цих виписок цілком, або в перефразованому вигляді введені в текст твору.

Робота над драмою була розпочата в 1897 р. і з великою перервою тривала до 1909 р. В листі до матері від 10. 09. 1907 р. Леся Українка писала: «Під впливом «осаждаючих» мене просьб від деяких редакторів збірників (очевидно, мода на альманахи вернулася) я заходила кінчати не тільки ту драму, що сей рік почата, «Руфін і Прісцілла», але й почату та відложену в довгий ящик драму про скульптора серед пуритан, і взялася до неї ретельно, бо щось мені чується, що як не скінчу тепер, то так воно вже й залишиться, а мені її шкода – «es liegt mir doch etwas daran» (однак, для мене це дещо важить)» [9, с. 301-302]. Драма була закінчена, очевидно, 1909 р. На останньому аркуші автографа невідомою рукою поставлена дата «1897-1909».

Заголовки драм акцентують головну авторську ідею. Відомо, що одним із попередніх варіантів назви драматичної поеми Лесі Українки була назва «Скульптор», тобто назва визначала зосередження уваги на постаті головного героя, ще й актуалізувала його фах, призначення. Остаточна назва має більш широкий спектр значень, пуца – це й реальна американська, ще мало обжита і засвоєна людьми місцевість, і громада пуритан, повністю

підкорена волі проповідника, і сам світогляд пуритан. Людина у пущі стає безправною, позбавленою будь-яких свобод, тут контролюються не тільки вчинки, але й думки. Леся Українка яскраво показує у всьому цьому фарисейську роль релігійних проповідників.

Назвою свого твору Б. Шоу в центр уваги зразу ставить головного персонажа, вживаючи навіть не його ім'я, а прізвисько. Але це прізвисько яскраво характеризує героя драми, він бунтар, який протиставлений пуританам родини та міста. Це ймення сам Річард тлумачить Ессі, говорячи, що в цьому домі, «*де діти лише вмивалися сльозами*» і тремтіли від жаху темними вечорами, він, протестуючи проти позірної святенництва, лицемірства та жорстокості, пообіцяв свою душу Дияволу. Б. Шоу у передмові «Про етикет прихильників диявола» називає його «пуританином із пуритан». Для героя релігія – це необхідність його природи і в атмосфері лицемірного святенництва він відчуває духовний голод. Дік, як і його мати, поглинутий однією пристрастю. Але це не ненависть, як у випадку місіс Даджен, а жалість – Дік жаліє Диявола, приймає його сторону і повстає за нього проти цілого світу. Як всі насправді релігійні люди, він у суспільній свідомості постає нечестивцем та виродком.

Однією з особливостей творчості Лесі Українки є наскрізні образи. Мандруючи з твору в твір, певний образ набуває нових рис, прикмет, модифікується відповідно до авторського задуму, ідеї, сюжету. Л. І. Міщенко зазначає: «Окремі образи, навіть фрагменти сюжетів драматичних поем письменниці, попередньо зародилися в ліриці. Це стосується, наприклад, і образу пущі в поезії «*To be or not to be?*», який відродився пізніше в драматичній поемі «У пущі» [5, с. 131]. У вірші можна простежити, як визрівав образ скульптора:

*Чи, може, кинутися туди, у пущу,
і в диких нетрях пробивать дорогу
з сокирою в руках і тонкою пилою...*

Дата під віршем – 10 вересня 1896 року – показує, що ці рядки написані якраз тоді, коли виношувався задум «Скульптора». Словесний мікрообраз «у пущі», таким чином, переростав у розгорнуту, містку алегорію праці митця в умовах суспільної пущі, де не розуміють і не приймають мистецтва скульптора. Це широке узагальнення бездуховності – «у пущі» – виноситься в заголовок нової драматичної поеми. Так розгорнутий, багатоплановий образ діє і в драматичній поемі, і в поезії, де не випадково поставлене питання: бути чи не бути?

Перед Лесею Українкою стояв ще один образ, образ її сучасника – Івана Франка. Його незavidне становище в реакційному середовищі, важкі умови праці, «скручені голови» багатьох творчих задумів давали чималий матеріал для роздумів. Про це свідчить сама Леся Українка: «І часто я думала про ті «скручені голови». І про ті дописи, і про ту полеміку. Думала я тоді, коли писала свою драму про скульптора серед пуритан в диких пущах перших американських колоній» [8, с. 35]. Неправильно зрозумілий громадський обов'язок часто позбавляє митця можливості творити. В. Агєсва пише: «Драма «У пущі» наголошує несумісність пуританських чеснот і мистецького таланту і, ширше, несумісність індивідуальних шукань, самоствердження особистості – та служіння громадським усередненим інтересам» [1, с. 65]. Річардові закидають дух «суемудрія» й непокору. Буквалістське чи сфальсифіковане прочитання Біблії авторитетним для загалу проповідником позбавляє яскраву особистість права на самостійний вибір. У пуританській громаді право трактування священного тексту віддано лише проповіднику, пастору. Він бачиться посередником між творцем і паствою, а отже, володіє монополією на істину і, принаймні, обмежує для конкретної людини самостійний шлях до Бога чи ідеалу, право самостійного трактування істини. В такій авторитарній суспільній структурі не зостається місця для художника, поета, який у світогляді Лесі Українки саме й бачився зв'язком між небом і землею, речником божого одкровення. Масачусетський проповідник Годвінсон трактує скульпторський хист як марний і гріховний:

*Ні, сказано, щоб не різьбив ніхто
І не ліпив «ніякої подоби», –*

Се бридко перед Богом.

Митцеві, натхненому вищою силою обранцеві громада відмовляє в свободі слова. Отже, і влада церкви, й громади – божа, верховна, а творча особистість позбавлена свободи вибору. Ці проблеми стають наріжними у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі».

Парадоксальним є саме розуміння Б. Шоу ролі пуритан в історії Англії, а особливо в історії англійського мистецтва. У 17 ст. пуритани вимагали заборонити театр, тому що, за їх характерними поглядами, він розбещував глядачів. Вони пригальмували розвиток драми і сцени взагалі в Англії. І Б. Шоу, більш як через двісті років, бажаючи нового в театральній творчості, апелював до пуритан, був навіть солідарний з ними у тому, що не до почуттів, а до свідомості глядачів повинно бути в першу чергу звернене мистецтво. І, звичайно, думки людей, а не пристрасті повинні складати основу змісту спектаклів, п'єс. Б. Шоу, як театральний критик, не дозволяв собі піддаватися почуттям, не хотів, щоб і глядачі стали надмірно чутливими. Тому в циклі «П'єси для пуритан» він поставив собі за мету викрити колоніалізм, який він називав «страшним злом імперії». «Пуританин із пуритан» Річард Даджен якраз і займався цією благородною місією – звільненням своєї землі і народу від завойовників.

Збірка під назвою «Три п'єси для пуритан» була опублікована в 1900 році. Передмова вміщує нову декларацію Б. Шоу про принципи його драматургії, також дає коментар до п'єс, які входять до циклу. Б. Шоу продовжує боротьбу проти буржуазного комерційного театру, який відповідав примітивним смакам міщанської публіки. На противагу популярним п'єсам комерційного театру, в «Трьох п'єсах для пуритан» тема кохання займає незначне місце. У житті багато інших інтересів, саме це хоче довести Б. Шоу своїми творами, у яких драматичну основу становлять духовні прагнення та конфлікти, позбавлені еротичного елемента.

Як і Леся Українка, англійський драматург розробляє наскрізні теми та проблеми, іноді він звертається до сюжетних мотивів та образів попередніх п'єс. Так, у післямові до пізнішої драми «Андрокл і лев» він згадує образ пастора Антоні Андерсена і в своїх роздумах про мету служіння священника, особливо в умовах війни, він апелює до драми «Учень Диявола». У драмі «Андрокл і лев» йдеться про переслідування перших християн у Римі, тема, до якої, до речі, неодноразово зверталася й Леся Українка, і в її розробці двома драматургами теж можна віднайти певні перегуки. У післямові автор пише, що священник не може служити одночасно двом богам – Ісусу та Марсу, богу війни, і згадує Антоні Андерсена, «священнослужителя, що назавжди скидає із себе чорну рясу, виявивши серед гуркоту бою, що він природжений вояка» [12, с. 354]. Натомість пацифістські погляди Річарда Даджена та його вірність власній природі мають дозволити йому зайняти місце справжнього служителя віри. Професор А. Анікст вважає, що «слухатись закону власної природи» – це думка, яка є важливою для автора, оскільки її можна вважати основою моралі Б. Шоу, бунтарської по відношенню до міщанського пуританізму буржуа. Але це аж ніяк не є апологією примітивних інстинктів. Б. Шоу вірить у позитивність впливу природи на людину. Хоча в цій п'єсі ще не чітко виражена, але вже присутня одна з центральних ідей світогляду драматурга – ідея волі до самовдосконалення і розвитку, закладеної в самій природі людини [10, с. 368].

Згідно із власною природою діє й Річард Айрон. Скульптор спочатку дивується, натрапляючи на перешкоди своїм добрим замірам, а потім вступає в конфлікт з пуританською общиною, зокрема з її пастором, проповідником Годвінсоном. Митець вражений несподіваним для нього пуританським аскетизмом колоністів, лицемірством духовного пастора Годвінсона, який всім, у тому числі й скульпторові, нав'язує свою волю, свої закони. Залякані, затуркані члени общини безмовно підкоряються йому. Грошолобний і зажерливий проповідник Годвінсон наказує громаді спорудити для нього кам'яний будинок і залишає напризволяще без притулку бідну безпомічну жінку з голодними дітьми. Замість волі тут панує духовна неволя. Хто хоч чим-небудь виявляє свою особисту думку, суперечну Годвінсоновій, зазнає наруги і вигнання.

За те, що Айрон вступив, за словами проповідника, з громадою в поєдинок, духовний пастор підбурює пуритан. Твори скульптора вважають богохульством, розбивають видатний твір мистецтва – найкращу скульптуру. На Айрона зводять наклеп, звинувачуючи його у зв'язку з молодою індіанкою, з якої він ліпив скульптуру.

Річард хоче бачити свій народ вільним і щасливим, хоче внести прекрасне в його життя, навчити розуміти і цінити те прекрасне. Боротьбу за свої ідеали він ставить поряд з боротьбою англійського народу проти абсолютизму і католицької церкви. Особливо виразно розкривається зміст ідеалу Річарда в його розмові з громадянами Род-Айленда. Він стверджує, що й «єпископальна церква / і десятина, й молитовник», і «прав петиція» і «пункти» – це мрія:

*Свята, велична мрія,
що люди можуть вільні бути...*

Сприймаючи обставини життя «у пущі», Річард переконується, що настанови пуританства тут викривлені:

*... люди, що називали
Себе «святими» й «божими синами»,
Дають своїм братам не хліб, а камінь!*

Річард прийшов до переконання, що пуритани-переселенці не довго були тими могутніми, мов з бронзи вилитими, борцями за волю, якими він їх досі уявляв. Вони стали покірними рабами і не повстають проти добровільно накладених на себе пут рабства. Виклик Річарда зумовлений обуренням з того, що громада покійно несе на собі пута рабства.

У щільному зв'язку з попередніми уявленнями про пуританську громаду були й погляди Річарда на роль і значення мистецтва. Він бачив у пуританах людей, які прагнуть до світлої мети, до творення прекрасного в житті. Та скоро митець пересвідчився, що вони загубили цю мету, втратили світлу мрію, дозволили себе духовно обікрасти Годвінсонові. Громада називає його «ідолотворителем» і виганяє з Масачузета. Натомість у Род-Айленді Річарду не загрожують переслідування релігійних фанатиків. Законодавством цього штату проголошена свобода віросповідання. Але тут йому доводиться зустрітися з не менш страшним і небезпечним ворогом – відсутністю аудиторії, відсутністю інтересу до його праці, Айрона не сприймають як митця, твори його не визнаються мистецтвом.

Леся Українка із презирством ставить не до натовпу, а до того рабського духу, який змушує людину добровільно зараховувати себе до нього, нівелюючи індивідуальність. Річард до кінця залишається самотньо-гордим і йде до загибелі, але таким прикладом хоче показати молодшому поколінню незламність духу.

Відторгнутий найближчими, Річард все ж має спадкоємця. Коли майже всі персонажі твору – це його опоненти, то образ підлітка Деві власне подвоює той самий характер і обіцяє можливість щасливішого варіанту Річардової долі. Успадкувавши хист, небіж бачить у дядькові зразок і авторитет. І саме в Деві Річард знаходить смисл і виправдання власного життя.

В мелодрамі «Учень Диявола» увага Б. Шоу зупиняється на подіях кінця ХУІІІ століття – часі, коли від Великобританії відділилися її американські колонії. Ситуація пояснюється автором у першій ремарці: «... пристрасті нестримно розгорілись і це призвело до збройної боротьби. Цю боротьбу англійці уявляли як подолання заколоту і підтримання британської влади, а американці – як оборону свободи, опір тиранії та самопожертву на олтари Прав Людини» [11, с. 7]. П'єса починається в атмосфері окупації колонії солдатами, які безжально страчують американських повстанців, і закінчується моральною перемогою американців. Хоча, аналізуючи позицію автора, варто зазначити, що він не прихильний ні до американських пуритан, які вважають себе носіями високої моральності, ні до англійських колонізаторів, які чинять свавілля на окупованій території. В розгорнутих ремарках він дає характеристику і тим, і іншим. Зокрема про настрої городян перед стратою Річарда він пише: «... настрої у них був піднесений, бо поширилась чутка, що король Георг та його страшний генерал збираються повісити не священика, а Учня Диявола; отже, видовищем страти можна

розважитися, не замислюючись про те, чи вона справедлива і чи слід було допускати її без боротьби» [11, с. 79]. Але настрої городян кардинально міняється, коли вони дізнаються про перемогу, забезпечену участю пастора Андерсена. Йдеться про несамостійність громади у вирішенні важливих проблем, про залежність її позиції від ситуації та від рішення тієї особи, яка представляє ідеологічну владу.

Подібне бачимо й у драмі Лесі Українки, в якій наголошено, що пуританська громада в цілому не настроєна проти скульптора. Ці люди ще не втратили цілковито того відчуття власної природи, про яке вустами свого героя говорить Б. Шоу. Джошуе Кембл захищає Річарда перед матір'ю і Годвінсоном. Абрагам Сміт навіть під час суду над Річардом говорить «з відтінком добродушності». Калєб Педдінтон, правда, несміливо і непослідовно, але все-таки виступає на захист Річарда:

*Не даймо ж, браття, ані змарнувати,
ні в землю закопати ті таланти,
що доручив найвищий нашим дітям.*

Крім того, громада Масачузета не така вже байдужа до скульптури, як може здатися. Нацьковані Годвінсоном і вже психологічно підготовані до розгрому майстерні Річарда, пуритани зупиняються, вражені статуєю індіанки, з якої Річард зриває покривало; в них «побожна відроза бореться з натуральним подивом до гарного твору». Однак пресвітерові Годвінсону після довгих зусиль вдається розпалити релігійний фанатизм громади і нацькувати її на Річарда. Пуританська громада заперечує право творчої свободи, бо громада, як твердять релігійні ідеологи, – це велика сила, а кожен громадянин повинен служити спільноті.

Драматурги виражають подібні художні ідеї та стимулюють подібну реакцію читача-реципієнта (інтелектуальну діяльність), проте досягають такого художнього ефекту різними способами.

Жорстока характеристика місіс Даджен в першій ремарці автора підтверджується кожним словом цієї жінки, кожним її вчинком. Вона – істинна пуританка, втілення суворої моралі, яка заперечує право людини на радість в житті, на задоволення чи кохання. Релігійний фанатизм тільки посилює її злість на весь світ, оскільки нібито надає їй божественну санкцію ненавидіти як всіх оточуючих, так і саму себе: «Така, мабуть, його воля, і я мушу схилитись перед нею», «Але хоч би там що, я мушу нести свій хрест, скільки вистачить сил; чим менше слів, тим краще!» [11, с. 12], «Він перестерігав мене, він підтримував мене у боротьбі з моїм власним серцем», «Господь і без вашої допомоги відає, що допускати, а що забороняти» [11, с. 15].

Хоча Б. Шоу і пояснює, що такий характер закономірно сформувався під впливом тяжких умов життя, це аж ніяк не спонукає ставитися до цієї жінки із співчуттям. Вона жорстока, що в її власному розумінні означає бути пуританкою, і це важко виправдати. Зі справжньою ненавистю зображений будинок благочестивої пуританки місіс Даджен, будинок, «де діти лише вмивалися сльозами» [11, с. 30]. Але це лише вступ, в якому зустрічаємося тільки з однією стороною пуританства, висвітленою в драмі. В такій пуританській родині був вихований Річард Даджен – «Учень Диявола».

Вивчаючи мотиви пуританства у драматургії Б. Шоу, варто детальніше зупинитися на образі Річарда Даджена, оскільки саме він є втіленням так званого «чистого пуританства» (pure puritanism) у творчості драматурга. Річард Даджен – аскет і фанатик, який живе самотником, оточений ореолом таємниці та жаху в очах пуритан. Не підготований читач підсвідомо переймає таке сприйняття Учня Диявола і бачить в ньому уособлення всіх вад. Насправді ж герой приховує своє головне почуття – жалість до дітей, плачучих жінок та всіх, хто страждає, хоча нерідко це співчуття дає про себе знати в його діях чи словах.

(Вона вдячно дивиться на нього, її заплакане личко глибоко його зворушує. Охоплений гнівом, він кричить).

Хто примусив її плакати? Хто погано поводився з нею? Присягаюсь Богом... [11, с. 25].

На протипагу лицемірним та жорстоким святенникам, Дік заявляє, що віддав свою душу Дияволу. *«Віднині цей дім – його дім, і жодна дитина не проливатиме тут сліз. Це вогнище – олтар йому, і жодна жива істота не тремтітиме тут від жаху темними вечорами»* [11, с. 31]. У ситуації небезпеки він готовий до боротьби, коли його родичі-пуритани тікають, він, знушаючись, питає: *«Чи багато з вас залишиться зі мною, щоб підняти американський прапор над будинком Диявола і битися за свободу?»* [11, с. 32].

В другій дії бунтар, якого вважають порушником всіх норм моралі здійснює вчинок, на який навряд чи наважився б добропорядний християнин, у той час, як проповідник перетворюється на войовничого повстанця. Зміни в душевному стані героїв відбуваються надзвичайно швидко. Учень Диявола постає символом людяності та милосердя. Даджен – прихильник Диявола. У чому ж його дияволізм? Хлопець виходить із таких міркувань: *«Якщо вони вірять у Бога, але жорстокі, цинічні, злі і їхнім кумиром є тільки гроші, то мій ідеал має бути зовсім протилежним»*. Перед читачем розгортається боротьба двох світоглядів, двох сил – «учня Бога» Андерсона та «учня Диявола» – Річарда. Вони змагаються у благородстві духу, і виявляється, що один одного вартий. Сили виявляються рівними не тільки за фізичними якостями, а саме за духовною суттю. Це і є ще одним шокуючим парадоксом п'єси. Також парадоксальним є перетворення священика на солдата, а учня диявола на священика. Такі тонкощі парадоксального зображення життєвих колізій покликані змусити читача замислитися над проблемами людського існування.

У цьому відношенні Б. Шоу дотримувався законів мелодрами, де зло раптово стає добром і навпаки. Але, на відміну від звичайних мелодрам, де неочікувані зміни – це лише результат вигадки автора, у Б. Шоу вони мають глибокі внутрішні підстави. Хоча слід зауважити, що вони приховані не лише від читача, але й від самих героїв. У Річарді є доброта і м'якість, але він приховує це, оскільки йому доводиться жити або серед суворих та жорстоких пуритан, або серед розбійників-контрабандистів. Та саме завдяки цій чесноті і відбувається головна драматична подія твору – самопожертва. Неблагонадійний в очах співгромадян Дік виявляється набагато сміливішим патріотом містечка, ніж всі інші.

Зміни, що відбуваються з Діком і Андерсеном, мають не лише психологічне значення. За цією еволюцією, а точніше – революцією характерів здогадуємося про приховану і важливу для Б. Шоу думку: обставини формують людину, але діють вони по-різному – одному допомагають піднятися, іншого псує, ще когось направляють на шлях істинний. З вищезазначеного може скластися хибне враження про Б. Шоу як про детермініста, для якого людина залежить лише від зовнішніх умов. Навпаки, він завжди врів у закладені природою внутрішні передумови розвитку особистості.

Скажімо, характер місіс Даджен визначений не лише впливом умов, але й внутрішнім озлобленням. В Дікові ми бачимо інші задатки, що зумовило можливість тих змін, які відбулися. Свій вчинок він пояснює внутрішньою природою:

«Ніяких особливих причин у мене не було. Знаю тільки одне: коли справа обернулася так, що треба було зняти петлю зі своєї шиї і одягнути її на чужу, я просто не зміг. Не знаю чому, – я сам собі здаюся дурнем після цього, – але я не зміг. І тепер не можу. Я з дитинства звик підкорятися закону власної природи і проти нього не можу піти, хоча б мені загрожували десять шибениць, а не одна» [11, с. 62].

В уже згадуваній післямові до драми «Андрокл і лев» Б. Шоу пише: *«Є люди, що їм внутрішній промінь показує світ кращий, заснований на прагненні духу до благороднішого й повнішого життя не тільки для них самих, але й для всіх людей взагалі»* [12, с. 352]. Така характеристика відповідає обом центральним персонажам досліджуваних творів, але, як зазначає англійський драматург, таких людей бояться, а тому й ненавидять завзяті власники, консерватори, що завжди мають проти них певні засоби боротьби. Один із них – «ще переслідування, що його здійснюють, провокуючи та організуючи й збуджуючи стадне почуття, що примушує людей ненавидіти всі збочення від традицій; тому вони, жорстоко караючи й вживаючи лютих наклепів, приневолюють неабияких людей поводитися й

вірувати так само, як інші» [12, с. 352]. Саме так поводить ся Годвінсон, а під його проводом і вся пуританська громада стосовно Річарда Айрона.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У центрі драматичних творів Лесі Українки «У пущі» та Б. Шоу «Учень диявола» знаходиться проблема свободи, волі незалежної особистості в умовах релігійних, моральних, світоглядних утисків, уособленням яких постає пуританство як релігійний рух та спосіб життя.

У створенні драматичних творів подібної тематики представниками різних національних літератур Лесею Українкою та Б. Шоу вражають певні збіги. Мелодрама Б. Шоу «Учень диявола» писалася протягом 1896-1897 років. Саме на цей час припадає перше звернення до теми митця в пуританському середовищі і Лесі Українки. Показово, що головні персонажі драм і Лесі Українки, і Б. Шоу носять одне ім'я – Річард. Схожою є характеристика пуританської спільноти та окремих її представників.

У драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» центральним є конфлікт між талановитим скульптором Річардом і пуританською громадою, зумовлений утилітарним підходом громади до мистецтва, вимогами, які суперечать покликанню митця і зводять його на рівень поденного ремісника.

Мелодрама «Учень диявола» – одна з кращих і найбільш сценічних драм Б. Шоу. В образах місіс Даджен та її старшого сина протиставлене міщанське аскетичне пуританство пуританству героїчному та революційному. Річарда Даджена Б. Шоу називає «пуританином із пуритан». Перед читачем розгортається боротьба двох світоглядів: «учня Бога» Антоні Андерсона та «учня диявола» – Річарда Даджена. Парадоксальним є перетворення священика на солдата, а учня диявола – на священика. Ті риси, які історично повинні були б бути притаманні Андерсену, як пастору, Б. Шоу втілює в розбійнику, чітко диференціюючи цим напускний пуританізм та вроджене благородство і здатність до самопожертви. Такі тонкощі парадоксального зображення життєвих колізій покликані змусити читача та глядача замислитися над проблемами людського існування. В п'єсі звучить важлива для драматурга думка – «коритися закону власної природи» – це основа його моралі, бунтарської по відношенню до пуританізму буржуа. В цій п'єсі Б. Шоу розкриває значення слова «пуританин» у первинному розумінні – високоморальний, освічений та ідейний член суспільства.

Обидва драматурга висвітлюють проблему перетворення революційних ідей, спрямованих на вивільнення прагнень та можливостей людини у щось прямо протилежне. Ідеологія пуританізму в реальному житті американських громад виродилася в релігійні, світоглядні кайдани, проте надію на їх відродження обидва драматурги втілюють у образах дітей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки / Олег Бабишкін. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. – 406 с.
3. Зеров М. Леся Українка / Микола Зеров // Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. – С. 357-398. (Cogito: навчальна класика).
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Ольга Петрівна Косач-Кривинюк / Репринт. вид. Вст. ст. М. Г. Жулинського. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – ХУІ с. + 928 с.: іл. 13 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
5. Міщенко Л. Леся Українка / Леоніла Міщенко. – К. : Рад. школа, 1986. – 303 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – Т. 5. – К. : Наукова думка, 1976. – 335 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – Т. 8. – К. : Наукова думка, 1976. – 316 с.

8. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – Т. 10. – К. : Наукова думка, 1976. – 542 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наукова думка, 1976. – 694 с.
10. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. – Т. 2. Пер. с англ. / Ред. тома Ю. В. Ковалев. Комментар. А. А. Аникста, А. Н. Николукина. – Л. : Искусство, 1979. – 703 с.
11. Шоу Б. Вибрані твори : пер. з англ. / Бернард Шоу. – К. : ФОП Жупанський, 2008. – Т. I. – 332 с. (Лауреати Нобелівської премії).
12. Шоу Б. Вибрані твори : пер. з англ. / Бернард Шоу. – К. : ФОП Жупанський, 2009. – Т. II. / За ред. О. Мокровольського. – 2009. – 461 с. (Лауреати Нобелівської премії).
13. Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма : Сборник / Б. Шоу. Пер. с англ.; составление А. Образцовой и Ю. Фридштейна, послесл. А. Образцовой. – М. : Радуга, 1989. – 496 с.

Соколова В.А. Идеология и жизненная практика пуританства в драмах Б. Шоу «Ученик Дьявола» и Леси Украинки «В пущу».

Рассматриваются проблемы художественной интерпретации идеологии и жизненной практики пуританства в драмах Б. Шоу «Ученик Дьявола» и Леси Украинки «В пущу». На основе компаративного анализа определяются жанровые, сюжетные, образные и идейные параллели и расхождения.

Ключевые слова: пуританство, драма идей, компаративистика, интерпретация, эпизация, фанатизм, Б. Шоу, Леся Украинка.

Sokolova V. A. Ideology and Life Practice of Puritanism in Dramas “The Devil's Disciple” by Bernard Shaw and “U Pushchi” (“In the Wilderness”) by Lesya Ukrainka.

The aspects of interpretation in belles-lettres, namely problems of Puritanism in dramas “The Devil's Disciple” by Bernard Shaw and “U Pushchi” (“In the Wilderness”) by Lesya Ukrainka are analyzed. Parallels and divergence in genre, plot, image and concept are distinguished on the basis of the comparative analysis.

Keywords: Puritanism, drama of ideas, the comparative method, interpretation, episation, fanaticism, Bernard Shaw, Lesya Ukrainka.

А.А.Степанова

ОБРАЗ ФАУСТОВСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ОТ АРХЕТИПА К ИДЕОЛОГЕМЕ¹

В статье исследуется специфика фаустовского сознания в эпоху модернизма. Определяются основные характеристики фаустовской культуры в соответствии с концепцией О.Шпенглера и пути формирования фаустовского сознания. Анализируются предпосылки кризиса фаустовской культуры в XX в. и фаустовского сознания в целом.

Ключевые слова: фаустовское сознание, фаустовский архетип, Фауст-идеологема, фаустовская культура, урбанизм, вечное познание.

Начиная с эпохи Возрождения, герой легенды о Фаусте проделал долгий путь от «вечного образа» к «культурному символу» XX века. Пристальное внимание к фаустовской проблеме в науке, ее актуальность для современной литературы обуславливают интерес уже не столько к выявлению бесконечно новых граней образа, сколько к исследованию самого

¹ Впервые опубликована: Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Девярых Андреевских чтений». – М.: Экон-Информ, 2011. – С. 21-34.

пути его развития на этапах становления культуры, обозначенной Шпенглером как фаустовская.

Всплеск популярности фаустовской темы в литературе первой половины XX в. свидетельствует о том, что неразрывность связи с прошлым способствовала формированию непосредственно фаустовской культурной традиции как воплощения «человеческой индивидуальности высшего порядка», нашедшего свое отражение в искусстве. В этом смысле образ Фауста в литературе являет портрет культуры, отражая те изменения, трансформации, которые фаустовская культура претерпевала в процессе своего развития.

Анализ научных работ, посвященных исследованию непосредственно фаустовской культуры и фаустовской проблемы в литературе, позволяет прийти к выводу о том, что ее развитие носило неравномерный характер. Исследователи отмечают вспышки активности фаустовской культуры, указывая на поэтапное развитие образа Фауста в литературе¹. При этом подчеркивается, что после выхода в свет первой литературной обработки народной легенды о Фаусте, осуществленной Кристофером Марло, ее драматургическая интерпретация подвергается фольклорной переработке в сценических импровизациях бродячих театральных групп и практически только в этом виде произведений театрального фольклора «живет» вплоть до конца XVIII века, когда, по выражению В.Жирмунского, Лессинг и Гете поднимают Фауста на высоты классической немецкой литературы как наиболее типичное выражение ее идеологических устремлений и ее национального характера², и после этого наиболее активное осмысление фаустовской темы в художественном творчестве происходит уже в литературе XX века.

Анализ специфики фаустовской культуры позволяет говорить о том, что процесс развития фаустовского сознания неразрывно связан с актуализацией индивидуалистической концепции личности. Возрастание интереса к человеческой индивидуальности знаменует начало каждого этапа развития фаустовской культуры, поскольку фаустовское сознание в своей основе есть сознание индивидуалистическое. В этом отношении не стала исключением и последняя вспышка фаустианства, охватившая рубеж XIX-XX вв. и первую треть XX века.

Закат эпохи романтизма, во многом обусловленный исчерпанностью концепции индивидуализма, способствовал угасанию интереса к фаустовской проблеме. Научные достижения в области естествознания, экономики, психологии, развитие реалистического направления в искусстве обозначили интерес не столько к индивидуальным качествам личности, сколько к ее типологическим характеристикам. Образ героя-индивидуалиста уступил место типическому характеру в типических обстоятельствах, сформированному под влиянием социальной среды. Восприятие человека как представителя того или иного «социального вида» достигает своего апогея в 1859 г., когда выходит в свет книга Ч.Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора». Теория Дарвина, рассматривающая человека как один из биологических типов, по сути, перечеркнула тысячелетнее представление о божественной природе человека. Впервые христианская концепция сотворения мира ставилась под сомнение не философом, а ученым, приводившим в защиту своей теории конкретные аргументы. Заявка человека на то, что он сумел проникнуть в тайну жизни, автоматически исключала бога из процесса миротворения, делала его ненужным, ослабляя, тем самым, влияние религии на человеческое сознание. В этой связи совершенно закономерным выглядит провозглашение в XIX в. тезиса о смерти Бога:

¹ См. об этом: *Жирмунский В.М.* История легенды о Фаусте // В кн.: *Легенда о докторе Фаусте* / Под ред. В.М.Жирмунского. – М.: Наука, 1978; *Симакова О.* Фауст-тема как эстетико-философский феномен // *Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство.* – Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л.В.Собинова, 2006. С. 184-190; *Борисевич И.В.* Легенда о докторе Фаусте (теоретико-литературные аспекты) // *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки.* Вип. 18. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. С. 225-231; *Бутромеев В.П.* Легенда о Фаусте // электронный ресурс: http://www.free-time.ru/razdels/!anzikl/g_6.html. Последнее обращение 14.03.2011.

² *Жирмунский В.М.* История легенды о Фаусте... С. 6.

предошущение Гегеля о «чувстве, что сам Бог мертв», высказанное им в 1802 г., к концу XIX в. становится едва ли не эмпирическим фактом. Однако извечная подсознательная потребность человека подчиняться и властвовать носит компенсаторный характер: смерть одного Бога предполагала либо поиск новых богов, либо стремление занять его место. В этом смысле именно обесценивающая человеческий образ теория Дарвина, как это ни парадоксально, послужила своего рода детонатором, спровоцировавшим всплеск новой волны индивидуализма.

Началом новой индивидуалистической эры можно условно считать 1889 г. – год выхода в свет трактата Ф.Ницше «Так говорил Заратустра», в котором образу прежнего Бога был противопоставлен новый пророк, возвестивший о появлении «сверхчеловека». Концепцию сверхчеловека Ницше можно рассматривать как новый виток в развитии фаустовского сознания. На сходство образов Фауста и Заратустры и на их стадийное различие как двух этапов культуры впервые обратил внимание Герман Гессе в 1909 г. в своем докладе «Фауст и Заратустра». Отмечая, что в образе Заратустры на место мысли о сотворении (воплощенной в образе Фауста – А.С.) пришла новая, великая мысль о развитии, и ветхая дуалистическая картина мира превратилась в новую картину мира и жизни, картину монизма, единства во множестве¹, Гессе приветствовал стремительный темп развития цивилизации, усматривая в современных ему переменах залог прекрасного будущего:

Было ли раньше когда-нибудь в мировой истории возможно время, подобное нашему, в которое развертывалось бы столько проблем, когда возникало бы столько своеобразия и собственно Жизни, когда было бы потрясено, переоформлено, переоценено так много старого, что до сих пор крепко стояло и почиталось как священные ценности? Если с этим обстоит именно так, мы радуемся новому прекрасному настоящему и чаем еще лучшего, прекраснейшего будущего².

В обращении Ницше к образу «сверхчеловека», с одной стороны, угадывалось влияние предложенной Дарвином концепции эволюционного развития: как обезьяна эволюционировала в человека, так и человек, по замыслу Ницше, должен был эволюционировать в «сверхчеловека». С другой стороны, в образе Заратустры явственно проступал след фаустовской души:

Тысячи и тысячи лет назад был он, подобно Фаусту, титаном духа среди варварских, полудиких людей. Его душа, подобно Фаустовой, боролась и жаждала высшего и глубочайшего Познания³.

Образ «сверхчеловека», о котором пророчествует Заратустра, являет, в этой связи, образ обновленного фаустовского сознания, призванного победить в себе человека, отринуть устаревшую мораль и религию и, познав в себе «сверхчеловека», устремиться к высшей цели – к созиданию новых ценностей. Задачей «сверхчеловека» Ницше видит создание новой (человеческой) общности людей – «сеятелей будущего», свободных от обветшавших традиций и способных к преобразению жизни и мира как реализации основного инстинкта – воли к власти.

Концепция Ницше знаменовала начало третьей (последней?) вспышки фаустовской культуры. Романтическая жажда познания, проникновения в тайны бытия уступает место фаустовскому комплексу «сверхчеловека», представленному идеей власти над миром, для реализации которой были обоснованы способ – преобразование мира и средство – научное познание.

В отличие от романтической концепции обновления мира, предполагавшей мистическое проникновение в тайны бытия, идея преобразования мира на рубеже XIX-XX вв.

¹ Гессе Г. Фауст и Заратустра. Доклад, сделанный в бременской местной группе Германского союза монахов 1 мая 1909 г. // Фауст и Заратустра: сборник статей немецких мыслителей начала XX века. – СПб.: Азбука, 2001. С. 5-30. С. 16.

² Гессе Г. Фауст и Заратустра... С. 17.

³ Гессе Г. Фауст и Заратустра... С. 18.

и первой трети XX века была непосредственно связана с процессом развития цивилизации, оплотом которой являлся город. Проявившаяся в цивилизации воля к мировому могуществу являлась, по мысли Н.Бердяева, прежде всего волей к устройению поверхности земли¹. В концепции Шпенглера цивилизация как последняя стадия развития фаустовской культуры явлена в образе мирового города – преображенного «пространства, способного развить из себя совершенную форму мира».

Связывая образ города с фаустовским сознанием, Шпенглер, по существу, довел до своего логического завершения мысль Ницше о «градозидующем Аполлоне» как о гении принципа индивидуации, являющего объективацию воли через время и пространство². Противопоставив традиционному дуализму божественного / дьявольского начал дуализм аполлонического / дионисийского, Ницше мыслил аполлоническое как символ цивилизации, гармонии и порядка в противовес хаосу и избытку силы дионисийского. В этой связи в образе «градозидующего Аполлона» реализуется идея города – гармоничного упорядоченного пространства как способа укротить, подавить необузданную стихию дионисийского начала. В трактате о Заратустре Ницше акцентировал внимание на том, что «сверхчеловек» не является «пастухом стада», поскольку стадо не способно к созиданию.

Приготовленными, – говорил Заратустра, – вы должны приходиться в мой Храм и к новому Познанию. Вы – люди старой веры, тысячелетней ветхой культуры, вы нагружены, подобно верблюду, тяжелым бременем традиции, которое терпеливо принимаете на себя и тащите через пустыню жизни³.

«Подготовленное сознание», в представлении Ницше, было сознанием, свободным от устаревшей морали, религии, традиции. Такой тип сознания мог сформироваться только в городской среде, отчужденной от патриархального крестьянского уклада. Именно актуализация городского сознания могла повлечь за собой (и повлекла) вытеснение родового сознания – единственного носителя тех «обветшавших» ценностей – морали, религии, традиции, – против которых восстал Ницше. Именно город – рукотворное пространство, созданное в противовес сотворенному Богом миру природы, – формировал новые ценности, новую мораль, новое сознание. Город становился пространством, в сотворении которого была воплощена извечная фаустовская мечта превзойти Бога. После объявленной смерти последнего Фауст становился единственным творцом, а город – фаустовским миром, способным удовлетворить жажду вечного познания, ибо «мы можем *достичь* лишь мир, который мы сами *создали*»⁴. Воля к власти, таким образом, обретала творящее начало:

Воля к власти, также, как и наша любовь к прекрасному, есть воля, *творящая образы, пластическая воля*. Оба чувства тесно связаны; чувство действительности есть средство получить в свои руки власть преобразовывать вещи по нашему усмотрению. Удовольствие творить и преобразовывать есть коренное удовольствие⁵.

Это творящее начало было реализовано в научно-техническом прогрессе.

¹ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. С. 54-69. С. 62.

² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. С. 447-572. С. 550, 1035.

³ Гессе Г. Фауст и Заратустра... С. 21.

⁴ Ницше Ф. Воля к власти // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. С. 587-919. С. 800. В то же время отметим, что, предвосхищая и приветствуя актуализацию нового типа сознания, которому вскоре суждено будет вытеснить в маргиналии культуры сознание родовое, Ницше, тем не менее, акцентирует внимание на той острой неприязни, которую испытывал к городу Заратустра («тревожно мне во всех городах и рвусь я прочь из всех ворот...»), «Мне противен этот большой город... Здесь... нечего улучшать, нечего ухудшать! Горе этому большому городу! — И мне хотелось бы уже видеть огненный столб, в котором сгорит он!» и т. п.). В этой неоднозначности восприятия городского образа философом прочитывается понимание амбивалентной природы города, таящего для фаустовского сознания в равной мере и свет, и угрозу.

⁵ Ницше Ф. Воля к власти... С. 800.

Воля к власти, – отмечал Шпенглер, – имеющая своей целью безграничное, бесконечное, подчиняет себе все континенты, охватывая, наконец, весь земной шар своими средствами передвижения и коммуникации. Она преобразует его насилем своей практической энергии и неслышанностью своих технических методов... *Самому* построить мир, *самому* быть Богом — вот фаустовская мечта, из которой проистекли все проекты машин, насколько возможно приближавшиеся к недостижимой цели *Perpetuum mobile*... Вечный двигатель был бы окончательной победой над Богом и над природой¹.

В технике, по мысли философа, проявился изобретательский гений фаустовского духа, хватка хищника, жажда господства, попыткой утолить которую явились колониальные и мировые войны, революции, насилие. Война, которую Шпенглер вслед за Ницше объявил движущей силой прогресса и вечной формой высшего человеческого бытия², стала последним и гибельным шагом на пути к преобразению мира.

Таким образом, действенность, направленность на практическую реализацию идеи становится ключевой особенностью фаустовской культуры в первой половине XX в., в котором противоречивость и конфликтность фаустовского сознания достигают своего апогея, поскольку деяние, в отличие от мысли, «материально» и влечет за собой определенные последствия. В процессе практического преобразования мира метафизика фаустовской культуры, вступая на эмпирический путь, обретает свое физическое воплощение. «Быть и остаться господином фактов важнее для нас, чем быть рабом идеалов» – писал Я.Букшпан в 1922 г.³ Дополнив мысль философа, скажем, что в этой ситуации в качестве идеала предстал сам факт в его исконном понимании как «сделанного», свершившегося события.

Реализация комплекса «сверхчеловека» вылилась в стремительный натиск цивилизации, выразившийся в высоких темпах научно-технического прогресса, бурном росте городов, установлением фашистского режима в Германии и Италии, где идеями Ницше воспользовались для формирования политической идеологии, двух мировых войнах и революции в России. «Преображенный» мир оказался чужим, враждебным обыкновенному, «традиционному» человеку, не успевшему победить в себе человеческое начало, человеку, чье развитие, так и не постигнув «сверхчеловеческого», осталось на прежнем, «человеческом» уровне, и чья жизнь оказалась разменной монетой в умах и руках «преобразователей». Эпоха умозрительных идеалов сменилась эпохой, в которой «сверхчеловеческое» начало, по мысли С.Булгакова, осуществляло свою идею и ради нее освобождало себя от уз обычной морали, разрешая себе право не только на имущество, но и на жизнь и смерть других, если это нужно для его идеи⁴.

Утверждение фаустовского начала как начала сверхчеловеческого явило новое понимание индивидуализма, имеющего иную природу, нежели индивидуализм ренессансный и романтический. Концепция «сверхчеловека» предполагала не индивидуальность субъективного, единичного, а индивидуальность единого, коллективного, индивидуальность поколения, которому было адресовано учение Заратустры. Фаустовский человек XX века предстал, прежде всего, как социальный индивид, человек коллективный. Это была индивидуальность, создающая индивидуальность коллектива, являющую «общественно-психологическую готовность к самореализации»⁵.

¹ Шпенглер О. Человек и техника // Культурология. XX век: Антология. – М.: Юрист, 1995. С. 454-496. С. 489.

² См.: Шпенглер О. Пруссачество и социализм. – М.: Праксис, 2002.

³ Букшпан Я.М. Непреодоленный рационализм // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. С. 70-93. С. 92.

⁴ Булгаков С. Героизм и подвижничество // В поисках пути: Русская интеллигенция и судьбы России. – М.: Русская книга, 1992. С. 43-83. С. 62.

⁵ Горностаев П.П. Готовность личности к самореализации как психологическая проблема // Электронный ресурс: http://users.iptelecom.net.ua/~p_gorn/publ01a.htm. Последнее обращение 14.03.2011.

Переход фаустовского сознания на уровень коллективной индивидуальности свидетельствовал о том, что фаустианство приобретало форму идеологии. По мысли Х.Шверта, феномен фаустианства в первой половине XX в. заключался в том, что

исключительно литературное по своей сути явление переместилось в поле политических и культурологических дискуссий и стало своего рода лозунгом, который, в конце концов, начал обслуживать такие понятия, как «фаустианец», «фаустовская культура», «фаустовская религия», «фаустианская миссия» и т. п. Понятие «Фаустианство» формировалось в период между 1870 и 1918 гг. и со временем все дальше уходило от заложенного в трагедии Гете своего истинного смысла в сторону идеологии¹.

Идеологизации фаустианства в значительной мере способствовала вышедшая в свет в 1919 г. книга О.Шпенглера «Закат Европы», в которой были представлены уже в качестве получивших философско-историческое обоснование научных понятий образы «фаустовской души», «фаустовского человека», «фаустовской культуры», «фаустовского сознания», «фаустовского пространства» и т. п. Книга Шпенглера, по сути, знаменовала факт перехода художественно-эстетического образа, культурного архетипа на онтологический уровень – уровень культурной реальности, обретшей свое историческое бытие и статус активного участника культурно-исторического процесса. Первым «живым» фаустовским человеком был признан сам Шпенглер. В 1922 г. в Петербурге вышел в свет сборник статей «Освальд Шпенглер и закат Европы», авторами которого были Н.Бердяев, Ф.Степун, С.Франк и Я.Букшпан. Отличительной чертой этого издания явилось то, что в нем критика шпенглеровской концепции уступала место осмыслению личности немецкого философа как «фаустовского человека», представителя фаустовской культуры. Так, в статье Ф.Степуна «Освальд Шпенглер и закат Европы» создается портрет философа, данный сквозь призму фаустовской культуры. По мысли Ф.Степуна, мировоззрение Шпенглера – это мировоззрение фаустовского человека, для которого «свое – «душа», чужое – «мир», между ними – жизнь как осуществление возможностей².

Н.Бердяев в статье «Предсмертные мысли Фауста» отмечает: Шпенглер – европейский человек с фаустовской душой, с бесконечными стремлениями... Он – романтик эпохи цивилизации... У него есть воля к мировому могуществу Германии, есть вера, что в период цивилизации, который еще остается для Запада Европы, это мировое могущество Германии осуществится. Этой волей и этой верой Шпенглер соединяет себя с цивилизацией, находит для себя в ней место³.

Картина цивилизации, созданная Шпенглером, – отмечает Я.Букшпан, – отражает большую жизнь, и сам Шпенглер не только хочет жить ею, не только примиряется, но и вдохновляет себя и нас на дренаж, на мореплавание, на политику и машиностроение⁴.

Такая характеристика Шпенглера определяла восприятие фаустовского человека уже не как культурного образа или архетипа, но как реально существующей личности, которой отведено соответствующее место в социальной структуре и историческом континууме. Эта культурная «персонализация» некогда художественного образа была столь явной, что Шпенглеру ставили в упрек его чрезмерную привязанность к Гете и к литературной традиции в целом, которая, по мысли философов, пагубно влияла на научность концепции и стиль «Заката Европы»⁵.

Выход в свет книги Шпенглера, последовавшие за ним многочисленные отклики, философские статьи, рецензии и т. п., в которых проявился живой интерес как к изложенной концепции, так и к личности философа, свидетельствовали о том, что в первой трети XX века

¹ Schwerte H. Faust und das «Faustische»: Ein Kapitel deutscher Ideologie. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1962. P. 10.

² Степун Ф.А. Освальд Шпенглер и закат Европы // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. С. 5-34. С. 8.

³ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста... С. 60, 64-65.

⁴ Букшпан Я.М. Непреодоленный рационализм... С. 85.

⁵ Франк С.Л. Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. С. 34-54. С. 46.

фаустовский человек был выделен в самодостаточный культурный тип личности, сформировавшийся в объективной реальности и ставший предметом научного осмысления.

Фаустовский человек, – отмечает Юзеф Боргош, – это человек, полный внутренних противоречий: автокреативный и автодеструктивный одновременно. Автокреативный, поскольку творит (в себе) собственную культуру и цивилизацию: благодаря собственным способностям и стремлению к познанию творит материальные и духовные ценности, с помощью им же созданной техники подчиняет себе природу, развивает себя и свой мир. Автодеструктивный, поскольку одновременно является угрозой для себя самого, для природы, культуры, цивилизации, – уничтожает биологические условия своего существования, создает технические силы и средства, который оборачиваются против него самого, разрушает себя физически и психически¹.

Фаустовский человек явился носителем особого типа креативного сознания (фаустовского сознания), основу которого составляло деятельное начало, устремленное к вечному познанию и направленное на преобразование мира. Склонность фаустовского сознания одновременно к саморазвитию и саморазрушению определили его катастрофическую природу, которую наиболее ярко отразил XX век.

Культурная персонализация образа фаустовского человека – т. е. его восприятие как субъекта социальных и межличностных отношений, свидетельствовала о переходе изначально художественно-эстетического образа на уровень культурно-исторической реалии, его интеграцию в культурно-исторический континуум. В статье «Зеркало технологии» американский философ Мартин Шваб говорит о том, что в XX веке происходит «натурализация» Фауста, подразумевая под этим полное «вживание» некогда литературного явления в объективную реальность. Процесс натурализации как получения гражданства иностранным подданным проецируется М.Швабом на образ Фауста, перешагнувшего в начале XX в. границы художественной реальности и, тем самым, принявшего подданство физического бытия и обживающего эмпирическое пространство². Причиной подобной метаморфозы, по мнению ученого, стало развитие технологий как осязаемый результат практической деятельности фаустовского духа.

Таким образом, последняя вспышка фаустовской культуры явила этап стремительной эволюции образа фаустовского человека, который не только перешагнул границы культурного архетипа, но и вышел за очерченные Шпенглером пределы культурфилософского понятия, совершив экспансию в объективную реальность.

Актуализация деятельного начала в фаустовском сознании, его активная культурная персонализация позволяет говорить о том, что в первой трети XX века происходит трансформация фаустовского архетипа в *культурную идеологию*, а фаустианство приобретает признаки *идеологии*. Здесь уточним: в данном случае речь идет не об идеологии в ее традиционном понимании как

системы концептуально оформленных взглядов и идей, в которой осознаются и оцениваются отношения людей к действительности и друг к другу, а также санкционируются существующие в обществе формы господства и власти³,

функцией которой является формирование сознания. В отношении фаустианства имеется в виду понимание идеологии С.Жижекком, изложенное в работе «Возвышенный объект идеологии». Рассматривая в качестве определения идеологии известное изречение из «Капитала» К.Маркса – «они не сознают этого, но они это делают», исследователь в основу

¹ *Borgosz J.* Człowiek Faustyczny // *Studia filozoficzne.* – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1989. № 7-8. S. 25-32. S. 29.

² *Schwab M.* The Mirror of Technology // *Discourse. Journal for theoretical studies in media and culture.* – Berkeley: Press, 1987. № 9. P. 85-105. P. 101.

³ *Семигин Г.Ю.* Идеология // *Новая философская энциклопедия: В 2 т. – М.: Мысль, 2000. Т. 2 / Электронный ресурс: http://kph.npu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=144:2010-05-19-14-52-45.* Последнее обращение 14.03.2011.

этого понятия закладывает неосознанное деятельное начало, служащее предпосылкой иллюзорности любой идеологии:

Идеологическая ситуация возникает как раз тогда, когда люди не сознают, что они делают на самом деле..., иллюзия имеет свои местом не знание, она находится в самой действительности, в том, что люди делают. Они не сознают, что сама их социальная действительность, их деятельность направляется иллюзией, фетишистской инверсией¹.

Эта неосознаваемая иллюзия определяется С.Жижekom как «*идеологический фантазм*»:

Фундаментальный уровень идеологии – это не тот уровень, на котором действительное положение вещей предстает в иллюзорном виде, а уровень (бессознательного) идеологического фантазма, структурирующего саму социальную действительность².

Деятельному началу фаустианской идеологии был необходим способ определения его «действительного места в бытии». «Всякое идеологическое преломление становящегося бытия, – отмечает М.Бахтин, – в каком бы то ни было значащем материале, сопровождается идеологическим преломлением в слове как обязательным сопутствующим явлением»³. Этим преломлением в слове явилась «Фауст-идеологема» как ценностно мотивированный гештальт-образ фаустианства – «идеологически значимого концепта, служащего основой для формирования аксиологических категорий»⁴, отражающих ориентиры культурного сознания первой половины XX в.

В фундаменте фаустианской идеологии, обозначенном С.Жижekom как «идеологический фантазм», обнаруживался определенный «зазор» между человеческой деятельностью и осознанием подлинного смысла этой деятельности. По сути, в этом зазоре явлены два полюса измерений динамики культуры, выделенные А.Панариным, – «инструментальный, относящийся к эффективности, и ценностный, относящийся к идентичности»⁵. На одном полюсе – поступательный ход развития цивилизации (НТП), на другом – постижение человеческим сознанием стремительно меняющегося мира. Разрыв между этими полюсами, увеличившийся до предела на рубеже XIX-XX вв., послужил причиной глобального кризиса западноевропейской и русской культур.

В противоречиях фаустовской культуры, в иллюзорности фаустианской идеологии все явственнее проступали закатные тенденции. По утверждению Шпенглера, цивилизация есть последняя стадия развития фаустовской культуры, отражающая процесс ее деградации и вымирания. Чрезмерная устремленность к практической реализации преобразовательных замыслов, обусловившая формирование «слепо прагматизированного мышления» (Адорно)⁶, равнодушного к поискам истины, послужила причиной того, что «Фауст на путях внешней бесконечности стремлений исчерпал свои силы, истощил свою духовную энергию»⁷. Цивилизация поглотила Фауста. Возделанный город как развитая из пространства человеком совершенная форма мира оказался губительным для Фауста, ибо всякое совершенство есть завершенность, закрывающая даль бесконечности, ограничивающая порыв фаустовского духа к беспредельному. Исследователи отмечают, что в мировом городе

¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Издательство «Художественный журнал», 1999. С. 19-20.

² Жижек С. Возвышенный объект идеологии... С. 20.

³ Волошинов В.Н. (М.М.Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. – М.: Лабиринт, 1993. С. 20.

⁴ Журавлев С.А. Идеологемы и их актуализация в русском лексикографическом дискурсе: Дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01. – Йошкар-Ола: Изд-во гос. ун-та, 2004. С. 17.

⁵ Панарин А.С. Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации // Цивилизации и культуры. Научный альманах. – Вып. 3. – Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. – М.: Изд-во Ин-та востоковедения, 1996. С. 29-55. С. 32.

⁶ Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. – М. – СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 11.

⁷ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста... С. 66.

восприятие и понимание пространства предельно затруднено де-концентрацией внимания и мысли индивида. Пространственное удалено в трансцендентность, в недоступное ни эмпирическому, ни мыслительному опыту. Отвлеченный динамикой индустриальной цивилизации, Фауст не способен пережить даль бесконечности, Мефистофель-метрополия подхватывает его, подцепив внимание, на ошеломляющей скорости пронесит его по информационному потоку¹.

Потерпела крах идея «коллективного индивидуализма», выродившаяся в нацистскую идеологию и установление вождистских режимов в Европе и России. Безграничная свобода познания активизировала в фаустовской культуре ген самоуничтожения. В осуществлении мечты крылась предпосылка гибели. В XX в. Фауст создал мир, в котором не было места для Бога, не учитывая, что в нем не будет места и для дьявола, а значит, и для Фауста, ибо в ситуации безграничной свободы и отсутствия противовеса девальвируется извечная дуалистическая сущность фаустовского духа, чья устремленность к вечному познанию и власти над миром всегда была продиктована желанием бросить вызов божественному порядку. Именно эта амбиция была движущей силой развития фаустовского духа. Смерть Бога, о которой объявил XX век, означала уничтожение противостоящей силы, тем самым обесмысливая дальнейшее развитие фаустовского духа, что влекло за собой стагнацию и неизбежный закат.

В литературе первой трети XX в. выделяются две тенденции в осмыслении фаустовской темы, в равной степени обусловленные особенностями развития эстетического сознания и исторических процессов. Первая отражает процесс поиска новых художественных форм, характерный для литературы переходного периода, и хронологически охватывает промежуток от 1900-х до 1920-х гг. В этот период ярко выраженная направленность эстетического сознания на разрыв с литературной и – шире – культурной традицией определяет пародийно-ироническое осмысление фаустовской темы, обозначенное исследователями как «веселые поминки по Фаусту», являющие попытку дистанцирования нового искусства от «устаревших» культурных архетипов. Г.Якушева отмечает, что уже в начале века, с его противоречивостью, контрастностью, пересмотром прежних ценностей и поиском новых, с его эстетизмом и декадансом, была подвергнута сомнению ценность фаустовского поиска и грандиозность замысла в союзе человека с дьяволом, что породило множество пародий, комедий, скетчей, эстрадных ревью и анекдотических повествований на фаустовский сюжет².

В этот период осмысление фаустовской темы развивается преимущественно в русле интерпретации фаустовского сюжета, сохраняющей большинство функциональных констант его традиционной структуры (К.Фаррер «Конец Фауста» (1904); Р.Бартш «Новый Фауст» (1908); А.Жарри «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патифизика» (1911); Й.Гаульке «Фауст прикованный» (1910); В.Винниченко «Записки курного Мефистофеля» (1916) и др.)³.

В этот же период пародия на фаустовский тип личности реализуется и вне пределов традиционного фаустовского сюжета. Речь идет об ироническом осмыслении концепции «сверхчеловека» Ф.Ницше, начало которому было положено в комедии Дж.Б.Шоу «Человек и сверхчеловек» (1903). Позднее эту тенденцию будет развивать Д.Хармс («Воспоминание одного мудрого старика» (1936).

Отметим, что пародийно-иронический характер осмысления фаустовской темы в литературе первых двух десятилетий XX в. был обусловлен не только проявившейся в

¹ Нодзому И. Шорох страниц «Очерков морфологии культуры». Температура 39,1. Полет стремительный // Электронный ресурс: http://zetsubou-ito.ya.ru/replies.xml?item_no=20. Последнее обращение 08.02.2011.

² Якушева Г.В. Фауст по ту сторону добра и зла: к проблеме трансформации образа Фауста в литературе XX века // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник работ / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: ЭКОН, 2000. С. 198-207. С. 203.

³ Исключение составляют «Огненный ангел» (1908) В.Брюсова и «Фауст и Город» (1918) А.Луначарского.

искусстве общей тенденцией пересмотра культурных традиций и ценностей предыдущей эпохи. На наш взгляд, несколько «легкомысленное», «фривольное» и игривое отношение к легендарной фигуре объяснялось и тем, что процесс практического воплощения фаустовских дерзаний еще только набирал обороты, не успев представить на суд человечества плоды наиболее грандиозных своих свершений. Еще сильна была вера во благо цивилизации для будущих поколений, в необходимость обновления мира. В следующие два десятилетия – после бойни первой мировой войны, революции и красного террора в России – эта вера уступит место тотальному разочарованию, отчаянию, отчуждению.

Тем не менее, уже в этот период ирония выступала одним из художественных способов разоблачения иллюзии фаустовского сознания, и в ней уже ощутимо проступали признаки заката фаустианства.

Литература 1920-1930-х гг. отразила момент наиболее яркой вспышки фаустовской культуры, осветившей тысячелетний путь устремлений человеческого духа и наиболее отчетливо обозначившей ее достижения и предпосылки заката. Это был период осмысления результатов, цены и ценности новой идеологии. Пародийно-ироническая направленность литературной фаустианы предшествующих десятилетий сменилась трагической тональностью в восприятии погруженного в хаос абсурдного мира. В этой ситуации становится актуальным обращение литературы к Фаусту не как к персонажу традиционного сюжета, а как к символу бесконечного стремления человека к познанию¹ и преобразению мира. «Легендарная ситуация, – указывает А.Нямцу, – обогащается философско-психологическими истолкованиями и приобретает понятийно-символическое звучание»². В этой связи объектом художественной рефлексии становится не образ Фауста, а образ фаустовского сознания и постулаты фаустианской идеологии.

Продуцируя на социально-историческом уровне сознания восприятие цивилизации как безусловного блага для человека (проходящий под знаком научного познания XX век ознаменовался прорывом в науке, бурным ростом городов и индустриальной цивилизации), на волне с характерной для рубежа веков тенденцией разрыва с предшествующей культурной традицией, фаустианская идеология создает видимость веры в научно-технический прогресс и возможности человека. Между тем подлинное воздействие цивилизации на человеческое сознание и ее подлинная ценность критически осмысливается в литературе. Происходящий на уровне художественно-эстетического сознания процесс «двойного снятия иллюзии сознания» (выражение М.Эпштейна), где слово литературы выступает как антитеза фаустовскому делу, вскрывает противоречия фаустовского духа, наиболее ярко выраженные в урбанистической эстетике.

Осмысление противоречий фаустовского сознания в художественном пространстве урбанистической литературы 1920-30-х гг. включает несколько модификаций фаустовской темы, а именно: непосредственно *интерпретацию фаустовского сюжета*, встречающуюся гораздо реже, нежели в предыдущий период (Пьер Мак Орлан «Ночная Маргарита», Клаус Манн «Мефисто» и др.). В таких произведениях сохраняются элементы традиционной сюжетной структуры – система персонажей, сцена сделки с Мефистофелем и т. п., которые включены в поэтику города, непосредственно определяющую вектор осмысления образа фаустовского сознания.

Иным типом модификации фаустовской темы является *аллюзия на Фауста* как отсылка к легендарному образу, который в данном случае служит мерой оценки отраженных в литературе культурно-исторических процессов, в том числе урбанистических, осмысленных как проблемы развития фаустовского сознания и включающих проблемы вечного познания («Игра в бисер» Г.Гессе, «Пещера» М.Алданова); комплекс проблем революционного сознания и идеи преобразования мира («Завоеванный город» В.Сержа,

¹ Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: «Рута», 2007. С. 168.

² Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература... С. 174.

«Солнце мертвых» И.Шмелева, «Дьявол» М.Арцыбашева, и др.); проблему человеческого бессмертия («Счастливая Москва» А.Платонова), ценности идеалов науки и искусства («Шутовской хоровод» О.Хаксли) и т. д. Аллюзия в данном случае являет, по мысли И.Макрушиной, форму «перекодировки чужой системы поэтических элементов в собственных художественных целях»¹.

Еще один тип модификации фаустовской темы можно обозначить как «*тень Фауста*», которая в литературном произведении обнаруживает себя не в прямых или косвенных отсылках к «вечному образу» или архетипическому сюжету, но в осмыслении урбанистической проблемы, где «тень Фауста» проступает в образе города как воплощенной мечты о преображении мира и оплота цивилизации. В этом смысле в образе города явлена «оглядка» фаустовского сознания на самого себя. Город вскрывает его светлые и темные стороны, и в этой связи, как и тень, обнаруживает свою амбивалентную сущность. В этом смысле характерной формой отражения «фаустовской тени» является утопия и антиутопия («Мы» Е.Замятина, «О дивный новый мир» О.Хаксли, «Город Правды» Л.Лунца, «Люди как боги» Г.Уэллса, «Рассказ о Кузнецкстрое» В.Маяковского и др.), конфликт между человеком и городом («Манхэттен» Дж. Дос Пассоса, «Берлин, Александерплац» А.Деблина, «Фиеста» Э.Хемингуэя, «Миссис Дэллоуэй» В.Вулф, «Перед зеркалом» В.Каверина и т. д.).

В связи с указанным выше понятийно-символическим звучанием легендарной ситуации представляется уместной и иная или аллегория: вышедший за пределы литературы «вечный образ» оставляет ей свою «тень», соотносимую уже не с культурным архетипом, а с *художественной Фауст-идеологемой*, которую можно рассматривать как метаобраз-идею, отразившую основные интенции культурного сознания эпохи и его внутренние противоречия и получившую свое воплощение в эстетическом идеале города. В урбанистической эстетике, репрезентирующей образ фаустовского пространства, происходит переосмысление и переоценка ценности идеологии фаустианства через раскрытие специфики отношений между человеком и городом, в основе которого лежит конфликт фаустовского и человеческого начал. В этом смысле в урбанистической эстетике потенции художественного текста концентрируются на осмыслении Фауст-идеологемы, и ни один образ не является нейтральным по отношению к ней, что является, согласно мысли М.Бахтина, неотъемлемым принципом художественной идеологии произведения².

В этой связи можно говорить о том, что в пространстве урбанистической литературы 1920-30-х гг. происходит разрушение фаустовского архетипа, его трансформация в иное качество. Ключевые компоненты поэтологической матрицы традиционного сюжета либо утрачивают свою актуальность, либо подвергаются существенной модификации и, уходя все дальше от своего изначального смысла, выполняют роль символических аллегорий. Символизация смысловой компоненты литературного архетипа, на которую указывает А.Нямцу, приводит к тому, что образ Фауста утрачивает свою актуальность, уступая место своей новой модификации – *герою фаустовского типа* как воплощению индивидуальности личностной, сохраняющей некоторые характерные черты «вечного образа»: стремление к вечному познанию, власти над миром, беспринципность в достижении целей, крайний эгоцентризм, либо *образу фаустовского сознания* – как его (героя) собирательному, универсальному инварианту, являющему воплощение индивидуальности коллективной и отраженному в образах революционного массового сознания.

Таким образом, присущий романтической эпохе индивидуалистически-одномерный характер образа Фауста сменяется *символическим характером фаустовского типа*,

¹ Макрушина И.В. Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М.Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. Межвузовский сборник научных статей. – Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. С. 306-308. С. 308.

² Бахтин М.М. Идеологический роман Л.Н.Толстого. Предисловие // Бахтин М.М. Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 1997-2010. Т. 2. – М., 2000. С. 185-204. С. 199.

имеючим амбивалентну природу: романтичний тип Фауста-ученого уступає місце модерністському типу Фауста-демиурга.

Степанова. А.А. Образ фаустівської свідомості в літературі ХХ століття: від архетипу до ідеологеми.

У статті досліджується специфіка фаустіанської свідомості доби модернізму. Визначаються основні характеристики фаустовської культури згідно з концепцією О.Шпенглера та шляхи формування фаустіанської свідомості. Аналізуються передумови кризи фаустіанської культури у ХХ ст. та фаустіанської свідомості в цілому.

Ключові слова: фаустіанська свідомість, фаустіанський архетип, Фауст-ідеологема, фаустіанська культура, урбанізм, вічне пізнання.

Stepanova A.A. The Image of Faustous Consciousness in the Literature of the 20-th Century: from Archetype to Ideologism.

The specifics of the Faustian consciousness in the Modernism period is investigated in the article. Identifies the key characteristics of the Faustian culture in line with the concept of O. Spengler and ways of Faustian consciousness forming. Analyzes the conditions of crisis Faustian culture in the 20-th century and Faustian consciousness in general.

Keywords: Faustian consciousness, Faustian archetype, Faust- ideologeme, Faustian culture, urbanism, eternal knowledge.

Л.Б. Тарнашинська

УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО: СИНЕРГЕТИЧНИЙ ВИМІР¹

У статті розглядається синергетичний вимір українського шістдесятництва. Використовуючи методи Nonlinear science, авторка пояснює це соціокультурне явище в термінах соціальної синергетики, яка передбачає дві протилежні тенденції: перша оприявнює намагання соціальної системи до стійкості (рівноваги), друга – постійне намагання змінності (порушення рівноваги). Це дало можливість прокреслити використані й неспівможливі потенції цього літературного покоління.

Ключові слова: шістдесятництво, синергетика, Nonlinear science, самоорганізація, біфуркація, нестабільність, свобода вибору.

З огляду на те, що «духовна ситуація» кінця 1950-1960-х рр. була в певному сенсі «пороговою», цілком можна досліджувати її в термінах синергетики – вчення про складноорганізовані системи, згідно з чим вони розглядаються не як статичні й замкнуті лінійні структури, розвиток яких «зумовлений зовнішніми причинами», а як «структури-процеси» [14, 147]. Шістдесятництво, кожен із репрезентантів якого був наділений певним «ступенем свободи», є всі підстави розглядати як відкриту незалежну систему з певною мірою незалежності. Синергетика як міждисциплінарний напрямок наукового дослідження, мета якого полягає у вивченні природних явищ і процесів на основі принципів самоорганізації систем (оприявнена як трансдисциплінарна теорія Пригожина-Хакена), належить до так званого комплексу складних (або нелінійних) досліджень Nonlinear science, які створили сприятливі умови для парадигмальних світоглядних зрушень, оскільки підважує основи пануючої ідеології тотального детермінізму лінійних досліджень [12, 71-82].

¹ Вперше опубліковано в зб. «Українське шістдесятництво: синергетичний вимір // Теорія літератури: концепції, інтерпретації: Науковий збірник /Київ. Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, Каф. Теорії літератури, компаративістики і літ. творчості, ред. кол.: Л. Грицик (голова) [та інші]– К.: Логос, 2013. – С.149-160».

У світоглядному інтер'єрі Nonlinear science зовсім по-новому постали проблеми детермінізму, що стосуються не тільки природничих, а й гуманітарних наук, зокрема проблеми гуманізму, свободи, влади, ризику [Світоглядні імплікації науки 2004, 74-75]¹.

Еволюційні процеси забезпечені саме наявністю переважаючої кількості систем з незалежністю – тобто таких, що мають досить сильний потенціал внутрішньої спонуки (внутрішніх імпульсів) і певний «внутрішній ступінь свободи». Саме свобода, як підкреслюють науковці, відрізняє їх від систем із детерміністичною поведінкою (тобто систем без внутрішніх ступенів свободи). «Словосполучення «внутрішній ступінь свободи» характеризує здатність системи бути автономною, самодостатньою. Слово «свобода» тут означає здатність системи поводитися всупереч зовнішнім збурюванням, примусам, маніпуляціям» [12, 79]. Ключові поняття синергетичного підходу, як-то «самоорганізація», «нерівноважність», «біфуркація», «нестабільність» та ін. якраз і дають можливість пояснити зумовленість і механізм виникнення явища українського шістдесятництва, яке як відкрита система цілком належить до мультиверсуму процесів самоорганізації соціуму. Шістдесятники якраз і пішли супроти, активізувавши в «духовній ситуації» свого часу внутрішні активи – порив до свободи, відчуття самодостатності, незалежності від існуючих ідеологем та моделей поведінки. Висока міра внутрішньої свободи і визначила їхній відрив від тоталітарної соціокультурної моносистеми. Для соціологічних та гуманітарних наук, що використовують засоби й методи Nonlinear science, дослідження «систем з незалежністю має фундаментально важливе значення», насамперед тому, що «незалежність таких систем означає їхню здатність мати власне активне начало, яке може бути виражене такими словами, як «свобода, «бажання», «перевага», «самодостатність»... Така система, маючи складовою своїх внутрішніх параметрів активне начало, здатна певною мірою «блокувати зовнішні збурювання, протистояти їм, тобто діяти всупереч пресингу їхньої влади» [12, 79]. Свобода динамічної системи означає її незалежність від зовнішніх флуктуацій, яка виявляється тоді, коли вона сильно віддаляється від її рівноважного стану. Вдалині від рівноваги система стає чутливою до незначних впливів, які виходять зсередини системи. Там вплив на неї зовнішнього світу є ослабленим настільки, що система може блокувати його. Ядро українського шістдесятництва якраз і становили ті, що уособлювали в собі «кантівського суб'єкта свободи, який у світі чужих йому сил поводить себе відповідно до своїх «внутрішніх ступенів свободи», тобто відповідно до свого власного вибору, своєї свободи, своїх бажань» [12, 80]. В сучасному українському науковому просторі знайшли певний резонанс культурологічні праці фізика й філософа А.Свідзинського, який обстоює свої погляди на культуру з погляду синергетичної парадигми як систему, здатну до самоорганізації: в цій парадигмі культура, що твориться свободою волі людини, є відкритою ієрархічною системою й водночас постає як феномен самоорганізації ноосфери, більше того, сама культура постулюється як процес самоорганізації ноосфери [9; 10; 11], що співзвучне методологічним підходам С.Кримського та Ю.Павленка щодо реалізації альтернативних варіатів на тлі загальних закономірностей історичного руху [15].

Шістдесятництво як соціокультурне явище, безперечно, може пояснюватися в термінах соціальної синергетики, яка передбачає дві протилежні тенденції: перша оприявнює намагання соціальної системи до стійкості (рівноваги), друга – постійне намагання змінності (порушення рівноваги). Якщо в першій свобода обумовлює соціальний відбір (як і будь-який відбір) із принципом усталеності, то в другій – породження у результаті подолання старих соціальних суперечностей нових суперечностей, що дають новий імпульс для розвитку [1, 125]. Синергетика враховує спільне для різних дисциплін, а саме: «наявність критичних значень параметрів, при яких раптово змінюється стан системи, подібність залежностей властивостей від параметрів поблизу критичних значень, залежність параметрів від

¹ Про спробу систематизації картини світу на основі синергетики, а також принципи соціальної синергетики див. також: Лугай В.С. Синергетическое «универсальное послание» И. Пригожина человечеству и метод его реализации.—К.: ПАПААН, 2010. – 256 с.

зовнішніх впливів поблизу критичних значень» [13, 3-4.]. Береться до уваги те, що структурування таких систем відбувається довкола певних точок притягання загальних цільових орієнтацій, ідеалів і тенденцій розвитку [3, 7], що особливо виразно проектується на явище шістдесятництва. Саморозвиток складної структури відбувається завдяки резонансності окремих, досить малих (порівняно з усією системою, як от-усією структурою тогочасної української літератури, а ще ширше – всієї радянської літератури, складовою якої *de facto* була українська література) локусів, до яких належала нова літературна генерація, які починають розширювати свої межі і заряджають своєю пасіонарністю систему. Тож передана цим «організаційним імпульсом» енергія починає діяти «як поле притягання і може зорієнтувати на такий принцип упорядкування всю систему» [14, 147]. Безперечно, механічно переносити закони однієї науки в іншу недоцільно, проте сам факт широкого їх «поля дотикання» ставить перед такою необхідністю, якщо йдеться про глибший, ніж це було досі, рівень розуміння складного явища. Йдеться про характеристики складної системи, як-то «нелінійна динаміка» та «величезна кількість елементів з великим числом ступенів свободи», що так само визначають функціонування літератури як відкритої (дисипативної, за І. Пригожиним) складної системи, яка має всі ознаки самоорганізації, як і цілий комплекс природничих «наук про складність». Адже, як підкреслюють дослідники, буття кожної такої «складності» (а поняття «складність» використовується тут як загальнонауковий термін, що означає незору розмаїтість «цілісностей, що самоорганізуються, еволюціонують, трансмутують, самовпливають на себе») нагадує собою «не вічне її існування в якомусь незмінному режимі, а ланцюг трансмутацій, метаморфоз, *катастрофних трансформацій*. Подібне буття – це темпоральний процес зміни режимів цієї «складності», тобто її *становлення, самоорганізації, еволюції*. Перехід «складності», яка трансмутує, з режиму самоорганізації в режим буття незмінної присутності є рівноцінним її деградації» – саме за таким універсальним принципом, що за ним оцінюється, як наголошують сучасні філософи, еволюція таких «цілісностей», як Всесвіт, екосфера, клімат, погода, планетарне життя, антропність, психіка, мова, соціум, особистість, культура [5, 255] можна оцінювати й розвиток літературного процесу, який має свої етапи трансмутації, еволюції та деградації. Адже феномен «складності, що революціонує», має трансдисциплінарну природу й характерні для будь-якої наукової галузі (космофізики, хімії, біології, психології, соціології, політології, культурології й т. д.), природні алгоритми. Оскільки концепція «складності, що еволюціонує», набула в другій половині ХХ ст. статусу ключової, загальнонаукової, трансдисциплінарної концепції, а різноманітні науки, які базуються на цій концепції «складності», поширили свій вплив, як резюмують дослідники, практично на всі сфери сучасного наукового світо осягнення [5, 261], є очевидна логіка застосування цих методологічних параметрів і в контексті даного дослідження.

Література як «складність», що належить до ряду інших «відкритих систем», підпорядковується тим самим фундаментальним законам еволюції, що й інші дисципліни, а тому варто вдатися до методології дослідження парадигми нелінійності, яка на початку ХХ ст. серйозно підважила засади апологетики парадигми лінійності за допомогою методологічних стратегій Ейнштейна і Бора (сфера теорії відносності та квантової механіки, що «розмовляє» мовою нелінійних теорій). Науки про «складність» та Nonlinear science враховують ту обставину, що відкриті нелінійні системи «еволюціонують під впливом не тільки флуктуацій, що виникають у зовнішньому середовищі, а й під впливом внутрішніх суперечностей, котрі спонтанно виникають у власних надрах системи» [12, 51] – саме такі характеристики визначають і динаміку літературного процесу, на який впливають як соціокультурні, ідеологічні та інші зовнішні чинники, так і чинники внутрішнього порядку: індивідуально-психологічні, змагальні, інтертекстуальні, жанрово-стилістичні тощо. Саме взаємодія цих впливів, що надходять як із зовнішнього, так і внутрішнього джерел, породжує у відкритій (незамкнутій, тобто такій, що має здатність обмінюватися із зовнішнім середовищем інформацією) системі, якою є література, «самоузгоджений рух, який перетворює її на систему, що самоорганізується». Термін «самоорганізація» означає «клас

процесів, у ході яких у незамкнутій системі виникає організованість» [12, 51], тобто певний порядок функціонування або певний рівень «відкритості», як це спостерігаємо в розвитку літературного процесу, внаслідок чого й утворюються «дисипативні системи», що характеризуються зміною їх просторової, часової та функціональної структур. Ключову роль тут відіграють умови незамкнутості та нерівноважності, інші ж вимоги виконуються майже автоматично [12, 52]. Уже той факт, що стосовно літератури годі говорити про «непорушність» її макроскопічних параметрів: стали структуру (оскільки вона постійно перебуває в стані динаміки й саморозвитку), незмінний режим функціонування, що самоочевидно, а також однакові параметри її результатів на «вході» та «виході», ставить цю літературу в ряд нерівноважних систем, які можуть перебувати у рівноважному стані лише деяку мить. Натомість закриті (рівноважні) системи не здатні до розвитку, оскільки вони «знищують будь-які відхилення від свого стаціонарного стану», що унеможливорює будь-які якісні зміни, а отже, й самоорганізацію та розвиток системи, що певною мірою засвідчує етап нормативного соцреалізму. В середині відкритої системи (наразі літератури) постійно відбувається самоорганізуючий («кооперативний», як його означають дослідники) рух, покликаний «ускладнювати свою структуру, підвищувати ступінь своєї упорядкованості, організованості, складності» [12: 52, 53]. Теорія біфуркацій, що породила й теорію катастроф (Рене Том), починає застосовуватися і в розробці окремих, зокрема теоретичних питань українського літературознавства (Н.Шумило, В.Силантьєва, І.Набитович, С.Луцак та ін.), коли йдеться про поведінкові моделі літературознавчих «систем», однак саме явище українського шістдесятництва під цим кутом зору досі не розглядалося. Проте ще Ю.Лотман звертався до спроби обґрунтувати низку літературних процесів із погляду незворотніх (нерівноважних) процесів, надаючи їм глибоко «революційного смислу для наукового мислення загалом», оскільки вони, завдяки дослідженням І.Пригожина, «вводять випадкові явища в коло інтересів науки і, більше того, розкривають їх функціональне місце в загальній динаміці світу» [4, 348]. Така методологія дослідження нелінійних структур дозволяє розкласти подібну «порогову» ситуацію кінця 1950-1960-х рр. на спектр трансформації художньої свідомості за аналогією до теорії самоорганізації, що доводить процесуальну креативність розвитку літератури як відкритої системи: 1) біфуркація; 2) флуктуація; 3) атракція.

Отже, 1) *біфуркація* як початок (точка біфуркації) дестабілізації старої ідеологічної та соціокультурної системи, що була спричинена кончиною Й.Сталіна (1953), XX з'їздом КПРС (1956) із його засудженням «культу особи» Й.Сталіна й проголошенням курсу на десталінізацію, приходом до влади в колишньому СРСР «поміркованого демократа» М.Хрущова, що й призвело до «санкціонованого» відхилення від усталеної моделі масової свідомості, яка впродовж десятиліть перебувала під тиском тоталітарної ідеології; саме цю подію дослідники називають «точкою відліку» в історії шістдесятництва (Г.Касьянов, О.Зарецький, Б.Тихолоз та ін.) та, відповідно, ланцюговою реакцією в соціокультурній сфері: поверненням із заслання репресованих письменників, відомим виступом на Другому з'їзді радянських письменників О.Довженка, обнадійливими статтями письменників-класиків, резонансним сонетом Д.Павличка «Коли умер кривавий Торквемада...» (1958 р., зб. «Правда кличе!») тощо. Була створена ситуація пом'якшення гостроти суперечностей між системою офіційної ідеології та новонароджуваною системою опозиційності, що на певний час зменшувало позірний антагонізм між ними й зменшувало «масштаб тих жертв, які необхідні для розв'язання суперечностей», всередині ж «системи опозиційності» виникла більша єдність, що сприяло вищій інтеграції її «складових» у ціле й забезпечувало певну єдність поглядів та певну міру організованості [1, 125]. Так само творча атмосфера для антропологічного повороту була підготовлена і прозою Л.Первомайського з його досить органічною новелістикою (зокрема, збірка «Материн солодкий хліб») і особливо романом «Дикий мед», в творчій манері якого І. Кошелівець знаходить відлуння відомої романної епопеї, позначивши це спостереження прустіанським «шуканням втраченого часу», наголошуючи, що паралелі для аналізу творчості Л.Первомайського треба шукати в

інтелектуальному західному романі, та романом Григорія Тютюнника «Вир». Останній «..скористався «розширенням творчих меж соціалістичного реалізму» в той спосіб, що, замість давати класові мотивації вчинків своїх героїв, умотивував їх з чисто природного людського погляду. Суцільного твору не вийшло, бо примусова тенденція мусіла бути, але окремі його частини вражають читача щирою правдою». І тільки після того «... через витворені в партійному паркані щілини з вулканічною силою пробиваються на світло денне скалки щирої творчости» [6: 19, 12].

За І.Пригожиним та І.Стенгерс, точки біфуркації – це «порогові» точки, критичні моменти в еволюції відкритої системи: саме в них поведінка «системи» стає нестійкою і може «еволюціонувати до кількох альтернатив, що відповідають різним стабільним модам (тут моди – в значенні «гілка» – Л.Т.)» [7, 70]. У такі моменти «вибору», точки «розгалуження варіантів розвитку», система здійснює поворот до «наступної еволюційної траєкторії» [12, 56], долаючи тимчасовий (на період «переходу») хаос як досить конструктивне для процесів самоорганізації середовище, що має надзвичайно складну, як виявили дослідники, внутрішню структуру, з якої і виникає новий порядок/ [Див.:16]. Спростування несумісності випадкового й закономірного дозволило Ю.Лотману простежити, як у точках біфуркації «вступає в дію не тільки механізм випадковості, але й механізм свідомого вибору, який стає найважливішим об'єктивним елементом історичного процесу» [4, 350], адже в структурах, що, за Ю.Лотманом, піднялися до інтелектуального рівня, або, додамо, самі й уособлюють цей інтелектуальний рівень, випадковість трансформується в свободу – в ту свободу вибору, про яку й можемо говорити у контексті шістдесятництва. Такий підхід не тільки «деавтоматизує картину світу» [4: 645, 644], а й поглиблює уявлення про механізми соціокультурних процесів. Саме така практика доведення – через універсальні природні закони пояснити розвиток соціокультурних процесів – дозволяє пояснити й ситуацію того періоду, адже, за І.Пригожиним, у моменти біфуркації процес набуває індивідуального характеру, зближуючись із гуманітарними характеристиками. Такою «точкою біфуркації» стало в 1960-ті рр. тріумфальне входження в літературу поетів-новаторів, які принесли в масову свідомість нову, національно наснажену риторику, що всередині літературної «системи» супроводжувалося відчуттям «відриву» од попередників і переходом у статус «інших», «інакших» (неофітів, новаторів, інтелектуалів і т. д.) і стосується переважно топології життєвого й творчого шляху літературного покоління. «Гноблена рік за роком, десятиліттям за десятиліттям, українська поезія наче вибухнула з силою стисненої пари, даючи один за одним яскраві таланти, такі різні поетичним світосприйняттям і zarazом такі дозрілі майже з першої проби пера. Коли б мовити про індивідуальну відмінність цих поетів, то тільки для прикладу можна назвати інтелектуалізм І.Драча з його дуже складною асоціативною структурою образу, афористичність і предметну конкретність вислову Л.Костенко, сильнішу, ніж у інших, національну стихію в поезії М.Вінграновського і т. д.» [6: 19, 12]. Наступні тези свідчать про те, що якби масова свідомість не була психологічно готова до цієї переломної події (XX з'їзду КПРС), навряд чи відбулися б такі зміни і в самій українській літературі, ширше – в мистецтві, яке «втомилосся нести тягар завчених форм і способів зображення, а кинулося шукати нові – здушувати, шмагати, деформувати, підкоряючись виражальному шалові» [2, 11] (тут доречним був би навіть семантичний аналіз самих прізвищ «руйнівників» старої формотворчої системи та її «оновлювачів»: Драч, Стус, Сверстюк, Костенко, Жиленко, Вінграновський та ін., що в іншому контексті, очевидно, було би етично некоректним).

Оскільки нерівноважні системи виявляють «надзвичайну чутливість щодо зовнішніх впливів», навіть слабкий сигнал «на вході» може призвести до «непропорційно величезної і нерідко несподіваної зміни» на «її виходах» [12, 54], що відбулося як «творчий спалах» шістдесятників. Цей процесуальний рух породжує явище, назване «петлею позитивного зворотного зв'язку» (що дає в літературі зміну художньо-стильових пріоритетів та жанрові модифікації й трансформації), концепція якого зводиться до здатності посилити в системі навіть «слабкі збурення до гігантських хвиль, здатних зруйнувати сформовану структуру

системи» [12, 55], – таку ситуацію «катастрофи» (також термін нелінійної методології, що характеризує якісні, стрибкоподібні, майже раптові зміни) спостерігаємо в літературному процесі початку 1960-х рр., коли в літературу тріумфально ввійшло ціле гроно резонансних письменників (І.Драч, М.Вінграновський, В.Симоненко, Вал.Шевчук та ін.) передусім завдяки кільком публікаціям у «Літературній газеті» («Літературній Україні»). У цьому контексті дослідники наголошують лише на ймовірностях (подальший розвиток може відбуватися у двох або кількох, напрямках, які неможливо передбачити), але сама теза ймовірностей, що її можна назвати віялом можливостей, пояснює й наявність альтернатив як ліній поведінки, форм вибору й специфіки художньої свідомості, що, скажімо, по-різному виявляється у різних представників як цілого літературного покоління, так і генерації шістдесятників, спричинивши різні (часто альтернативні) лінії поведінки, обґрунтовані закономірностями, встановленими в царині природничих наук, і різні художньо-стилістичні уподобання й жанрові пріоритети. Придушуючи природні флуктуаційні процеси всередині дисипативної системи [Див.: 8], якою є й література, штучно стабілізуючи цю нерівноважну систему, волонтаристськи повертаючи її до «стійкого стану», ідеологи соцреалізму сприяли тому, що всередині самої системи накопичувалася ентропія, що, умовно кажучи, призводило до її старіння, а це, своєю чергою, побільшувало критичну масу нестійкості, коли «виникає і все більш загострюється суперечність між консервативними тенденціями і тенденціями до відновлення» [12, 61]. За їх максимальних параметрів у точках біфуркацій і відбувається революційна зміна, коли чергова «катастрофа» змінює попередню «організованість системи». У біфуркаційні моменти «розхитаність обмежень» призводить і до вибуху «нових форм поведінки», що особливо виразно простежується на прикладі ситуації 1960-х рр. ХХ ст., а вже в період уповільненого розвитку відбувається відбір і закріплення тих з-поміж них, які виявляються доцільними [4, 651]. Причому, порядок нової, в даному випадку нелінійної організованості вкрай важко або й неможливо однозначно спрогнозувати (з чим ми й стикаємося в полі літературних прогнозів), тим більше, що близькі стани нерівноважної системи можуть породити зовсім різні траєкторії розвитку (що бачимо на прикладі різностильових тенденцій у літературі 1960-х рр.); а та обставина, що ті самі еволюційні гілки (або типи гілок) можуть реалізовуватися багатократно [12, 60], пояснює потужну актуалізацію у той період, скажімо, такого художнього напрямку, як неоромантизм. Відповідно наступна теза, згідно з якою чим більш гетерогенними виявляються елементи системи і чим складнішими є зв'язки між ними, тим нестійкішою виявляється така система, потверджується процесами нестійкості, які ми й спостерігаємо і в літературі.

Ці процеси актуалізують також проблему індивідуалізації. Так, Ю.Лотман звертає увагу на те, що чим ближче до точок біфуркації, тим індивідуальнішою стає крива подій, при цьому в різних типах текстів ступінь передбачуваності/непередбачуваності в один і той самий момент різна [4, 354] й пояснює це на прикладі наукових відкриттів у галузі точних наук, які зазвичай відбуваються в полі одночасної появи тих самих ідей, акумульованих різними дослідниками, і творення індивідуальних художніх текстів, які не можуть мати аналогічного «перевідкриття». Так, скажімо, ті тексти, що їх не зміг написати В.Стус через свою ранню смерть, ніколи вже не можуть бути написаними (на відміну від наукових відкриттів, які «приходять» паралельно до кількох науковців); так само, очевидно, дещо іншим був би творчий шлях і доробок тих, чия художня свідомість суттєво відкоригували тюрми й ув'язнення (І.Світличного, Є.Сверстюка), як не став би, можливо, поетом З.Красівський, якого спонукала до віршування саме межова ситуація. Ю.Лотман наголошує на необхідності в моменти біфуркацій (які водночас виявляються історичними моментами як «етапами» певної історичної траєкторії), коли система виходить із стану рівноваги й поведінка людей перестає бути детермінованою, автоматично передбачуваною, мислити історичний рух уже не як траєкторію, а як певний континуум, потенційно здатний до репрезентації низки варіантів. Ці, як називає дослідник, «вузли» з пониженою передбачуваністю, є «моментами революцій або різких історичних зсувів» – до останніх якраз і можна віднести «сюжет Доби», що його зємо українським шістдесятництвом. «Вибір

того шляху, який справді реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але, ще більшою мірою, від самосвідомості актантів. Не випадково в такі моменти слово, мова, пропаганда набувають особливо важливого *історичного* значення, – підкреслює Ю. Лотман. – При цьому, якщо до того, як вибір було зроблено, існувала *ситуація невизначеності*, то після його здійснення складається принципово *нова ситуація* (курсив мій – Л.Т.), для якої він був уже необхідний, ситуація, яка для подальшого руху виступає як даність. Випадковий до реалізації, вибір стає детермінованим *після*» [4, 350- 351]. Однак точка біфуркації зазвичай виникає під впливом флуктуацій: «у кожній такій точці відкрита система зазнає нестійкості» [12, 56]. Отже, 2). *флуктуація* (миттєве відхилення від середньостатистичної норми, що супроводжується відчуттям загального розпаду) – фактично перетворюється у фактор, що спрямовує глобальну еволюцію системи [7, 69]. У соціокультурній ситуації колишнього Радянського Союзу вона була викликана кончиною Й.Сталіна (1953), що потягло за собою ланцюгову реакцію виходу із «зони страху» й комплекс тих подій, які й сформували «точки біфуркації» в системі літератури (про що йшлося вище). Флуктуації – залежно від свого масштабу – здатні викликати при впливі на відкриту систему зовсім різні наслідки, підкреслюють дослідники, і це надзвичайно важлива обставина для розуміння тих трансформаційних змін, що відбулися в літературному процесі 1960-х рр. Подалі від рівноваги те, що ми можемо ідентифікувати як «причину» еволюції [7, 69], залежить від обставин. «Та сама подія, та сама флуктуація можуть бути цілком зневаженими, якщо система стабільна, і стати досить суттєвими, якщо система під дією нерівноважних зв'язків переходить у нерівноважний стан» [7, 69]. Якщо вважати «першопричиною» шістдесятництва поворот від чітко означеної тоталітарної парадигми державної ідеології (викриття культу особи Й.Сталіна), то слід підкреслити, що лише від обставин та рівня очікування й готовності суспільної свідомості до змін (ефект резонансу) залежав і виразний антропоцентричний поворот у творчості письменників-шістдесятників у його національному наповненні (цим також певною мірою пояснюється різномістовість російського та українського шістдесятництва – як, зрештою, і в інших національних літературах, де такі тенденції спостерігалися). Відповідно, якщо флуктуації недостатньо сильні, то система відреагує на них «виникненням сильних тенденцій повернення до старого стану, до колишньої структури, до колишнього режиму поведінки», і, навпаки, коли вони надто сильні, ця система може зруйнуватися; в усіх інших випадках флуктуації призводять до формування «нових дисипативних структур і до зміни наявного стану, поведінки та структури системи» [12, 56] – саме останній варіант розвитку літературної ситуації бачимо, коли йдеться про «петлю позитивного зворотного (від зовнішніх чинників – Л.Т.) зв'язку» 1960-х рр., зміна якої була підготовлена зміною суспільної свідомості.

Кожна з цих трьох можливостей, як твердять дослідники, якраз і може зреалізуватися в т. зв. точці біфуркації, яка зазвичай і виникає під впливом флуктуацій і в якій система зазнає нестійкості, причому майбутній рух може спрямовуватися як у напрямку ускладнення (як це бачимо, зокрема, й на прикладі літератури 1960-х рр.), так і в напрямку деградації (ця теза «працює» в полі літератури соцреалізму). Важливо мати на увазі й ту обставину, що для стрибкоподібного переходу відкритої системи в новий якісний стан повинні досягти граничних значень не тільки параметри самої системи (літератури), як-то вичерпаність, зужитість певних її компонентів, що провокує своєрідне «поле напруження» й «горизонт очікування», а й параметри зовнішнього середовища [12, 67], яким і була сформована в суспільному середовищі середини 1950-х рр. необхідність і неминучість викриття культу особи Сталіна з його (суспільства) наближенням до «граничних значень» масової свідомості, що формувало зовнішній «горизонт очікування». Обидва ці «горизонти очікування» (як внутрішній, всередині самої літературної ситуації, в якій задихалася поневолена література, так і зовнішній, суспільно контекстуваний) наближалися до «сфери досяжності», аж доки ці параметри не співпали у точці біфуркації. У 1965 р. волонтаристські та репресивні дії офіційної влади намагаються скерувати «флуктуаційний режим» літератури як *a priori* відкритої системи у смугу повернення до старої моносистеми, що спричинило до поділу

літератури на «офіційну», «шухлядну», «дисидентську» («в'язничну»). Це також спричинено характерною властивістю «системи з незалежністю»: «Систему з «внутрішніми ступенями свободи» легше зруйнувати, ніж змусити поводитися так, як цього вимагає який-небудь центр влади» [12, 79]. Тож розмежування репрезентантів шістдесятництва *по лінії компромісу/нонкомпромісу* пояснюється різним індивідуальним «внутрішнім ступенем свободи», який постійно пресується відлагодженими механізмами тоталітарної моносистеми.

Підсумковий етап, що відображає специфіку кожного еволюційного шляху, характеризується атрактором як множиною точок фазового простору, яка «визначає значення параметрів даної системи, що опинилася на цій еволюційній траєкторії» [12, 56]: 3) *атракція* – процес первинного синтезування або ходу еволюції дисипативної системи [7, 74], який може призвести або до стану рівноважності (формування стану тієї ж таки закритості), або до «нової упорядкованості», коли компоненти зруйнованої системи «інтегруються в іншу систему і притягаються вже атрактором цієї нової системи» [12, 57]. Якщо екстраполювати цей процес на явище українського шістдесятництва, то йдеться про когнітивний результат двох попередніх і стосується він переважно сфери модифікації художньої свідомості, яка значною мірою резонувала – через художньо-образні віддзеркалення – у масовій свідомості. Оскільки це процес нерівномірний, а сама ситуація пропонує певний вибір як віяло можливостей, то доводиться говорити як про різні (часто й альтернативні) лінії поведінки у топології життєвого й творчого шляху репрезентантів цього явища, так і про різну художньо-стильову апологетику: «стягування» в одному «часовому вузлі» у корпусі текстів шістдесятників різних стильових стратегій (про що йтиметься в останньому розділі дослідження). З того факту, що відкрита нелінійна система, якою є література, тільки тоді вступає в період «революційних змін», коли параметри, що її характеризують (під впливом внутрішніх або зовнішніх флуктуацій), «досягають певних граничних значень», а з безлічі «припустимих станів даної системи реалізується той стан, при якому відбувається мінімальне розсіювання енергії» [12, 57] (тобто забезпечується мінімальне зростання ентропії самої системи, що проектує саму її перспективність), і розгортає себе концепція українського шістдесятництва «як необхідності себе». При цьому треба враховувати, що чим складнішою є відкрита (нелінійна) система, тим більша «множина біфуркаційних значень параметрів», тобто тим ширшим є спектр станів, у «яких можуть виникати ті чи інші типи нестійкості» [12, 57]. Цим пояснюється, очевидно, та обставина, що не всі суб'єкти цього загального для літератури (як системи) біфуркаційного процесу перейшли на якісно новий рівень художньої свідомості: інерція «старої системи» зуміла залишити за собою частину простору системи нової, що дає підстави говорити про «недостатність» модернізації художньо-образної системи цього літературного покоління. Більше того, не всі можливі речі можуть реалізуватися тому, що «не всі вони «співможливі»: тому шлях, обраний «системою, що пережила кризу, актуалізує певний спектр «співможливих» можливостей, виключаючи водночас інші пучки можливостей, «співможливих» між собою, але не з тими, які утворили переважаючу тенденцію» [15, 59-60]. І це надзвичайно важлива обставина для розуміння модулю реалізації потенцій українського шістдесятництва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бранский В. П. Теоретические основания социальной синергетики / В. Бранский // Вопросы философии. – 2000. – № 4. – С. 112–129;
2. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе / Ганс-Георг Гадамер; пер. з нім. Т. Гаврилів. – Л.: Незалежний культурологічний журнал «І», 2002. – 188 с.;
3. Князева Е. Н. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным / Е. Князева, С. Курдюмов // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20;
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.;
5. Лук'янець В. С. Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури / В. С. Лук'янець, О. М. Кравченко, Л. В. Озадовська. – К.: ЗАТ ВПОЛ, 2000. – 304 с.;

6. Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика / [упоряд., вст. ст., і біограф. довідки І. Кошелівця]. – Мюнхен: Пролог, 1963. – 367 с.;
7. Пригожин И. Р. Время, хаос, квант: к решению парадокса времени / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс. – М.: Прогресс, 1999. – 266 с.;
8. Пригожин И. Р. Самоорганизация в неравновесных системах. От диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации / Илья Пригожин, Грегуар Николис. – М.: Мир, 1979. – 512.;
9. Свідзинський А. В. Самоорганізація і культура / Анатолій Свідзинський. – К.: Видавництво ім. О. Теліги, 1999. – 287 с.;
10. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 696 с.;
11. Свідзинський А. В. Синергетична парадигма, антропний принцип та культура / Анатолій Свідзинський // Світогляд. – 2008. – № 3 (11). – С. 26–35;
12. Світоглядні імплікації науки / [В. С. Лук'янець [та ін.]; відп. ред. В. С. Лук'янець, О. М. Кравченко]. – К.: ПАРАПАН, 2004. – 408 с.;
13. Сугаков В. Й. Основи синергетики / В. Й. Сугаков. – К.: Обереги, 2001. – 287 с. – (Б-ка держ. фонду фундаментальних досліджень);
14. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова. – 2-е изд. – СПб.: СПбГУ, 1996. – 257 с.;
15. Цивилизационные модели современности и их исторические корни / [Ю. М. Пахомов, С. Б. Крымский, Ю. В. Павленко [и др.]; под ред. Ю. Н. Пахомова. – К.: Наук. думка, 2002. – 632 с. – (Проект «Наукова книга»);
16. Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu / pod redakcją Kordiana Bakuly i Doroty Heck. – Wrocław: Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 368 s.

Тарнашинская Л.Б. Украинское шестидесятилетие: синергетическое измерение.

В статье рассматривается синергетическое измерение украинского шестидесятилетия. Используя методы Nonlinear science, автор разъясняет это социокультурное явление в терминах социальной синергетики, которая предполагает две противоположные тенденции: первая определяет стремление социальной системы к устойчивости (равновесию), вторая – постоянное стремление к изменённости (нарушение равновесия). Это дало возможность прорисовать использованные и невозможные потенции этого литературного поколения.

Ключевые слова: *шестидесятилетие, синергетика, Nonlinear science, самоорганизация, бифуркация, нестабильность, свобода выбора.*

Tarnashinskaya L.B. Ukrainian Sixties: Synergetic Dimension.

Article considers synergetic dimension of Ukrainian sixties. By using Nonlinear science methods author clarifies this social and cultural phenomenon in terms of social synergetics which implies two opposite trends: first one is social system aspiration to stability (equilibrium) while second one is constant pursuit to alterability (disequilibrium). That gave an opportunity to draw the used and not mutually possible potencies of this literary generation.

Keywords: *sixties, synergetics, Nonlinear science, self-organization, bifurcation, instability, freedom of choice*

В.Л. Удалов

**«ВИШНЕВИЙ САД» – ЗАПОВІТ ЧЕХОВА:
ПРОЦЕС ЦІЛІСНО-СИСТЕМНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

Увагу звернено на «еретичну» поетику форми і змісту «Вишневого саду», останньої н'еси Чехова, на глибину «підтекстів» і «підводної течії» у розв'язанні актуальних духовних проблем не лише XIX ст., а й початку XXI-го ст., проблем загальнолюдського характеру.

Ключові слова: Чехов, «Вишневий сад», підтекст, «підводна течія», світогляд, сучасні проблеми, гуманізм.

П'єса «Вишневий сад», остання п'єса А.П.Чехова (1901-1903), яку вважають доволі знайомою, має, без перебільшення саме загальнолюдський характер. Цей тип реалізму іноді називають «природно-науковим» (наслідуючи в цьому Г.Флобера), або «науковим реалізмом» (наслідуючи в цьому І.Франка) [7, с. 306]. І цьому є маса доказів на базі листів А.П. Чехова, хоча б такі: «*Природа* стремится к равенству. Не надо мешать природе – это неразумно, ибо всё то глупо, что бессильно», «*Субъективность* не врождённое, а благоприобретённое. Отречься от субъективности легко... Стоит быть лишь только почестней. *Субъективность* ужасная вещь», «Кто усвоил себе мудрость научного метода и умеет мыслить научно, тот переживает немало очаровательных искушений... Метод составляет половину таланта... Научно мыслить везде хорошо», і т.п.

Але ці вислови ще й досі сприймаються окремо від творчості автора. А щодо масового характеру сприйняття цієї п'єси, тут маємо поки що зовсім інше.

В масовому прояві – розуміння поетики, змісту, головних ідей і досі незвичної поетики драматургії Чехова, як і його «Вишневого саду», ще й досі містить і формальності, поверховості, однобічності, і, буває, скептичне ставлення до його дивностей, а в тексті, внаслідок, досі є чи несподіваності, чи не помічені аспекти.

І справді. Змістом «Вишневого саду» часто вважають зображення життя дворянства, буржуазії (а, тепер, може, і хазяїв, промисловців, власників?) і демократичної інтелігенції в Росії кінця ХІХ-го – поч. ХХ-го століття. Але ж це не зміст п'єси, це лише *життєвий матеріал*, який показано у творі. Спираючись на нього, різні письменники або один і той же в різних творах створювали різний *зміст* як наслідок його осмислення на базі власних поглядів, помічених протиріч, обраного тематичного ракурсу, спрямованості його вирішення. Яким же є насправді усе це і багато іншого в останній п'єсі Чехова, – досі залишається слабо виявленим. А причина – в недостатній якості самих підходів до вирішення питань, в недостатньому об'ємі й глибині теоретико-методичної оснащеності аналізу твору. Чехов взагалі і Чехов «Вишневого саду» залишаються й досі ширше і глибше звичних підходів до нього, традиційних мірок і висновків. Особливо це стосується сприйняття кінцевого наслідку – сприйняття головних ідей фінальної його п'єси.

На жаль, широко розповсюдженим став такий знайомий усім наслідок: **ця п'єса – про минуле, сучасне і майбутнє Росії його часу, про те, що дворянство сходить зі сцени життя, буржуазія в житті тимчасово утверджується, а майбутнє – за демократичною інтелігенцією.** П'єса, нагадаємо, написана у 2003 році.

Думки ці давно ввійшли у шкільні підручники, опанували свідомість молоді і вчили її... верхоглядству, бо в цьому нема ні глибини, ні оригінальності, ні новаторства: адже багато попередників Чехова і в драматургії, і в оповідних творах торкалися і вирішували саме ці питання у свій час.

Тим не менше в останні роки теж саме такі (немов) думки автора «Вишневого саду» або висловлювались у підручниках напряду, текстуально, або на них натякали як на думки, до яких веде композиція матеріалу у п'єсі [5, с. 326-337]. Час від часу ця думка мерехтить і в 2006 р., у Збірці наукових праць «*Звук лопнувшей струны*». *Перечитывая «Вишнёвый сад» А.П.Чехова*», – хоча увагу починає викликати вже й «доля людини в потоці часу – так в ліричній абстракції, але, здається, точно можна визначити внутрішній сюжет «Вишневого саду» [4, с. 16]... Але все ж таки «звук струни, що лопнула»: «віддалений, замираючий, сумний» (він двічі в тексті п'єси – у 2-й дії й у фіналі) сприймався театрами й публікою або як (рос.) «звук преисподней», або як «бацилла дурачества». Та й постановники визнавали: питання «як зіграти «звук струни, що лопнула?» – один з привабливих, тому що завжди залишається відкритим» [4, с. 6, 16, 130]. Як же усе це далеко від того, до чого кликав своїх сучасників і нащадків Чехов – усіма своїми п'єсами, разом і «Вишневим садом».

Отже, в цілому таке прочитання п'єси не лише поверхове, але й обмежує значення її лише *історичним* сенсом, робить її фактом лише *історії російської драматургії*. А йдуть ці прочитання, ця композиція критичного матеріалу від *трафарету в аналізі п'єс героїчного типу*, що невірною накладається на образну систему протилежного типу (!) – *обставинного*, який у Чехова є в основі багатьох його п'єс, а в даному випадку – в основі будови сюжету «Вишневого саду».

Про потребу цього більш глибокого підходу кажуть думки (вони вірно ввійшли і в шкільні підручники), думки, які були висловлені ще в кінці 60-х рр.: «Розгортаючи дію на фоні вишневого саду, письменник немов міркує, чи варті його герої оточуючої краси. Він немов усвідомлює їх місце в житті суспільства – їх ставлення до накопичених цінностей і багатств, і стає ясно, що ні Раневська, легкодумна і безпечна, ні Лопахин, у якого нема широти суспільного кругозору, ні навіть витаючий у хмарах високих мрій Петя Трофімов – ніхто з них не вартий прекрасного вишневого саду, ніхто не вартий того, щоб розпоряджатися створеними природою і людьми багатствами. І в цьому сенсі суд Чехова над його «героями» нещадно суворий» [22, с. 376].

У такому прочитанні головної ідеї є не лише зв'язок історії із сучасністю. Тут звертає на себе увагу відсутність *соціального* закріплення героїв, наявність закріплення їх згідно типології *загальнолюдського* характеру і поведінки людей (Раневська – легкодумна і безпечна, у Лопахіна немає широти суспільного кругозору, Петя витає у хмарах).

Такий підхід, на нашу думку, найбільш вдалий, але тільки в тому сенсі, що вказує на пріоритет у позиції Чехова. Тобто взагалі-то Чехов звертає, звісно, увагу і на *соціально-класові характеристики* своїх героїв. Але він не вважав їх «кінцевою причиною речей», і з цим не можна не погодитись, бо людина з точки зору її сервісності – це все ж не лише *класове* явище (класи з'явилися пізніше), не лише наслідок *суспільного* розвитку (це лише одна сторона), але перш за все і раніше всього продукт певної стадії історичного розвитку *взаємозв'язку живої істоти і Природи* – взаємозв'язку близького, безпосереднього і віддаленого, опосередкованого

Соціально-класова закріпленість героїв, їх *соціальна* характеристика в багатьох творах, разом в усіх великих п'єсах і в «Вишневому саду» потрібні були Чехову лише як *фон*, соціальний і соціально-класовий *фон* дії. Основне ж для нього – *аналіз загальнолюдських якостей*. Тому цілком справедливо розвитком нового тлумачення головних ідей є їх наступне більш широке розуміння: в «Вишневому саду» закладена і гармонійно втілена насамперед «думка Чехова про відповідальність людей за все, що робиться на землі – і за долю *чудового саду*, і за долю кожної *людини*», як писав М.В.Теплинський ще у 1985 році [16, с. 117].

До речі, у такому сприйнятті чеховського підходу помітно цікавий поворот в бік не лише своєрідності чеховського *критичного* реалізму, але й набагато далі. Якщо конкретно – в бік взагалі проблематичності чеховського *методу* як *критичного реалізму*. В усякому разі – стосовно цілого ряду його творів, які не вміщаються у такі межі, бо що не кажи, а в них нема як головного принципу зображення життя з точки зору насамперед *соціально-класових протиріч* із розумінням *суб'єктивного* виходу з них (що-таки властиве *критичному реалізму*, якщо не обмежувати його визначення поверховою рисою просто «*критичного зображення життя*»).

Отже, головним у таких творах виступає все ж принцип зображення життя з позицій *захисту загальнолюдських гуманних цінностей*. В цілому таких творів у світовій літературі усіх часів і народів велика кількість, починаючи майже з безлічі прислів'їв, приказок, байок, притч, казок, афоризмів і завершуючи сучасними творами. Стосовно останніх в одному з недавніх Словників вірно сказано: «В мистецтві й літературі останнього часу, стурбованих *долями усього світу і людини як родової істоти*, роблять спроби показувати дійсність на основі творчого методу, збагаченого новими рисами, що базується на художньому осмисленні глобальних соціально-історичних закономірностей і все частіше звертається до *загальнолюдських цінностей* (твори Ч.Айтматова, В.Бикова, Н.Думбадзе, В.Распутіна,

А.Рибакова та ін.)». І важливо, що підкреслено: таке зображення життя відбувається «в душі гуманістичних ідеалів» [24,с.328]. Це останнє якраз і вказує на *природність* цього методу, *об'єктивність*, на те, що це і є існуючий з прадавніх часів «Природний реалізм», «Гуманістичний і загальнолюдський (його головний принцип: зображення Дійсності в абияких її проявах з позицій глибинно *суттєвого*, суто *об'єктивного* її усвідомлення, із врахуванням, використанням її *всезагальних* принципів, насамперед *Пандіастольних і Пандісперсних*)», як вже було написано у 2008 р. [18, с.46].

Отже, впевненість Чехова в *необхідності* природної, гуманістичної, *об'єктивної* (а не *суб'єктивної*) «відповідності людей» як головна, найбільш стисла думка останньої (в його житті) незвичної п'єси легко вписується в усі параметри, що стосуються «Вишневого саду». По-перше, ця думка органічно пов'язується з характером обраного життєвого матеріалу. У першій п'єсі «Безбатченки» матеріал був, нагадаємо, доволі широким, це був «немов соціальний зріз» провінціального суспільства – від сімейства генерала і поміщиків до земських лікарів, вчителів, купців, шинкарів і навіть розбійника-конокрада. У п'єсах «Іванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестри» обраний матеріал був звужений, обмежувався життям провінційної інтелігенції. А от у «Вишневому саду» був розширений знову, але своєрідно, систематизовано. Тут Чехов немов би «влаштував огляд» – і різним соціально-класовим сферам в Росії поч. ХХ-го ст., представникам дворянства, буржуазії, демократичної інтелігенції, і (це найважливіше) основним типам «людей як людей» в їх ставленні до оточення і себе, до себе й оточення, включаючи, як дуже важливе, *людину, природу, країну-Батьківщину, її перспективи та перспективи усього людства*. Ось і відчувається: Чехов, який спочатку надумав, починаючи з «Чайки», давати в кожній наступній п'єсі аналіз якогось аспекту усвідомленої ним «загальної ідеї», – потім з відомої причини (пов'язаної зі станом здоров'я) змінив задум, розрахований на багато років, і останню п'єсу написав як *заповіт* сучасникам та їх нащадкам.

Звідси – різко змінилися, ширше стали й загальніше і *зміст конфліктуючих сил* у «підводній течії» п'єси, і «підводна» *тематика* як предмет їх зіткнення. Навіть і *конфлікт* п'єси наданий своєрідно, багатогранно (на відміну від *часткового* підходу з *традиційним* трафаретом: лише *зіткненням героїв*). Найбільше стає помітним чеховський ракурс, коли прояснити *єретичний* характер *конфліктної системи* даної п'єси, звідси й відповідний тип сюжету.

Єретично нову форму конфлікту, новий тип сюжету як форми конфліктного розвитку подій у п'єсі почали відчувати вже окремі сучасники Чехова. Відчувати як протиставлення Чехова-драматурга не інакше, як усій *до-чеховській* світовій драматургії з її провідними *геройними* конфліктами. Відчувати як полярну протилежність, як «*поетику навпаки*». Саме тому Горький у 1898 р. писав Чехову: «публіка, яка розуміє», називає його п'єси «*новим родом драматичного мистецтва*» [12, с.302], а Л.Толстой чи не першим (але спочатку іронічно) зауважив, порівнюючи Шекспіра і Чехова: «У нього (Шекспіра) кожна людина діє... А тепер (у Чехова) *повністю навпаки*» [15, с.137]. У 1903 році Л.Толстой записав у щоденнику: «Він (Чехов), як Пушкін, просунув уперед форму. І це велика заслуга» [9, с.570].

У ХХ-му ст. таке сприйняття іноді почало поставати чіткіше, зокрема у Б.А.Бяліка. Маючи на увазі Чехова, він писав: «...драматургія відійшла і в сюжетах, і в колізіях (конфліктах), і в характерах героїв безкінечно далеко від Шекспіра, опинившись десь на *протилежному полюсі мистецтва*» [2,с. 31].

І все ж найточніше про *суть новаторства* поетики Чехова-драматурга висловився відомий англійський драматург і прозаїк Джон Бойнтон Пристлі (1894-1984). Хоч і дещо в ліричній формі, однак влучно він так визначив *єретичну геніальність* поетики драматургії Чехова, разом і «Вишневого саду»:

«По суті, те, що він робить – це перевертання «добре зробленої» п'єси догори ногами, вивертання її навпаки. Це майже коли б він прочитав якісь керівництва з написання п'єс, а потім зробив би все протилежним до того, що в них пропонується» [13,с. 179].

Отже, чим це не «еретична геніальність» Чехова з її врахуванням об'єктивно *можливих протилежностей*? Звісно, «Вишневий сад», як інші п'єси Чехова, містить і звичну для до-чеховської драматургії форму конфлікту (*зіткнення героїв*), з якою традиційно пов'язують соціально-класовий аспект зображення життя. Але ж у Чехова цей аспект і ця, звична форма конфлікту не є *головними* за функцією, як було здебільшого в драматургії до Чехова. Вони тут мають лише *локальну* присутність, відіграють лише *локальну* роль. Скажімо (початок п'єси), спізнівся Лопакін зустріти Раневську, але ж надалі це не викликало ніяких ускладнень для нього. Конфлікту (точніше, колізії) через це у них не виникло, бо для п'єси це не є провідним. Так само й тоді, коли Лопакін повідомив, що читав книгу і, читаючи, заснув. У відповідь він почув від Дуняши: «А собаки усю ніч не спали, чують, що хазяї їдуть...» [23,с.198]. Якби це була *звичайна* «п'єса до-чеховської поетики» (побудована на «геройному конфлікті» та ще й у *соціальному* плані), ми б мали надалі почути гнівну реакцію Лопакіна на сміливі й тому образливі для нього слова покоївки Дуняши. Але цього нема, бо перед нами дія, головною основою якої *не є «геройний конфлікт»*. Лопакін навіть не звернув уваги на слова Дуняши. Для Чехова справа не в суперечках персонажів, побутових чи соціально-класових. Справа в іншій формі конфлікту (*головного зіткнення образів у п'єсі*), в інших ракурсах зображення життя.

Отже, для «Вишневого саду» вже з самого початку характерною є *локальність міжгеройних* зіткнень протягом усієї п'єси. Це означає, що міжгеройні зіткнення мають *другорядний* характер, виконують *другорядну* функцію. Іноді такі зіткнення наслідують одне одне після «паузи», яка підкреслює завершення одного зіткнення і початок іншого. Іноді відразу, без паузи, йде зміна провідного змісту розмови, як у випадку, згаданому вище (наприклад: «Дуняша. А собаки всю ніч не спали... – Лопакін. Чого ти, Дуняшо, така... – Дуняша. Руки трясуться. Я зомлію. – Лопакін. Надто вже ти тендітна, Дуняшо»). Надалі і ця розмова переривається (без продовження), переривається знову *зовсім іншим*, тепер навіть з іншими героями, але у тому ж, *зовсім незвичному* аспекті.

Це *інше*, теж фрагментарне зіткнення – авторська ремарка: «Входить Єпіходов з букетом...; увійшовши, він упускає з рук букет». Однак, і цей фрагмент не підстава для міжгеройних стосунків. Присутні навіть не реагують на цей факт. Але для автора, для *справжньої головної дії* у п'єсі цей факт теж вкрай важливий.

Отже, п'єса з самого початку спрямовує читачів, глядачів зрозуміти, що для розвитку *дійсного* сюжету власне *міжгеройні* стосунки, *міжхарактерні* зіткнення *не є головними*. Головна увага п'єси – це й є той «еретизм» Чехова, який не зрозуміли його сучасники (крім Горького, пізнього Л.Толстого, Б.Шоу). Цей «еретизм» Чехова-драматурга ще й досі не усвідомлений повністю, цілком відповідно.

Що ж до самого змісту «еретизму» геніального Чехова (змісту його новацій), він усвідомлюється, звичайно, через *опозиційне* порівняння «загальних образних систем» у світовій драматургії до Чехова і в драматургії самого Чехова.

Знаходження протилежного змісту цих двох опозицій єдино й відкриває, що насправді «Вишневий сад» – *не «геройна»* (ось цим і незвична досі), а об'єктивно навпаки, «*обставинна*» п'єса, а глибше – «*внутрішньо-обставинна*». ТОБТО: образна система її сфокусована, навпаки, на *малі образи*, на *зіткнення обставинних образів-деталей*. У цьому - найбільший еретизм чеховської поетики, її новацій. Такі зіткнення до Чехова завжди були допоміжні (крім одної з п'єс Гоголя), а у Чехова вони – *головні*, відкривають суто *авторські* погляди (невідомі героям), обертаються вже не стільки *психологічним* підтекстом, а багатьма *світоглядними* підтекстами. Світоглядні підтексти нашаровуються і своїм плином створюють «безперервну низку блискіток», *світоглядну «підводну течію»*. У листі до Д.В.Григоровича сам Чехов визначив цей (не помічений і в ХХ-му ст.) механізм створення «підводної течії», коли писав: «Картинки, або, як Ви називаєте, «блискітки», щільно жмутися одна до одної, ідуть безперервним ланцюгом» [детально про це: 19,с. 175-192; 20; 21].

Отже, «блискітки», «картинки» – це образні факти (у різному вигляді), образи-деталі з інакомовленим чи прямим *світоглядним* змістом. А «підводна течія» – це логічно-

поступовий *рух світоглядних підтекстів* у п'єсі. Прочитується цей рух тільки *поактно*, що теж досі не враховувалось. У кожному акті він складає *світоглядну й головну «підводну сюжетну лінію»*, яка виникає як узагальнення фактів, є головною і несе суто авторські думки з приводу усього, що діється з персонажами, які не розуміють головного – *плину підводного змісту свого життя*. А в основі цього *п л и н у* якраз і лежить рух *внутрішньо-обставинного* конфлікту, який визначається як *рух зіткнень конфліктуючих сил*: «ЛЮДИНА – ЖИТТЯ». Такою і є суттєва рухлива основа, формою *поактного* прояву якої став дійсний сюжет цієї п'єси.

Таким чином, *дійсний сюжет* «Вишневого саду» теж незвичний – хоч він і великий, складний, чотиришаровий (як у всіх великих п'єсах), але з *незвичною домінантою цих шарів*. Це теж було несподівано, тому незрозуміло для сучасників. Навіть Лев Толстой, вперше побачивши на сцені «Чайку», вигукнув: «Понавалено чогось, а для чого воно, невідомо» (8, с.329). Лише пізніше він усвідомив цю новизну.

Отже, «еретичність» *сюжету* «Вишневого саду» – у зміні *на протилежне* функції кожної з сюжетних сфер (пластів), від першої до четвертої.

Перша сфера – *зовнішньо-подієва (геройна, традиційна)* – у Чехова зведена майже до нуля. Здебільшого саме через це сучасники Чехова і чехознавці довго вважали, що «великі» (новаторські) п'єси Чехова – немов «безсюжетні». Насправді вони звісно ж сюжетні, але інакше: з перерозподілом функцій сфер-пластів.

Друга сфера чеховського сюжету – «*дріб'язкова течія життя*», як нарекли її чехознавці. Вона представлена детально, у вигляді великої кількості *малих, локальних* образних фактів з розмов, поглядів, дій героїв і ремарок автора. Але й вони складають *геройний пласт*, що еретично виконує лише *допоміжну* роль. Цю його функцію теж не одразу усвідомили навіть чехознавці.

Провідними у Чехова є дві наступні сюжетні сфери – *третья* і, особливо, *четверта*, головна для усіх його «великих» п'єс і, звісно, для «Вишневого саду».

Третя сфера – відомий у чехознавстві *психологічний підтекст*, суть його якраз у тому, що всі герої так чи інакше незадоволені життям, мріють жити краще, однак не знають, як це зробити, як і автор (див., як приклади, – 14, с. 474-475; 17, с. 356).

Обмеження *трьома* сферами і тому *звичне* фокусування п'єси на образи *героїв* викликало, однак, у деяких чехознавців незадоволення. Тому, зокрема, М.Горький писав: «Інші драми не *відсторонюють* людину від реальностей до *філософських* узагальнень – Ваші роблять це» [24, с.303]. М.Горький явно виходив на свідоме сприйняття головної, *четвертої* сфери п'єси.

Четверта сюжетна сфера п'єси – по-перше, не психологічна, а *світоглядна* сфера, а по-друге – це не якийсь окремих «*підтекст*», а *постійний плин, розвиток багатьох підтекстів*, головна для п'єси «*підводна течія*». Вона й відповідає, за задумом автора, на усі проблеми, обрані для вирішення. Але ці проблеми – не психологічні чи соціально-класові, вони – *загальнолюдського світоглядного* змісту.

Як зроблено цей справжній, «*підводний*» зміст «Вишневого саду»? Конфліктно – через зіткнення *малих образів-деталей* та розвиток таких зіткнень. Як *глибинний* зміст усвідомлюється? За допомогою таких двох потрібних засобів:

- через *узагальнення усього спільного* для усіх героїв протягом певного акту шляхом *порівняння глибинного* змісту усіх конкретних зіткнень образних фактів (герої не помічають і не розуміють узагальнено таких зіткнень) і

- внаслідок *усвідомлення логічно-поступального руху* таких «підводних» *узагальнень* від першого акту до останнього, четвертого.

Ось як конкретно це виглядає за ходом *поактної дії* у п'єсі «Вишневий сад».

У *першому акті* на фоні буденного життя (одні герої чекають приїзду інших) є непомітні для героїв *життєві несуразності і протиріччя*. Зокрема – такі:

- треба зустріти Раневську, – Лопахін запізнівся («сидячи заснув»).

- хлопчика Лопакіна (згадує він) треба було захистити: батько вдарив, «кров пішла з носу», - молода бариня Раневська підвела його до рукомойнику, умила і сказала: «Не плач, мужичок, до весілля заживе», тобто захистила суто *формально*.

- читання книги вимагає відповідних потреб, – Лопакін і тут виявив *нездатність*: «Читав ось книгу і нічого не зрозумів. Читав і заснув».

- Дуняші як покоївці «треба себе пам'ятати», – а вона «одягається як бариня».

- Спіходов заходить з букетом, – спіткнувся, «букет впав» (ремарка Чехова).

- садівник прислав букет – але він зроблений ним... з квітів *вишні* (на таке *бездушне ставлення до природи* досі не звертають уваги, навіть театри); і т.д.

Отже, цими образними зіткненнями Чехов кличе читачів і глядачів до *надособових, позагеройних* узагальнень. Вони зводиться до актуальної і сьогодні думки, що повсякчасно в житті має місце *недоречна* поведінка різних *людей* (саме *людей*, бо соціально-класова їх значимість майже непомітна для героїв за задумом автора).

- Далі *життєві несурозності* виростають у злободенні протиріччя:

- Лопакін пропонує згубний (*зрубати під корінь*) проект «*торятунку*» *вишневого саду*, який поступово стає у п'єсі *символом країни і щастя*;

- Симеонов-Пищик здатен *розпродати свою землю* будь-кому, навіть за кордон, аби гроші дали йому сьогодні (і це теж злободенно);

- навіть розумний Пєтя Трофімов теж поводить себе легковажно...

- Та й загалом усі «герої» ведуть себе, живуть *чомусь* недолуго, недоладно, невідповідно. Це «*чомусь*» врешті-решт повисає в кінці акту як всеохопне запитання: *чому все це так? чому усі живуть недоречно?* Це й є остаточний «підводний висновок» з незвичної дії першого акту п'єси. Актуальність такого запитання для сучасників Чехова навряд чи вимагало пояснень. Актуальне воно й для нас – через безліч також відомих причин..

Другий акт – розвиток дії – так само «підводно» кличе зрозуміти *причини недолугого, недоречного життя*. На фоні чудового, квітучого пейзажу (ця постійно присутня в акті *перша* з 2-х конфліктуючих сил: *символ країни і щастя*) чуємо, як *горе-персонажи* (виразники *другої* конфліктуючої сили) як вони *примітивно* дивляться на світ, на себе, розуміють себе, своє місце в житті і сенс свого життя:

- Шарлотта каже: «У мене нема справжнього паспорта, я не знаю, скільки мені років...Звідки я і хто я – не знаю... Нічого не знаю»;

- Спіходов легковажно співає: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» , а далі, звертаючись до покоївки Дуняші: «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви» (це теж вказує на відсутність життєвої позиції);

- Яша підспівує (ремарка), а Шарлотта (висловлюючи явно авторське ставлення до співи, каже: «Жахливо співають ці люди... Фу! Як шакали».

- далі чуємо відверту *заздрість щодо життя за кордоном* (Яша, Дуняша, Епіходов), де , на їх думку, «*все давно у повній комплекції*»;

- ще далі – так само: Спіходов вважає себе «розвиненою людиною», бо, бач, «читає різні чудові книги», а між тим каже: «...але ніяк не можу зрозуміти *напрямку*, чого мені власне хочеться, чи жити мені, чи застрелитись» (ремарка «показує револьвер») і тут же несподівано знаходить *сенс життя* у... побаченні з Дуняшою «*наодинці*» («Тепер я знаю, що мені робити з моїм револьвером», після чого Яша каже про нього: «*Дурнувата* людина, між нами кажучи»). І т.д.

Так і з'ясовується, що *причина* *недоладного життя* усіх «героїв» – це їхній *недоладний світогляд, вузький, поверховий, сліпий, безглуздий, примітивний, легковажний і загалом нежиттєвий, не життєдійний*:

- тут і безглузді заяви: «Якщо дівчина кого любить, то вона, значить, аморальна» (далі – «Пауза») і слова: «Приємно викурити сигару на чистому повітрі»);

- «Ось залізницю збудували, і стало зручно... З'їздили у місто й поснідали».

- бачимо увагу лише до міжлюдських стосунків і лише «*шлунковий світогляд*»;

- чуємо й багатозначне риторичне запитання (воно від Лопакіна, але явним є натяк на авторську позицію, адресовану глядачам): «Навіщо так багато *пити*? Навіщо так багато *істи*? Навіщо так багато *говорити*?»;

- «І вишневий сад, і землю необхідно віддати в оренду під дачі».

- є й суто *світоглядні* звернення: «Таких легковажних людей, як ви, панове, таких недоладних, неділових я ще не зустрічав»; «Вам не п'єси дивитись, а дивитися б частіше на самих себе», «Це правда, треба прямо казати, життя у нас дурне».

Є в цьому акті багато й інших, також *злободенних* і для нашого часу *критичних* і *позитивних* світоглядних думок героїв (і авторських натяків), зокрема про потребу мислити *об'єктивно*, не жити лише минулим чи лише сьогоднішнім, або тільки мріями, власне *суб'єктивістськими*, сприймаючи бажане за дійсне. Наприклад:

- «Петя Трофімов. Людство йде уперед, удосконалюючи свої сили... тільки от треба працювати, допомагаючи усіма силами тим, хто шукає істину... У нас... працюють поки лише окремі... Величезна більшість тої інтелігенції, яку я знаю, нічого не шукає, нічого не робить і до праці не здатне... Називають себе інтелігенцією, а прислугу називають на «ти», до мужиків ставляться як до тварин..., вчаться погано, серйозно нічого не читають, ...про науки лише говорять... Усі гарні розмови у нас для того лише, аби відвести очі собі й іншим... Краще помовчимо...»

- «Лопакін. Треба лише щось почати робити, щоб зрозуміти, як мало чесних, порядних людей... Іноді, коли не спиться, я думаю: боже, ти дав нам величезні ліси, безмежні поля, найглибші горизонти, і, живучи тут, ми самі мали б бути по-справжньому велетнями, гігантами...»

Після цих слів Лопакіна *глядачі* спочатку чують Раневську: «Вам потрібні велетні... Вони лише в казках гарні, а так вони лякають», потім бачать (за ремаркою): «в глибині сцени проходить Є п і х о д о в», чують від інших «героїв»: «Спіходов іде... Спіходов іде» (а він тільки що отримав прізвисько «двадцять два нещастя»). Далі чують Гаєва: «Сонце сіло, панове», а далі – авторські *ремарки*: «ТИША», «Звук струни, що лопнула, сумний звук» і слова Раневської: «Неприємно чомусь», і знову «П а у з а». Усе це змушує замислитись: *чому ж це* «неприємно» і згадувати: *ненормальний світогляд і є причина, чому неприємно*. І далі слова Фірса, старого лакея: «Перед нещастям теж було: і сова гримала, і самовар гуркотів без зупинку...» А на запитання: «Перед яким *нещастям*?» чути від старого Фірса багатозначне: «*Перед волею*». І знову «Пауза» кличе замислитись...

В усьому цьому є чітка глибинно-сміслова логіка. І *невірно кажуть іноді*, що «підводна течія» у Чехова не піддається переказу. Навпаки, варто лише дещо глибше замислитись – і стає помітно, що в «*підводній течії*» одні думки автора ведуть до інших, теж «підводних». Їх, і попередні, і наступні, цілком можна усвідомити й узагальнено – тоді й визначиться взаємозв'язок, з одного боку, хибних поглядів, а з другого – вірні, позитивні світоглядні позиції. До перших, напр., відноситься: «Ми вище любові», до другої – «Ми відстали.., у нас нема певного ставлення до минулого, ми лише філософствуємо, жаліємось на нудьгу чи п'ємо водку». А до цього додається інакомовлення: «Будинок, в якому живемо, давно вже не наш будинок, і я піду...», «Якщо у вас є ключі від хазяйства, киньте їх в колодязь і йдіть. Будьте вільні як вітер». Безглуздя цих позицій (останнє, напр., пахне анархізмом) цілком зрозуміле. Але герої цього не помічають, Аня на тільки-но сказані слова Петі Трофімова «із захватом» каже: «Як гарно ви сказали!», а «захват» її і слова Петі, за задумом автора, представлені у *комічному* ракурсі, більше того – гірко-іронічно.

Завершується сприйняття хибних світоглядних поглядів «героїв» у 2-ому акті теж на гірко-іронічній ноті. В останньому епізоді, нагадаємо, підкреслено їх порив втікти від *реального* життя (Петя несподівано назвав «Місяць» – «Щастям», потім він і Аня йдуть до річки *мріяти*), а «підводно» звучить заклик вернутися до *реального* життя (голос Варі за сценою кличе: «Аня! Аня!»). Словесно це означає: погляди людей і дії їх *не повинні бути відірваними від реальності*, вони мають бути суворою оцінкою оточуючого світу, реальних фактів і вимог.

Як бачимо, все у 2-ому акті, як і в 1-му, теж цілком актуальне, злободенне і для нашого часу. Знайомимося з поглядами «героїв» і думаємо: як у нас, так і зараз, так і ми. Ну, що ж, на це й розраховував Чехов, міркуючи про сучасників і нащадків.

Третій акт – кульмінаційний. У ньому є дві головні «підводні» теми: тема розбіжності між словами та ділами і тема нездатності горе-героїв до практичних дій. Йдеться й про *неспроможність* персонажів (через їх низький світогляд, низьку культуру) *діяти адекватно реальним потребам*:

- один з горе-героїв танцює понадміру, хоча знає, що здоров'я не дозволяє йому цього робити (Симеонов-Пищик);

- другі – одне кажуть, зовсім інше роблять (Раневська, Гаєв);

- треті, Лопакін, купивши на торгах маєток Раневської, страшенно радіючи, майже бешкетує: «Музико, грай чітко! Нехай все так, як я бажую.. (Штовхнув ненароком столик, мало не звалив канделябри). За все можу заплатити!» (але кому платити? Собі?);

- четверті (Петя Трофімов) бачать, як багато недоречного, непотрібного, однак лише мріють про краще або лише констатують неадекватності чи пасують перед міщанством. Це тут Петя, замість того, щоб дати відсіч наступу вульгарності («У ваші роки і не мати коханки...»), пасує («Це жадливо... Я не можу, я піду...»), губиться і стає смішним («Петя зі сходинок упав... Який чудний цей Петя...»).

- це тут Гаєв пихато несе нісенітницю;

- це тут беруться за те, чого робити не вміють («*Варя*: Щохвилини треба щось робити. – *Входить Яша*. – «Спіходов більярдний кий зламав!»)...

І так до кінця акту. Смішні навіть ті, хто, немов би, здатні на практичні справи (Лопакін). Недарма Лопакін після купівлі саду збирався «побити сокирою вишневий сад», радів тому, «як впадуть на землю дерева», вигадав, що нове життя – це «дачі» й «дачники» (це теж сучасне). Іронічно в кінці 3-го акту сприймаються і пусті мрії, запевнення Ані: «Ми насадимо новий сад, пишніше за цей». Іронічно, бо мрії ці непрактичні. Такими мріями майбутнього не збудувати, - такою є остання «підводна» думка 3-го, кульмінаційного акту. І знову це немов про нас, сучасних.

4-й акт – **розв'язка** в усіх відношеннях: тут *гіркі наслідки* неадекватного життя, недоречної поведінки *немов як* «героїв». Як і раніше, тут різні типи-види колізій, конкретних і тимчасових образних зіткнень: є і міжгеройні, і внутрішньо-геройні, і геройно-обставинні. А домінують, як раніше, *внутрішньо-обставинні* зіткнення. Вони і є узагальненнями, *головними* для п'єси.

Нагадаємо основні з фактів наслідку неадекватного життя «героїв»:

- *зовнішньо* на сцені декорація 1-го акту, але герої, навпаки, роз'їжджаються, прощаються. А *внутрішньо* – усе повно *трагічності* для героїв, які не знають ні дійсних причин, ні дійсного виходу;

- щодо довкілля: «Немає ні завіс на вікнах, ні картин, залишилось трохи меблів, які складені в один куток, ніби для продажу. Відчувається пустка... Складені чемодани, дорожні клунки і т.ін.»;

- вислови й поведінка героїв: «Народ добрий, але мало розуміє»;

- взагалі, як свідчать подальші вислови «героїв», ніхто не розуміє свого становища, як не розуміє і того, що ж буде далі: «Холодно тут страшенно!» (натяк на *духовний* холод); «Не можу без роботи, не знаю, куди дівати руки; теліпаються якось дивно, ніби чужі»; «Не розмахуй руками!.. І теж от, будувати дачі, гадати, що з дачників колись вийдуть окремі господарі – це теж значить «розмахувати руками». Але порада не знаходить розуміння: «Я *вільна* людина. І все, що так високо цінуєте ви, не має для мене ані найменшого значення, от як пух, що літає в повітрі... Людство простує до вищої правди, до вищого щастя... і я у перших лавах! – Дійдеш? – Дійду. – (Пауза). – Дійду або вкажу іншим шлях, як дійти. – (Чути, як десь далеко тюкають сокирою по дереву). – Ну, прощай... Ми один перед одним гнемо кирпичу, а життя собі йде та йде». І *дійсно*, індивідуалізм у житті, попри красиві слова, процвітає: *вузька, індивідуалістична поведінка – поширене явище*: «Через шість днів я знову

в Парижі...Тут не по мені... Надивився на темноту – годі з мене»; «Всі нас кидають»; «Приїхали англійці, знайшли в землі якусь білу глину»; «Завтра я за кордон»; «Знайдіть мені роботу...»; «Куди ж ви тепер? – Домовилась господарство доглядати... за економку, чи що»; «От і кінчилось життя в цьому домі...».

- Розходяться. Далі ремарка: «Сцена пуста. Чути, як на ключ зачиняють усі двері, як потім від'їжджають екіпажі. Стає тихо. Чути глухий стук сокири по дереву, звучить він самотньо і сумно». Входить слуга Фірс, він хворий.

- Фірс: «Поїхали... *про мене забули...* Байдуже... Сили-то в тебе нема... Ех ти... недотепа». Ремарка: Чути далекий звук, мов з неба, ніби обірвалася *струна*, звук *завмираючий, сумний...* Настає тиша, і тільки чути, як далеко в саду сокирою стукають по дереву...». «**З а в і с а**».

Таке, «підводне» (узагальнене), міркувального тону сприйняття розвитку дії в усіх 4-х актах п'єси дозволяє впевненіше оцінити і головну функцію таких «героїв», як Петя Трофімов і Фірс.

Невірно пишуть (іноді й сьогодні) щодо *ролі Петі Трофімова*, щодо подібних людей у житті (як представників «кращого майбутнього»). Тут варто прислухатися скоріше до Горького і Короленка. М.Горький писав про цього «героя»: «Красиво каже про необхідність працювати – і нічого не робить» [1, с. 505]. В.Г.Короленко висловився ще більш іронічно: «Для мене облізле «краще майбутнє» – щось незрозуміле і ненатуральне» [6,с.544]. Автор і справді «підводно» критикує Петю (хоча й найрозумнішого серед «героїв» п'єси), критикує за недієздатність, за обмеження нереальними мріями. Достатньо згадати його першу появу у 1-му акті або поведінку в 4-му акті (в епізоді пошуку калош), як і невпевненість його щодо свого майбутнього: «Дійду або покажу іншим, як дійти». Він і справді показує, але «за принципом від противного» – **як не слід чинити у житті**.

Що ж до хворого Фірса, забутого усіма в замкненому й покинутому будинку, то це не стільки забутий «лакей», скільки «**забута людина**» – як символ недоладного, безглузлого, відчуженого, *індивідуалістичного* життя людей. Образом Фірса в останньому акті автор «підводно» дає знати (натякає): через недоречний світогляд, недоречну поведінку горе-людей *неминучими є* не лише зазначені вище негативні наслідки матеріального, суспільного, духовного життя, але й фізична смерть.

Така *майже трагічна* думка впливає як *твереза оцінка* хибних наслідків життя горе-героїв. П'єсу через це іноді називали *трагедією*. Однак, такою вона є лише в межах «геройного» шару, в межах сприйняття лише *геройної історії*, яка виконує у п'єсі не головну, а *допоміжну* роль.

Геройній *трагедії* протистоїть **головне** – четвертий шар п'єси, її «підводна течія». Вона й знімає трагедійне звучання п'єси, змушує **комічно** сприймати все, що стосується майже кожного кроку «горе-героїв» і геройної історії в цілому. Основою *комічного* сприйняття історії «героїв» стає поактне розуміння (читачем-глядачем) **причин** їхньої трагедії, розуміння того, що

- **усі персонажі живуть смішно** (як підказує «підводна течія» 1-го акту),

- **тому що у них – смішний світогляд і духовний світ** (на що постійно натякає «підводна течія» 2-го акту),

- **а головне** (це «підводно» вказує 3-й акт) – **смішною є їхня непрактичність**: відрив слова і діла, нездатність до відповідних реакцій, не увага до оточення, оточуючих, *егоцентричні* думки і турбота лише про себе;

- **не дивно, що у таких горе-героїв – небажані драматичні і навіть трагічні наслідки життя** (4-й акт).

Отже, в *жанровому* відношенні перед нами не традиційна *трагедія* чи *комедія*. «Підводна течія» перетворює п'єсу на **трагікомедію**. Це тому, що «підводна течія» (*авторська світоглядна оцінка* кожного з героїв та усієї геройної історії) постійно вказує на *цілковиту можливість позбавлення* від усіх представлених негараздів героїв, на ту

світоглядну й практичну можливість, «світло в кінці тунелю», про яку горе-герої навіть не здогадуються.

Чим більше, глибше, цілісніше реципієнт (читач-глядач) усвідомлює рятівну можливість, тим гірко-комічніше виглядає для нього життя горе-героїв п'єси.

Отже, у трагікомедії «Вишневий сад» «підводна течія» авторських думок і ставлень до горе-героїв, їхньої історії врешті-решт підказує й те, яким є головний, джерельний вихід з «геройної трагікомедії». «Підводні» натяки автора, оформлені як постійна дія зіткнень образів-деталей на реципієнтів, виглядають скоріше як життєві натяки – натяки самого справжнього життя.

Це – натяки на потребу докорінної зміни безладного світогляду людей, а ширше, точніше – натяки на свідомий і практичний відхід від штучних, вузьких, егоцентричних, суб'єктивістських поглядів, переконань і дій.

Сьогодні, на початку XXI-го ст., вже зрозуміло й те, куди в такому разі прямувати. Звісно, якщо міркувати природно і цілісно-системно, – у протилежному напрямі, в напрямі усвідомлення й практичного оволодіння світоглядом та діями об'єктивної якості. Це й є природний, адекватний підхід до життя.

Інакше кажучи, п'єса кличе реально й самокритично дивитись на себе й оточуюче життя, об'єктивно оцінювати свої погляди, дії, і змінювати на протилежне насамперед самих себе, починаючи зі свого світогляду.

Що ж стосується найзагальнішої оцінки та ідей останньої п'єси Чехова, то, повторимо: «Вишневий сад» – дійсній заповіт Чехова сучасникам і нащадкам, а ми якраз до других і відносимось. Сьогодні, на початку XXI-го століття у цю п'єсу є всі підстави дивитись як у дзеркало свого життя та життя усіх інших і бачити не лише актуальні факти, але й дуже своєчасний висновок.

Цей висновок врешті-решт оптимістичний: вихід з майже трагічної ситуації «горе-героїв» існує – це, по перше, корінний відхід від недоладного (вузького, одностороннього, формального, сліпо-підвладного чи диктаторського, а в цілому егоцентричного, суб'єктивістського) світогляду, а по-друге – формування у себе, у кожного світогляду протилежного, тобто об'єктивного, природного, тому гуманного, доброго, благосного, тобто істинно-світлого для усіх і лише тому кожного.

Вказує «підводна течія» п'єси і на ДВА головні взаємопов'язані між собою напрями порятунку людей, що живуть на Планеті:

- 1) постійна турбота про засвоєння Всезагальних Принципів об'єктивного, природного світогляду як основи практичної діяльності і
- 2) постійна турбота про реальну, природну практичну поведінку й діяльність Усіх і Кожного як наслідок вірного, об'єктивного світогляду.

Перший з цих напрямів одночасно і початковий. Про нього, тобто про Всезагальні Природні Принципи усю історію писали найкращі мисливці, науковці, а останнім часом множитья відповідна література [3; 4; 22; 18; 19; 11; 20; 21].

Доклав зусиль з цього приводу і А.П.Чехов. У нього багато суто об'єктивних, природних, цілісно-системних висловлень. Частину наведено вище. Ось ще деякі:

- «До самої ідеї, – писав молодий Чехов, – прийшов я дедуктивним шляхом [від всезагального до окремого], його триматимусь і при рішенні. Не облишу й індукцію. Врахую сходинки і почну з нижньої, отже, не відступлю від наукового методу, буду й індуктивним [шлях від окремого до загального й всезагального]»;

- «Важливо не те, що у людини є певні погляди, впевненості, світогляд – все це є у кожного, – важливо, що він знає-володіє методом... метод – половина таланту»;

- «Хто володіє науковим методом, той чує душею, що у музикальної п'єси і у дерева є спільне, що та і друге живуть за однаковими правильними, простими законами. Звідси питання: які ж це закони?.. Це закони природи»;

- «Все в природі впливає одне на одне, і навіть те, що я зараз чхнув, не залишиться без впливу на оточення»;

- «Ви кажете про право тих чи інших знань на існування, я ж кажу не про право, а про мир. Я хочу, щоб люди не бачили війни там, де її нема. Знання завжди існували в мирі... Воюють не знання, не поезія з анатомією, а помилкові, хибні погляди. Коли людина відчуває розлад, вона шукає причини цього розладу не в собі самій, як це потрібно було б, а поза собою, звідси й війна з тим, чого вона не розуміє»;

- «Під цивілізацією варто розуміти вищий розвиток духовних властивостей та єдність людей в ім'я загального блага» [див. – 10, с.10, 19, 20, 21, 22, 34, 51].

Чехов згадував і про окремі зі всезагальних принципів Природи. Наприклад:

- «Треба вислухати обидві сторони, щоб сказати що-небудь схоже на правду»;

- «Я шпиняю [у творах] не Івана чи Петра, до яких мені нема діла, а систему»;

- «Національної науки нема, як нема національної таблиці множення»;

- «Тоді людина стає кращою, коли ви покажете їй, якою вона є»;

- «В людині має бути все прекрасним: і лице, і одяг, і душа, і думки»;

- «Щастя і радість життя не в грошах і не в любові, а в правді... Справа в тому, що життя має свої умови»;

- «Життя без певного (природного) світогляду – не життя, а тяжкість, жах»;

- «Якщо вам подають каву, не намагайтесь шукати в ній пива... Не в думках (героїв) уся суть, а в їх природі»;

- Чехову писали: «Останнім часом в театрі все більше видовищ... а не духовної насолоди... (а на Ваших виставах) попрацювали голови, кожен зазирнув у себе»...

Отже, «Вишневий сад» – дійсно своєрідний ЗАПОВІТ делікатного Чехова, який глибоко зрозумів й обігнав свій час. заповіт, залишений не лише сучасникам, а й нам, його та їх нащадкам. Навряд чи хто стане заперечувати, що сьогодні ми усі – на планеті – живемо, образно кажучи, в 4-й дії «Вишневого саду».

Це – стогодні. А завтра?.. Чехов би на це сказав: «Там все написано»... І дійсно написано: у «підводній течії». «Вишневий сад» – настільки глибокий, сконцентрований і точний образ дійсного життя в його розвитку, що там міститься і те, що нас стосується – і два шляхи (хибний і рятівний), і рятівна необхідність для кожного й усіх (але тільки разом), свідомого вибору в духовній сфері необхідності оволодіння *Природними принципами* і, значить, *Загальнолюдським світоглядом*.

Сьогодні вже багатьом зрозуміло, що це суто природний, об'єктивний, *цілісно-системний* МЕТОД (Одно- й Дво-ступеневий) мислення, пізнання, поведінки і діяльності. Той Метод, який є *адекватним* відображенням *суті* взаємозв'язків усієї об'єктивної реальної Дійсності й абиякої її «клітинки». Той Метод, з допомогою якого виявлено і те, що є найважливішим в «еретичній» поезиці Чехова-драматурга.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Гослитиздат,1960.
2. Бялик Б.А. М.Горький-драматург. – Изд. 2-е, пер. и доп. – М., 1977.
3. Гончаренко В.В. Целое как категориальное определение объекта и как форма освоения конкретного / Автореф. канд. дис. – К., 1970 (КДУ им.Т.Шевченка).
4. «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишнёвый сад» А.П.Чехова / Сборник научных работ. – Симферополь: ДОЛЯ, 2006.
5. Качурин М.Г., Мотольская Д.К. Русская литература для 10 класса средней школы.– 19-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1990.
6. Короленко В.Г. О литературе. – М.: ГИХЛ, 1957.
7. Літературознавча енциклопедія: у 2-х тт. / Авт.-укл. Ю.І.Ковалів. – К., 2007.
8. Лотман Л. А.Н.Островский и русская драматургия его времени.– М.-Л.,1961.
9. Л.Н.Толстой о литературе. – М.: ГИХЛ, 1955.

10. Меве Е.Б. Медицина в творчестве и жизни А.П.Чехова.-К., 1961.
11. Оляндер Л.К. Загальнолюдські цінності й людина в європейській літературі // Філологічні студії. Наук.часопис.– 2000. – №2. – С. 12-16.
12. Переписка А.П.Чехова: В 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. література, 1984.
13. Пристли Дж.-Б. Антон Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М., 1976.
14. Пронкевич О.В. Зарубіжна література ХІХ століття / Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – 4 вид., пер. і доп. – К., 2003.
15. Русская литература конца ХІХ – начала ХХ в. Девяностые годы. – М.,1968.
16. Теплинский М.В. Изучение творчества А.П.Чехова в школе. – К.,1985.
17. Турьянская Б.И., Гороховская Л.Н. Русская литература ХІХ в. Материалы для подготовки к экзаменам. – 2 изд. – М.,2003.
18. Удалов В., Полежаєва Т. Зміст і форма твору в літературі та літературознавстві. Цілісно-системний рівень / Тематичний словник-довідник. – Луцьк: ВАД,2008.
19. Удалов В.Л. Поэтика драматургии А.П.Чехова (образно-конфликтная система). – Луцк: Изд-во ЛГПИ им. Леси Украинки, 1992. – 262 с.
20. Удалов В., Полежаєва Т. Конфлікт і колізія в літературознавстві та літературі / Словник-довідник. – К. Луцьк,2012.– 40с.; Удалов В., Полежаєва Т. Два типа пьес в мировой драматургии. – К.-Луцк, 2012. – 68с.
21. Удалов В.Л. «Підтексти» і «підводна течія» в драматургії Гоголя і Чехова // ж. «Яровиця» – 2016.– № 3-4 (13-14). – С.100-102.
22. Хализев В.Е. Пьеса А.П.Чехова «Вишневый сад» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. Сост. А.Устюжанин. – М.: Просвещение, 1979.
23. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем (В 30 тт.). – Соч. в 18 тт.– Т.13.– М.,1978.
24. Эстетика. Словарь. – М.: Политиздат, 1989.

Удалов В.Л. «Вишневый сад» – завещание Чехова: процесс целостно-системного исследования

Внимание обращено на «еретическую» поэтику формы и содержания «Вишневого сада», последней пьесы Чехова, на глубину «подтекстов» и «подводного течения» в решении актуальных духовных проблем не только ХІХ в., но и начала ХХІ-го века, проблемы общечеловеческого характера.

Ключевые слова: Чехов, «Вишневый сад», подтекст, «подводное течение», мировоззрение, современные проблемы, гуманизм.

Udalov V.L. «Cherry Orchard» - Chekhov's will: the Process of Holistic System Research

Attention is drawn to the «heretical» poetics of the form and content of the «Cherry Orchard», the last play of Chekhov, to the depth of the «subtexts» and «undercurrents» in solving urgent spiritual problems not only of the ХІХ century, but also of the beginning of the ХХІ-st century, the problems of a universal character.

Keywords: Chekhov, «Cherry Orchard», subtext, «underwater current», world outlook, modern problems, humanism.

С.І. Хороб

**ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ЄВШАНА
(НА МАТЕРІАЛІ СТАТТІ П. ПЕТРЕНКА «ЕСТЕТИЧНЕ “ВІРУЮ” М. ЄВШАНА»)¹**

У статті зроблено спробу систематизувати погляди Миколи Євшана на природу і функціональність літературної критики, її методологічні засновки та естетичне завдання.

¹ Вперше опубліковано: «Галицько-Буковинському хронографі» (Чернівці, 1997. – Вип.1. С.162-165); тут подається як доповнена.

Доведено, що творчість критика органічно вбирала у себе як нові теоретичні принципи словесного мистецтва, так і яскраві явища історико-літературного характеру, здебільшого ті, що були позначені ідеями західноєвропейського модернізму. У дослідженні використані студії про Миколу Євшана, написані українськими авторами з діаспори, а також сучасними українськими літературознавцями.

Ключові слова: методологічні засади, критика, Микола Євшан, естетичні принципи, українське літературознавство, П. Петренко.

Про творчість відомого українського критика початку ХХ ст. Миколи Євшана (Федюшка) (1890–1919) впродовж останнього часу появилось немало цікавих літературознавчих розвідок, що повертають для сьогоденного покоління донедавна майже незнане широкому читацькому загалу ім'я*. Ще одним штрихом до біографії цієї неординарної літературної особистості, безумовно, стане стаття Павла Петренка «Естетичне «вірую» Миколи Євшана». П.Петренко – дослідник історії української літератури і критики, який змушений був після Другої світової війни перебувати в еміграції, надрукував її в одному з випусків (а їх було всього три) рідкісного збірника «МУРу» (Мистецький Український Рух), що виходив з 1945 року по 1947 рік у Мюнхені-Авгсбурзі (Німеччина).

Водночас дослідження цікаве не тільки тим, що розкриває призабуті сторінки нашого національно-духовного життя, а ще й тим, що воно спонукає до потреби розглядати поставлену в статті проблему взаємин поколінь не на рівні лише особистісному, суто індивідуальному (навіть якими б складними й неоднорізними були вони, скажімо, між Франком та Євшаном), а в значно ширшому аспекті – в літературно-естетичному вимірі процесу загалом. Бо і тоді, на початку ХХ ст., у час поширення в українській літературі ідей західноєвропейського модернізму, і в 20–30-х роках, коли точилися жваві, нерідко непримиренні літературознавчі дискусії про подальші шляхи розвитку нашого письменства, і в післявоєнний період, коли художники слова українського зарубіжжя без будь-якого зважання на авторитети відверто й пристрасно полемізували над питанням розвою нашої літератури в умовах еміграції, і в 60-х роках, коли безкомпромісно обговорювалися принципи і концепції поетів-новаторів, зрештою, і в наш час, коли тривають гострі суперечки між авангардистами і традиціоналістами, між реалістами й постмодерністами, – названа проблема аж ніяк не вичерпується конкретною літературною ситуацією, а має всезагальне теоретико-історичне значення.

Поштовхом до написання Павлом Петренком статті «Естетичне «вірую» Миколи Євшана» став вихід у світ збірника літературно-критичних праць Євшана «Під прапором мистецтва», що його можна вважати за декларацію модерністів. «Книжка ця тоном своїм різко випадала з усього, що виходило тоді окремими виданнями в царині української літературної критики», [3, с.166]¹ – пише діаспорний літературознавець. Тож зрозуміла річ, що критика та зустріла її вороже. Вже в ближчому числі «Літературно-Наукового Вісника», де, до речі, співробітничав і Євшан, зауважує П. Петренко, з'явилась стаття В.Дорошенка, в якій автор, стоячи на позиціях соціологічної методи, різко виступав проти молодого критика, вважаючи його «приклонником штуки для штуки, жерцем естетичної культури» (ЛНВ, 1911, I, 201). Євшанові закидається те, що «він говорить про приїзд геніїв, про високу людину, а не про людство, говорить про естетичну культуру, але не означає виразно соціальних обставин сеї краси й естетики» [3, с.166]. А в уміщеній там же рецензії на «Молоду Україну» І.Франка, В.Дорошенко, не називаючи прізвища Євшана, так прозоро натякає на нього: «...Як на часі передрук сих свіжих юнацьких речей (хворого, старого Франка! – П.П.). Як на часі саме тепер, коли наші наймолодші критики тягнуть нас «поза обруб життя», намагаються

¹ Див., наприклад: І.Гришин-Гишук «Лебедине слово Миколи Євшана» // Січ. – 1993. - №9; М.Пльницький «Творчість – це свобода дужу»//Дзвін. – 1994. - №2,3; його ж «Лицар критичних турнірів»// Січ. – 1995. - №7; Д.Юсип «Микола Євшан». – Вінниця, 1994; М.Гнатюк «Критик, що поміняв перо на зброю2. – Львів, 1995; Н.Шумило «Микола Євшан.Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С.3-11.

вговорити нас покинути боротьбу за своє право на бенкеті життя і зайнятися більш спасеним і очевидно безпечним ділом самодосконалення та оглядання святості!» [3, с. 226]. Павло Петренко цілком мотивовано обґрунтовує відповіді на такі зауваження критика: «На закиди ці Євшан відповів статтею «Суспільний і артистичний елемент в творчості» (ЛНВ, 1911, 111). А в статті цій він пише: «з усіх сил я буду протестувати проти того фальшування моїх думок, яке подають мої критики. Нехай всі вони будуть соціалістами та партійними воїнами, нехай судять як хочуть, але хай наперед научаться на один момент знайтися в мойому світі. Хай до кінця навчаться читати чужі твори, то й будуть правдиво їх передавати. А так се все фальш. А ні до одної думки, які викладають вони як мої власні, я не можу признатися. Це карикатури, думки обезцінені і збаналізовані перед тим, як мали стати аргументами, предметами спору» [3, с. 549].

«Треба, – нагадує він опонентам, – щоб ми в кожній думці брали під увагу не так її саму, як рацію її існування (підкреслення П.Петренка. – С.Х.) відрізняли поодинокі її моменти. За кожною думкою і за кожним твором криється перше всього чоловік: і треба вичути всі удари його серця, пульсування крові в його жилах, зміряти його температуру. Поза твором кожним єсть менше чи більше сильна струя ліризму, сердечності та чуття, які всі треба побачити, відкрити. Тільки з ними думка має дійсну силу, стає дійсно правдивою» [3, с. 548]. Справді, твори Євшанові, як рідко які праці українських критиків того часу, вимагають читання до кінця, рефлексування над «рацією існування» всієї концепції критика. Інакше – «Під прапором мистецтва» та інші видання талановитого критика видаватимуться нам, як видавалися вони й Дорошенкові, «справжньою вавилонською вежею», [3, с.167] зауважує П.Петренко.

Тут доречно розкрити літературознавчу концепцію Євшана як критика щодо проблеми, яка є наскрізною у статті діаспорного літературознавця. З іншого боку, це сприятиме розумінню і самого матеріалу «Естетичне «вірую» Миколи Євшана»

Отож, за Євшаном, головний закон мистецтва – боротьба поколінь. Це основа літературного руху, а відтак і поступу. На думку критика, якщо синтезувати всі його з цього питання виступи, в українській літературі ще не було справжньої боротьби поколінь. У ній панує стагнація і задуха творчої атмосфери. Минуле ХІХ ст. пройшло під владою декларованого зовні «українофільства». По суті, всі попередні покоління продовжували один одного. Тільки теперішнє покоління («модерністів»), зазначав Євшан, повстало супроти попереднього покоління батьків, а в його (покоління) особі проти всієї традиції української літератури, всіх ліній її спадкоємності. Як підкреслював Євшан, головний зміст сучасної епохи – боротьба з етнографічно-побутовим народництвом у всіх його виявах. На його переконання, так звана «народна» література ніколи такою і не була. Він критикує українофільське вузько-тенденційне літературознавство й анахронічний (етнографічно-побутовий) театр.

Як справедливо зауважує Микола Ільницький, Миколу Євшана «можна назвати оборонцем молодого покоління письменників, які сприйняли й намагалися творчо розвивати на українському національному ґрунті естетичні принципи, що зародилися в європейських літературах кінця ХІХ ст., від прихильників старої школи побутового реалізму» [2, с.12]. При цьому літературознавець зауважує, що М.Євшан не був виразником якоїсь течії чи групи, її ідеологом. Послідовник французьких теоретиків мистецтва І.Тена та Ж.М.Гюйо, він мав широкий погляд на літературу. «В численних статтях, оглядах, літературних портретах, полемічних нотатках, рецензіях критик, наприклад, не тільки не заперечував зв'язку мистецтва з життям, із суспільними ідеями, а й вважав мотиви туги й розпачу в творчості тодішніх молодих письменників (О.Олеся, П.Карманського, Б.Лепкого, Г.Чупринки, М.Яцківа) породженням соціальних обставин» [2, с.11].

Та все ж, заперечуючи етнографічно-побутове українофільство, Євшан не спромігся на вироблення дискурсу, цілком позбавленого «народницьких формул і риторики» (Соломія Павличко). Бо на зміну одній утилітарній естетиці «етнографічності» – він, а також «хатяни» (від часопису «Українська хата». – С.Х.) пропонували іншу утилітарну естетику – націо-

налізм. З одного боку, Євшан стверджує: «Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою», з іншого – «Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська». Як тільки формується аналогічна модель, неодмінно з'являється фольклорно-етнографічна риторика з усіма відповідними присутніми означеннями, на кшталт, «велич», «всесвітність», «відродження» тощо. Загалом Євшан щодо боротьби поколінь в українській художній літературі ХХ ст. – явище далеко неоднорідне. Водночас таке, що доконечно потребує і вивчення, і популяризації. Адже, як уже зазначалося, чимало подібних і «нині процесів та з'яв у національному письменстві значною мірою ідентифікуються з історико-літературними, теоретичними проблемами часів Євшана»[2, с.12].

Та повернемося до статті П.Петренка, основний пафос якої закладено, власне, вже в самій її назві – естетичне як категорія мистецьких і уподобань, і пошуків, і аналізи критика Миколи Євшана. Розглядаючи його збірку літературно-критичних нарисів «Під прапором мистецтва», Петренко зауважує, що така позиція літературознавця йшла від його розуміння літератури, інших видів художньої творчості як важливих духовних чинників у людському житті, у долі окремішньої людини, яка завше перебуває «у вічному пориванні до нездійснених повнотою ідеалів, пориванні, в якому є як конечний (може кінцевий?) елемент момент трагізму». Себто саме поняття естетичного Євшан трактує як іманентну форму людського існування в певному суспільному осередді, і вважає, що мистецтво існує до тих пір, поки людина прагне до якихось світлих поривань, до того, чого вона ще не досягла, зрештою, ще не має у своєму бутті. Воно, мистецтво, створює світ, де й тільки можна спізнати ілюзію щастя: туга за ідеалом увиразнюється тут чи не найяскравіше.

Для Миколи Євшана, таким чином, проблема відношення мистецтва до життя поставала насамперед в аспекті відношення його до людської індивідуальності, окремішньої взятої особистості. Чи не в цьому він вбачав відмінність сучасної йому літератури від літератури традиційної? Чи не в цьому вузловому питанні й приховане несприйняття іншими «соціально-традиційними» критиками, скажімо, тим же В.Дорошенком, таких позицій Євшана?

Традиційна література володіла сприйняттям життя як цілого і вміла «вчаровувати» з нього поезію, зрозумілу всім; модерне ж письменство те відчуття спільноти втратило, і настав час індивідуальності, людської одиниці, що єдина здатна протистояти сірості буднів, цивілізаційній знеособленості. До речі, цьому питанню, М.Євшан критик присвятив одне із своїх перших ґрунтовних досліджень «Проблеми творчості». Стаття цікава для нас, зокрема, тим, робить висновок Микола Ільницький, що теоретичні положення обґрунтовуються критичним аналізом творчості тодішніх українських письменників, переважно представників молодого покоління, які об'єднувалися навколо журналу «Українська хата» та літературного угруповання «Молода Муза». «Євшан вважає, що нові течії в літературі, які приходять на зміну побутовому реалізмові, мають джерелом голоси «в тайних закутинах душі людської, якій приходиться страждати під обухом сучасності». Не маючи сили більше витримувати тягара дійсності, митець шукає заспокоєння «поза обрубом життя», в чомусь потаємному, в сфері містики. На його думку, «та містична потреба модерної творчості [...] це, може, найкращий об'яв декадентизму...» [2, с.13].

Як акцентує у своїй статті «Естетичне «вірую» Миколи Євшана» діаспорний літературознавець Павло Петренко, внутрішнє переродження людини, зміна її психології породили мистецтво, коли кожний твір «має в собі якийсь таємний наказ, яесь післанництво, якийсь поклик». Але цей поклик несумісний із тенденційністю, з програмою, яку треба формулювати, бо «справжнє мистецтво такому формулюванню не піддається, воно має будити сумління кожного наодинці з собою. А для того, щоб здійснити таке завдання, митець повинен мати широку естетичну культуру» [2, с.170], – робить висновок П.Петренко.

Водночас він виявляє в таких поглядах Миколи Євшана притаманну, по суті, всім більшим чи меншим його дослідженням творчості окремих митців особливість, «яка полягає в підкреслюванні трагізму як характеристичного інгредієнту внутрішнього світу творця»,

себто самого художника слова. «Справді, трагічне лежить в основі творчості Тараса Шевченка, у становищі Пантелеймона Куліша, у долях Івана Франка чи Лесі Українки тощо. Сповнена глибокого внутрішнього трагізму і творчість улюблених Євшаном європейських письменників Кляйста, Ленав та Красінського» [2, с.169], – зауважує Наталя Шумило.

Тут доречно навести міркування Євшана з іншого його дослідження «Проблеми творчості», в якому критик дуже виразно сповідує своє «естетичне «вірую». На його переконання, внутрішнє переродження людини, зміна її психології, власне, й породили мистецтво. Одначе це аж ніяк несумісно із тенденційністю, з програмою, котру треба формулювати, адже справдешнє мистецтво такому формулюванню аж ніяк не піддається, бо «воно має будити сумління кожного наодинці з собою. А для того, щоб здійснити таке завдання, митець повинен мати широку естетичну культуру» [2, с.12].

Проте, на думку Миколи Євшана, українська література надто інертно сприймає модерні західноєвропейські художні ідеї, у творчості багатьох наших письменників не знаходимо однієї з конче потрібних засад нормального, сказати б, природного поступування літератури, точніше – боротьби поколінь, що несуть із собою різні естетичні платформи. Саме цій проблемі критик присвятив окремішню гостро дискусійну статтю «Боротьба генерацій і українська література», що була спрямована по суті проти побутового народницького реалізму та програмової тенденційності. Власне й стаття П. Петренка також розкриває дискусії такого змісту й пафосу між критиками В.Дорошенком та М.Євшаном.

І справді, як це не в'яжеться, як пише П. Петренко, з кваліфікацією Євшана як людини, що належала до числа тих декадентів-«естетів», через яких, як зазначає у своїй пристрасній полеміці В.Дорошенко, Україна нібито пливла так довго без керма по морю тьми, під прапором мистецтва і без всякого мистецтва, мугикаючи часом мертвотні пісні! Євшан інший – глибший, філософічно й естетично багатогранніший.

Як тонко спостерегла Наталя Шумило, М.Євшан був настільки незалежною особистістю, що в конфлікті цих поколінь знайшов своє, підкреслено індивідуальне місце» [5,с.4]. Він хотів сягнути західноєвропейського погляду на мистецтво без будь-якого зовнішнього посередництва. «І, в міру опанування світовою філософією, дедалі активніше схилився до розуміння творчості як живого духовного організму, що має невпинно розвиватися. «В своїй свободі, — писав М. Євшан, — вона (творчість. — С.Х.) мусить бути ще більше ненарушена, як сам чоловік. Бо коли чоловік став рабом,— тоді тільки й зродилася в ньому потреба творити нове життя, думка про найбільшу, безмежну та абсолютну свободу. Творчість в найширшому смислі стала тою мрією раба, єдиною формою повної свободи його та гармонією з самим собою». Або, інакше, ця думка звучить так: творчість — це самовираження внутрішньої свободи людини. Тут знову вириваються уже згадувані імена Гюйо, Ніцше, Фіхте, вплив яких на М. Євшана очевидний» [5, с.5].

Лейтмотивом усіх виступів М.Євшана, за спостереженнями Павла Петренка, була туга за великим, дозрілим українським мистецтвом. Справжнім класичним мистецтвом, яке дає не лише своїй нації, естетичні вартості непереходового значення. Автор «Під прапором мистецтва» рішуче виступає проти послідовників Добролюбова та Михайловського в українській критиці. «Українофіли, — писав він, — вимагають від літератури того, чого вимагається від популярних брошур... Практичний смисл, тверезий розум в найбільше ординарних формах витісняють і досі з життя принцип естетичний, винищуючи від нього, як від зарази, усю громадську атмосферу» («Українська Хата», 1911, 1).

Естетизм і свобода творчості в концепції Миколи Євшана виступають як органічне ціле в його критичних рефлексіях, стверджує діаспорних літературознавець і наводить такі рядки критика: «Хто ж робить наймичку з літератури, той виключає її з життя, а, властиво кажучи, убиває життя в літературі. Наймит як свободна людина «мусить умерти, щоб служити. Він, так би сказати, поза порогом, дійсного життя. Він їсть на кухні» («Українська Хата», 1911, XI – XII, 563). Відтак література, й мистецтво загалом є не тільки надзвичайно важливий вияв духовного життя нації, а й чинник формування національної душі. Треба тільки, щоб мистецька література «стала на свій шлях», «знайшла собі опору в самій собі»,

тобто, щоб митці виконували свою місію засобами, властивими мистецтву. «Хай мистецтво буде мистецтвом, краса – красою, то й уся їх роля в житті буде сповнена. Мистецтво є самоціль, хоч ґрунт, на якому виростає мистецтво, – це очевидно життя» [3, с.170], – цитує Євшана П. Петренко.

І аргументує це в такий спосіб: «Той, хто вимагає від поета, щоб поет подавав у віршованій формі важливі політичні гасла, збиває його з головної магістралі мистецтва на плитці стежечки ужиткового мистецтва, розмінювання на дрібниці. Основне завдання критика – «станути на становище виключно естетичне, приложити до літератури міру її власну перше всього» (ЛНВ, 1911, II, 351).

Павло Петренко виводить концепцію Євшана від одвічних прагнень людини до щастя, яка «поривається до ідеалу, і поривання ті, наближаючи її до недосяжної (в своєму повному обсязі) мрії, скрашують сіру дійсність. Ідеали свої втілює вона в мистецтві: понад, «реальним», щоденним життям людина «розпинає собі барвисту веселку над його болотом та дисгармонійними звуками будує собі святий, тихий гай, де була б вічна гармонія» [3, с.170]. Але (додає від себе П.Петренко) не тихий гай життя міщуха (міщух ні до чого не поривається, отже не потребує й мистецтва), не «вічна гармонія» душі ситої тварини в людській подобі, а ідеал вільного життя прикутого до квадриги дійсності волелюбного галерника, що живе мрією про волю [3, с.170].

«Можна би сказати, – зауважує Євшан, що той порив (до прекрасного – С.Х.) і родиться з болю життя... Кождий ідеал, вимріяний у казці чи обнятий нашою творчою фантазією – се неначе заперечення існуючого життя, мова про те, чого немає. Так у творчості одиниці, так і у цілих народів. Поневолені племена, бічні раби мріють у своїй поезії про великих героїв, про неустрашимих борців, які побивають ворога і приносять радість та вічні тріумфи. І тут всяке мистецтво як порив, як протест хоч би у формі мрії, зв'язане тісно з життям та його потребами, вплітається в його колеса. Тут воно стає навіть дуже сильним, а навіть всесильним, бо загальним, фактором, об'єднуючи всіх одною думкою» (ЛНВ, 1911, III, 549–550).

Як справедливо зауважує Наталя Шумило, очікуючи національних мистецьких здобутків на шляху іманентного розвитку української літератури (не без освоєння світової, звичайно), М. Євшан, як і Франко, заперечував будь-яке наслідування чи західноєвропейських зразків, чи національних. І загалом модернізм кожної літератури розглядав як чинник, що сприяє творцеві у переході від наслідування до власне оригінальної творчості [5, с.7]. Що ж стосується критеріїв оцінки художнього твору, то для М. Євшана він єдиний — талант, зрослий на аристократичній культурі. «Ні, не критика, — пише Микола Євшан 1913 року, — а талант, геній показує дорогу. Талант розпочинає новий напрям літературного життя, звертає в інший бік головне русло літературної хвилі, кидає клич нового мистецтва, талант кладе свою печать на духовне життя покоління, назначає лінію розвою на роки, десятиліття... Талант — це вісь, довкола якої обертається все» (ЛНВ, 1911, III, 551).

У зв'язку з талантом та свободою його реалізації критик ставить проблему естетичного ідеалу, художньої правди, краси, стильового напрямку. Лише на рівні естетичному він розуміє боротьбу літературних поколінь, представників різних стильових течій — символістів, неоромантиків, реалістів, декадентів, бо це антагонізми тимчасові, і вони, як правило, щезають з появою генія або великого таланту, котрий об'єднує усіх своєю творчістю (Наталя Шумило). Якщо продовжувати пошуки однодумців М. Євшана в цьому питанні, то найближчим знов-таки постає І. Франко, який керувався рівнем організації душі творчої особистості як критерієм відбору при зарахуванні молодих українських прозаїків до «нового» психологічного напрямку початку ХХ ст. На його думку, саме рівень обдарованості митця забезпечує успішність «перебування» письменника в тій чи іншій літературній школі І. Франко не виключав естетики із сфери психології, про що промовисто свідчить його трактат «Із секретів поетичної творчості». «Естетика є, властиво, наука про почування, спеціально про відчування артистичної краси, – значить, є частина психології»³, – увиразнює

він думку в іншій своїй праці. А тут вже зовсім недалеко і до психоестетичного символізму О. Потебні [5, с.7].

Слід відзначити, що саме з Франкового потрактування психологізму як літературознавчої категорії багато в чому постали критичні оцінки національної літератури Євшана-естета і його антипода Єфремова — соціолога в літературі. М. Євшан не вивіряв сучасності історією, як Сергій Єфремов, але й не вимірював її західноєвропейськими зразками. Продовжуючи психологічний напрям в українській критиці та літературознавстві, М. Євшан проакцентував естетико-психологічне начало як градаційний принцип у мистецтві, і зокрема завдяки постановці питання про самогармонізацію таланту, поштовхом до якої стає натхнення (Микола Гнатюк). «Щоб дати твір артистичний в повному того слова значінню, — писав він, — треба мати творчу інтуїцію, вихідну точку брати не від методу, а від натхнення». Цю думку яскраво ілюструє аналіз творчості Шевченка, найталановитіші твори якого зродилися не з правил та естетичних доктрин, а з несвідомого потягу поета до прекрасного, з його наївного подивування світом.

Статтю Павла Петренка «Естетичне «вірую» Миколи Євшана», як бачимо, треба сприймати передовсім як аналізу літературознавчої засади українського критика початку ХХ ст., як пристрасний захист цієї позиції і як обґрунтування естетичних принципів молодого покоління у їх гострій полеміці із захисниками-прихильниками застарілих поглядів [4, с.321]. Гадаємо, цей майже не знаний матеріал не тільки прислужиться до творчої біографії Миколи Євшана, а й матиме історико-теоретичне значення для з'ясування такої важливої проблеми в розвитку українського літературного процесу, як традиції і новаторство, спадкоємність поколінь, їх взаємини, як естетична сутність літературно-художнього твору.

Усе це зумовлює доцільність коментування статті Павла Петренка «Естетичне «вірую» Миколи Євшана», які разом з іншими сучасними дослідженнями про нього сприяють повноті його літературно-критичного портрета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Євшан М. критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – с.657.
2. Петренко П. «Естетичне «вірую» Миколи Євшана» // Галицько-Буковинський хронограф. – Чернівці, 1997. – Вип.1. – С.162-165.
3. Ільницький М. Лицар критики турнірів // Січ. – 1995. - №7. – С.10-13.
4. Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя. – Івано-Франківськ, 2009. – 390с.
5. Шумило Н. Микола Євшан// Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С.3-11.

Horob S.I. Literary-Critical Concepts of Nikolai Evshan (on the material of P. Petrenko's article «Aesthetic "I Believe "of M. Evshan»)

The article makes an attempt to systematize Mykola Yevshan's views on the nature and functionality of the literary criticism, its methodological grounds and aesthetical task. It proves that the critic's creative work organically absorbed both new theoretical principles of the verbal art and bright phenomena of a historical-literary character, mostly those marked with the ideas of Western European modernism. The research utilizes the studies on Mykola Yevshan, written by Ukrainian authors from diaspora as well as by contemporary Ukrainian literary scholars.

Keywords: *methodological foundations, criticism, Mykola Yevshan, aesthetical principles, Ukrainian literary science, P. Petrenko.*

Хороб С.И. Литературно-критические концепции Николая Евшана (на материале статьи П. Петренко «Эстетическое “Верую” М. Евшана»)

В статье осуществлена попытка систематизировать взгляды Микола Евшана на природу и функциональность литературной критики, ее методологические основания и эстетические задачи. Доказано, что творчество критика органически вбирает у себя как новые теоретические принципы словесного искусства, так и яркие явления историко-

літературного характеру, в більшій мірі те, що означено ідеями західноєвропейського модернізму. В дослідженні використано студії про Миколу Евшана, написані українськими авторами з діаспори, а також сучасними українськими літературознавцями.

Ключові слова: методологічні основи, критика, Микола Евшан, естетичні принципи, українське літературознавство, П. Петренко.

О.В. Червінська

ЖАНРОВА ПРИРОДА РИТМУ¹

З'ясується первісна функція ритму, яка на початках могла виконувати програму ще не усвідомленої парадигми жанру (в цьому плані вирізняється значення гекзаметру). Наголошується актуальність поняття жанр, необхідність поновлення його статусу.

Ключові слова: онтологія, жанр, ритм, термін, синонімія, тип мовлення, жанрова метаморфозність, структурування.

У який спосіб конотують поняття *жанр* та *ритм*? Чи можна у зв'язку з поняттям ритм ставити питання саме про його якісь жанрові властивості: взагалі, чи немає якоїсь певної штучності у цій прив'язці? Звісно, з цими питаннями ми вступаємо вже у зону онтології.

Складається враження, що натепер відносно поетичної мови визначено всі можливі аспекти парадигми ритм (праці В. Жирмунського, Б. Якубського, М. Гаспарова та його української послідовниці Н. Костенко, а також дослідження Б. Бунчука та його учнів), і що на цій надійній базі можна зручно досліджувати будьякі нові поетичні зразки.

Щодо ритму прози, то тут насамперед слід пам'ятати про міркування В. Жирмунського [6], О. Чічеріна [22], а також М. Гіршмана [4]. Але у подібного питання має бути також і відповідний онтологічний простір: це не означає, що, співвідносячи ритм з типом мовлення, ми заперечуємо поняття ритму у статусі якоїсь певної домінанти жанру або у статусі «елемента, що щось з'єднує». Як ми читаємо у Якубського: «...у старогрецькі часи знаходимо ми з'єднане існування музики і поезії: вірші виконуються в супроводі гри на лірі чи на флейті. В цей час знову таки елементом, що з'єднує музику й поезію, з'являється ритм» [25, с. 33] – (вчений писав про це у зв'язку з первісним синкретизмом мистецтв).

Звернемо увагу на інший зріз, спробуємо переконатися, що ритм та жанр постають явищами одного ряду. У. Еко не випадково наголошує на необхідності у дослідженні явищ культури «шукати спільну систему правил» [24, с. 230], і я хочу скористатися цією слушною порадою.

Справді, поняття «ритм» переважно асоціюється з поняттям «тип мовлення», що вказує передусім на ритмічне «оформлення» оповідання (останнє можна означити більш сучасною мовою як оповідний стиль дискурсу). Думка дослідника автоматично зупиняється на цьому моменті як риторичному: визначення ритму «типом мовлення» сприймається як кінцеве, як аксіома, далі воно не розвивається й майже зовсім заходить у глухий кут. Ніби цього знання таки достатньо. Тут хочу нагадати про суттєву розбіжність між знанням та розумінням, на яку нам постійно вказують філософи (див.: [12, с. 243–262]). Отож має бути розуміння того, що конотація ритму з типом мовлення мотивує специфічну першозначимість ритму в упорядковуванні замисленої митцем форми, яка звично імпліцитуються у формат певної жанрової рами. Ті, хто дивився на віршотворення у цій перспективі, звертали на це (хоч би побіжно) свою увагу. Приміром, Б. Якубський, коли говорив про відповідність ритму свавіллю та революційності своєї сучасності: «...останнім кроком на шляху порушення схем

¹ Вперше опубліковано: Літературознавчі студії. – 2015. – Вип. 45. – С. 250-260.

та рамок класичної віршованої ритміки з'являється *vers libre*, вільний вірш. «Верлібрим», що розпочався у Франції, <...> мабуть, найкраще відповідає свавільним та революційним ритмам сучасного життя» [25, с. 63]. У пошуках якогось універсального принципу певного жанру, що допоміг би відстежити його «генетику», дослідники в будь-якому випадку вважають ритм не генетичним витоким поетичного письма, а лише ознакою певної жанрової форми. У В. Тюпи, який в аспекті історичної поетики стратифікує ліричний рід за антиномічним принципом перформативу/нарративу, ми читаємо про виділені з цього «шість інваріантних стратегій ліричного письма», з характерною обмовкою дослідника про принципову невичерпуваність усього багатоманіття жанрового складу лірики: «обґрунтовані генетично, вони [інваріантні стратегії. – О. Ч.] шикуються в закономірну збалансовану систему, постають стовбуровими лініями історичного розвитку лірики, без співвіднесення з якими жодна її жанрова модифікація не може бути охарактеризована з достатньою ґрунтовністю» [18, с. 167]. Проте В. Тюпа ніде не говорить про ритм як про джерело того чи іншого жанру.

Сьогодні, як правило, йдеться про відносність визначення «жанр», позаяк, за твердженням, приміром, Т. Бовсунівської, «на зміну класичним зразкам жанрових ієрархій прийшов новий принцип жанротворення, який тяжіє до невичерпності, до поступальності у розвитку форм» [1, с. 517]. За висновком дослідниці, виникає «світ нових жанрів», тобто «ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному» [1, с. 517–518]. Здається, що вже простіше говорити про сумнівність, необов'язковість, розмитість параметрів цього терміна, аніж ним оперувати на практиці. Звичний термін намагаються витіснити з активного термінологічного простору, принаймні, у сучасному дискурсі уникають категоричної чіткості його потрактувань. В Україні рішуче обстоювали важливість оперування цим терміном, здається, лише І. Денисюк [5] та Н. Копистянська (є відомим її матричний термін «жанрова спіраль» [11]). Своє значення жанр сьогодні зберігає як онтологічний факт і, водночас, як певна реляція. Останній момент конститується наявністю так званої жанрової метаморфності, що означає варіювання форм доволі однозначної іманентної програми тексту: приміром, байки, трагедії або, ближче до сучасності – так званого «ліричного роману» (частіше говорять про так звану «жанрову варіабельність»).

Нерішуче ставлення до необхідності ревізувати функціональність колись надзвичайно активного терміна слід здолати, що робить зараз європейська наука, зокрема послідовники Ж. Женетта. Сьогодні його учень Ж.-М. Шеффер розширює функціональні параметри категорії жанр у зв'язку з іманентною множинністю його внутрішньої логіки [23]. Але у даному разі ми відхилилися від такої плідної пропозиції французького науковця. Чи не варто спробувати включити ці обидва поняття (жанр і ритм) у функціональний простір термінологічної синонімії? Які можуть бути між ними спільні ознаки, «спільна система правил» (Еко)?

Жанр виражає себе як форма, причому форма гіпотетична. І ми ставимо питання: це матриця чи пропозиція? Жанр задає програму майбутнього тексту. Але чи не постає це ознакою також і ритму, адже й він програмує майбутній текст, і він постає «матрицею», пропонує певну «якість». Інтуїтивне наближення до цієї проблеми можна було побачити у віршознавчій науці 1980х років в артикуляції такого поняття, як «метричний і строфічний репертуар» [15, с. 179–207]. Крім того, ритм – це не лише категорія поетики (як в Арістотеля), але й, значно ширше, онтологічний феномен. Не випадково науковці наголошують на значенні сутності у питанні генези жанру. Зокрема, ця проблема акцентується у міркуваннях О. Чічеріна щодо спадку М. Бахтіна, праці якого, як він підкреслює, «вносять дещо суттєво нове у розуміння природи, життя, діяльності поетичного слова, особливо слова у романі, а звідси – сутності роману як жанру (підкр. мною. – О. Ч.)» [22, с. 320].

Звідси й ритм, і жанр телеологічно спрямовані на генерування нового утворення. У цьому значенні доказовими прикладами постають недостатньо розглянуті, напевно й

дотепер, різноманітні віршовані жанрові мініатюри, зокрема малі фольклорні жанри, що «з погляду на віршовану організацію, – як колись підкреслювалося, – майже не досліджені, хоча ні в кого не виникає сумніву, що більша частина приказок, загадок, забавлянок і такого іншого становить собою вірші» [7, с. 81]. Тут, як правило, посиляються також і на розвідки Б. Томашевського та Г. Шенгелі стосовно «методу порівняння віршованої мови з *моделями* (курсив наш. – О. Ч.)» [15, с. 89]. Показово, що саме ці фольклорні форми повертають нас до проблеми. Зокрема, коли дослідник вказує на те, що «загадка вирізняється особливою строгістю побудови, канонізованістю прийомів» [7, с. 81], тим самим він вказує на припустимість конотації ритму з жанровою моделлю. Подекуди в синонімічне коло включаються і такі визначення, як «поетична формула» [8].

Ритм тут виконує функцію певного консерванту змісту, що в цьому значенні демонструє найбільш відомий зразок світової класики – спадщина Гомера. Саме гекзаметри дозволили існувати його текстам в усній формі майже півтисячоліття. Давньогрецькі гекзаметри були першою своєрідною «матрицею», тобто програмували не тільки форму, але й пафос тексту. Не випадково О. Зайцев, дослідник цієї ритмічної форми, що пояснює «давньогрецький гекзаметр як найдавніший грецький епічний розмір, вкорінений в індоевропейське минуле» [9, с. 4], прямо називає її «епічним розміром». Проте цей вчений, констатуєчи проблему, не став її розвивати надалі, хоча саме йому належить низка перспективних спостережень: «Якщо ми хочемо йти далі, то перед нами постає загальна лінгвістична проблема виникнення ритмізованих форм мовлення: вона не має стосунку до історії конкретних мовних родин. Судячи з того, що вже з початку верхнього палеоліту ми знаходимо на начинні ритмічно організовані візерунки (у найпростішому випадку, наприклад, послідовності три коротких штрихи, потім один довгий, і так кілька разів), то можна припускати *тенденцію до ритмізації мови в якісь емоційно виділені моменти* з початку верхнього палеоліту (курсив наш. – О. Ч.)» [9, с. 121]. Виважуючи ритм в одиницях мінімальної чи розгорнутої кратності, ми бачимо, що очевидним прикладом співпадіння програми ритму та жанру може поставати строфа – чи не про це говорить нам існування так званих твердих строфічних форм?

Сучасні теоретики музикальної культури, зокрема Є. Назайкінський, не випадково першими відчували значення ритму в жанротворенні, тому варто прислухатися до їхнього висновку: «Отже, можна розглядати жанр, відповідаючи на питання, що таке кожен жанр сам по собі. Тоді предмет визначення береться в однині: Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле. У цьому формулюванні, до речі кажучи, чітко виявляється відмінність жанру від стилю, також пов'язаного з генезою. Якщо слово стиль відсилає нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово жанр – до того, з якої генетичної схеми формувався, народжувався, створювався твір» [14, с. 94–95]. Таким чином, як бачимо, принаймні для музикознавців можливо пов'язувати з ритмом первісну генетичну жанрову формулу. Загалом, спільні ознаки понять жанр та ритм можна спостерігати у вибіркових проекціях, приміром на рівні пафосу, на рівні кратності (починаючи зі *стопи* або *строфи*, що характеризуються одиницями *кратності* метрично організованої мови, а далі, у цьому ж таки ланцюгу – жанрового втілення).

Такі речі наочно виявляють себе на прикладах.

Приміром, «Дар» Володимира Набокова за своїм стилістичним пафосом та наративом, з наскрізним питанням тексту «хто постає тут головним героєм?» відповідає жанрові ліричного роману (див. докладніше: [20, с. 105–123]). Виразним є завершальний фрагмент цього тексту:

«Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказы дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [13, т. 4, с. 541].

Таке завершення роману відтворює загальну ритмічну матрицю «Євгенія Онегіна», буквально вкладається в неї, тобто тут проза непомітно «завантажується» у матричний формат онегінської строфи, повною мірою відповідає її жанровій програмі і водночас вказує на значення постаті О. Пушкіна:

Прощай же, книга! Для видений –
отсрочки смертной тоже нет.
С колен поднимется Евгений, –
Но удаляется поэт.
И все же слух не может сразу
расстаться с музыкой, рас сказу
дать замереть... судьба сама
еще звенит, – и для ума
внимательного нет границы –
там, где поставил точку я:
продленный призрак бытия
синеет за чертой страницы,
как завтрашние облака, –
и не кончается строка.

У даному випадку, очевидно, ритм імітує жанрову парадигму пушкінського тексту, але водночас підтверджує й головну тезу нашої розвідки.

У статті «Лірика» Б. Іванюк акцентує, що «структурні ознаки Л[ірики] важко піддаються типологізації, зведенню до спільного дефінітивного знаменника. Звідси, – пише він, – множина визначень Л[ірики], кожне з яких, виходячи з авторської або «цехової» методологічної настанови, висуває в якості доказового аргументу родової відмінності Л[ірики] ті чи інші її характерні особливості. Єдиним критерієм Л[ірики], який став традиційним в усіх європейських поетиках, є характер суб'єкту висловлювання, що обумовлює її змістовні та виразні особливості» [10, с. 72]. Проте вчений далі справедливо уточнює, що «стосовно виразних ознак Л[ірики], то вони визначаються специфікою зв'язку її родової сутності зі словом в його мовленнєвому існуванні» [10, с. 73].

Жанри лірики багато хто систематизує за темою (приміром, Е. Соловей-Гончарик [17]). Але їх можна (що робиться здавна і що справедливо) систематизувати й за ритмом. Те, що більшість ліричних форм так чи інакше, більшою чи меншою мірою пов'язана з певною метричною традицією (приміром, сонет, елегія, еклога) й генерується нею, всім відомо. Проте найстаріші жанрові форми лірики прямо вказують на генеруюче значення ритму. Цікаво, що така широковідома лексема «ямб» (jambos) – посміх, глузування – у своїй генетичній програмі зберігає пам'ять саме про такий старовинний жанр монодичної поезії як «ямби», що його творцями й прихильниками були Архілох, Симонід з Самосу та Каллімах [10, с. 217]. Цікавим і переконливим архаїчним зразком, який подекуди актуалізується за певних умов, також постає так званий ембатерій – жанр, пов'язаний з іменем поета Тіртея (VII ст. до н. е.). Це виразний маршовий спів, один з варіантів стройового хорového маршу, що його жанровими ознаками постають передусім метризований ритм анапеста, відповідний специфічному темпу кроків, рефрени, композиційне кільце, анафори, синтаксичні й строфічні фігури ритмотворення (окрім, звичайно, високої патріотичної лексики, риторичних звертань до богів та національних героїв, алюзій на історичні події славного минулого, міфологічних та емблематичних символів народної свідомості).

Отже, головне – враховувати, що за своєю функцією жанр є когнітивним упорядкуванням свідомості творця й реципієнта, тобто, субординацією між рецептивним текстом і авторськими інтенціями. У цьому плані на початках саме ритм як такий бере на себе спрямовуючу жанрову функцію. У плані сказаного, нарешті, дуже чітко демонструє жанрову програму ритму переклад. Характерно, з якими акцентами Г.-Г. Гадамер розгорнуто коментує афоризм Б. Кроче «перекладач – зрадник» (Traduttore – traditore): він застерігає від концентрування уваги на «порожніх формулах тривіальної риторики», інтерпретуючи таке як

фатальну похибку, що здатна зруйнувати й жанр [2, с. 145]. Відповідно, тим більше, що у разі, коли текст перекладається з втратою ритмічної першооснови, він сприймається, або може сприйматися зовсім в інакшому жанровому ключі. Жанровий ключ і ключові акценти ритму – це означники спільного гатунку.

Звичайно, класичні жанрові форми лірики варто розглядати й крізь призму метра, тут ми можемо більш наочно побачити, яким чином ритм відчужується від жанрових характеристик. Цікаво, приміром, простежити, як може висловлювати себе жанр елегії через ритм. Якою мірою тут ритм генерує жанр, що стоїть на першому місці: чи він функціонує як упорядник словесного тексту, чи завперше демонструє свою креативність в аспекті жанрової форми?

Візьмемо елегійний текст О. Пушкіна «Зима. Что делают нам в деревне? Я встречаю...». Очевидно, первісне значення ритму тут пов'язане саме з жанром. Ритмічна програма (ненаголошений/наголошений) наслідує механічний хронометр – ямб, шість повноцінних, безсумнівних ямбів: «Зима. Что делают нам в деревне? Я встречаю...» (1829) [16, т. 3, кн. 1, с. 181–182].

Зима. Что делают нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?

Але надалі поет не зовсім «метризує» поетичне письмо, втома передається саме умовністю ямбічної ритміки, превалюванням пірихіїв, фактично тут уже не ямби, а пеони (слова трискладові, чотирискладові та ще більші – приміром, «прислужницею странной»). За спостереженням В. Жирмунського, «теоретики французького класицизму, на яких виховувався Пушкін (Вожела та ін.), забороняли як помилку стилю вживання в прозі випадкових «метричних рядків («*de vers dans le prose*»)»... Ця вимога йде від античних джерел – від Арістотеля, Ціцерона, Квінтіліана та ін.» [6, с. 571], проте тут поет ніби ігнорує бадьорість віршованого метру:

Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет;
Свеча темно горит; стесняясь, сердце ноет;
По капле, медленно глотаю скуки яд.
Читать хочу; глаза над буквами скользят,
А мысли далеко... Я книгу закрываю;
Беру перо, сажу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.

Надалі зміна елегійного настрою, породжена несподівано новою перспективою, знову висловлює себе (не надто виразною, але все ж) метричною аритмією, що її, звісно, можна вкласти у доволі штучну «ямбічність» і, нарешті, в чіткий двоскладовий ритм (підкреслений тричі повтореним «две»):

Тоска! Так день за днем идет в уединеньи!
Но если под вечер в печальное селенье,
Когда за шашками сажу я в уголке,
Приедет издали в кибитке иль возке
Нежданая семья: старушка, две девицы
(Две белокурые, две стройные сестрицы), —
Как оживляется глухая сторона!
Как жизнь, о боже мой, становится полна!

Тут ми спостерігаємо типове для романтизму відхилення від правил. Як визнається, «переорієнтація Романтизму на емансипацію принципу суб'єктивності (С. Аверінцев) поклала початок руйнуванню жанрової матриці загалом і жанрової системи як такої. Ця переорієнтація сприяла тому, що ліричний метод стає способом вираження індивідуально авторської рефлексії на реалії свого досвіду попри цехову традицію жанру» [10, с. 74]. На прикладі пушкінського зразка ми спостерігаємо вже не так подолання «цехової традиції жанру», як фактичну «прозаїзацію» інерції елегійного жанру. Заключний фрагмент поетичного тексту можна прочитати і в такому інтонаційному форматі:

Сначала косвенновнимательные взоры, потом слов несколько, потом и разговоры, а там и дружный смех, и песни вечерком, и вальсы резвые, и шопот за столом, и взоры томные, и ветреные речи, на узкой лестнице замедленные встречи; и дева в сумерки выходит на крыльцо: открыты шея, грудь, и выюга ей в лицо!

Однак такий жанр, як елегія (на цьому прикладі), постає лише окремим випадком загального правила: якщо у ліричному жанрі послаблюється, або й зовсім руйнується його метрична програма, тоді жанрова форма припиняє бути сама собою, важко дається її жанрове визначення.

Звичайно, я не наполягаю на якійсь стовідсотковій конгруентності між жанром та ритмом, йдеться про очевидну подібність природи означених понять, їхнього функціонування, про їхню генетичну спадковість. Варто розуміти, що ритм за своєю онтологічною природою (тобто байдуже – поетичний, чи прозовий, чи музичний) працює як жанр від самого початку й працює на жанр, тобто є його іманентною характеристикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2009. – 519 с.
2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
3. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – 720 с.
4. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – 2-е изд., доп. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
5. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 216 с.
6. Жирмунский В. М. О ритмической прозе / В. М. Жирмунский // Теория стиха. – Л. : Сов. писатель, 1975. – С. 569–588.
7. Жовтис А. Л. Стих русской загадки / А. Л. Жовтис // Проблемы теории стиха. – Л. : Наука, 1984. – С. 81–88.
8. Зайцев А. И. Поэтические формулы в фольклорном и литературном стихе / А. И. Зайцев // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика : материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 316–319.
9. Зайцев А. И. Формирование древнегреческого гекзаметра / А. И. Зайцев. – СПб. : Издво С.-Петербургского унта, 1994. – 168 с.
10. Иванюк Б. П. Лирика (словарь терминов) / Б. П. Иванюк. – Елец : ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. – 228 с.
11. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
12. Мамардашвили М. К. Формы и содержания мышления / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Азбука, 2011. – 288 с.
13. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. / В. В. Набоков – СПб. : Симпозиум, 2002–2009.

14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с
15. Проблемы теории стиха. – Л. : Наука, 1984. – 256 с.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 17 т. / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1994–1998.
17. Соловей-Гончарик Е. С. Українська філософська лірика / Е. С. Соловей-Гончарик. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
18. Тюпа В. Перформативные истоки лирики / В. Тюпа // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты : [коллективная монография]. – Донецк; Siedlce, 2015. – С. 141–168.
19. Фридрих Г. Структура современной лірики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Гуго Фридрих ; [пер. с нем. и коммент. Е. Головина]. – М. : Языки славянских культур, 2010. – 344 с.
20. Червинская О. В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа / О. В. Червинская. – Черновцы : Рута, 1999. – 152 с.
21. Червінська О. В. Аргументи форми / О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. унт, 2015. – 384 с.
22. Чичерин А. В. Ритм образа / А. В. Чичерин. – 2-е изд., расшир. – М. : Сов. писатель, 1980. – 336 с.
23. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с франц. и послесл. С. Н. Зенкина]. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
24. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Миролубовой]. – СПб. : Александрия, 2009. – 423 с.
25. Якубський Б. Наука віршування / Б. Якубський. – К. : Видавничополіграфічний центр «Київський університет», 2007. – 207 с.

Червинская О. В. Жанровая природа ритма

Рассматривается первоначальная функция ритма, которая изначально могла выполнять программу еще не установившейся парадигмы жанра (в этом плане акцентируется пример гекзаметра). Подчеркивается актуальность термина «жанр», необходимость обновления его статуса.

Ключевые слова: онтология, жанр, ритм, терминологическая синонимия, тип речи, жанровая метаморфность, принцип структурирования.

Chervinska O. Genre Nature of Rhythm

The purpose of the given article is to search the original function of the rhythm, which at the beginning could actually perform a program of a not yet perceived genre paradigm (in this regard, the hexameter gains in importance). The falseness of the modern tendency to deny the relevance of the event concept as well as the need to renovate its status is underlined.

Keywords: ontology, genre, rhythm, terminological synonyms, type of speech, genre metamorphosis, structuring principle.

О.С. Чирков

ДРАМАТУРГІЯ – МИСТЕЦТВО ДРАМИ?¹

У статті аналізуються погляди Арістотеля на драму як дійство, що притаманне наслідувальним мистецтвам; розглядаються особливості становлення й розвитку драматургії як метавиду видовищних мистецтв.

Ключові слова: драма, драматургія, метавид, мізансцена

¹ Вперше опублікована: Вісник Житомирського Державного університету імені Івана Франка. Житомир. 2006, №30. Стор. 104-109.

Звернення до істин хрестоматійних, істин настільки загальновідомих, що вони сприймаються навіть як банальні, має все-таки свій сенс: прагнення повернутися до першоджерел людського духу й думки; першоджерел, незамулених каламутними водами століть, є не просто непереборним. Воно є потребою кожного, хто, вдивляючись у день завтрашній, шукає і знаходить його джерела в дні вчорашньому.

Адже звернувся свого часу Бертольт Брехт до хрестоматійно банального твердження часів Веймарської республіки «Влада походить від народу». Замислився. Вдивився у присмеркові сутінки історії й у контури сучасної йому дійсності і накреслив: «Влада ходить по народу».

То є захоплююче заняття відкривати у відомому давно забутому судження-основи. Забуті настільки, що сприймаються в інші часи як нові.

Отже поговоримо про загальновідоме – про драматургію. У 1907 році, тобто майже 100 років тому, Брокгауз і Ефрон видали Малий Енциклопедичний Словник. Він, що прийшов із столітньої далечини, ще й сьогодні хвилює своїми судженнями [1, с. 5]. У тому числі й про драматургію. «Драматургия, – утверждалось в словникові, – первоначальное исполнение дифирамбов на религиозных празднествах, позже – теория драмы и вообще сценическое искусство. Древнее сочинение по драматургии – “Поэтика” Аристотеля» [1, с. 208].

Звичайно, можна було б не адресуватися до статті, вік якої більш ніж поважний: адже наука не стоїть на місці, й на зміну одним знанням приходять знання інші, старим – нові. Якби не одна обставина: міркування вітчизняних енциклопедистів мало, очевидно, таку привабливість, що, повторюючись і варіюючись, злегка поновлюючись і доповнюючись, воно дійшло до наших днів майже в первісній недоторканності.

Так, в Українській радянській енциклопедії (1961 р.) читаємо: «Драматургія – 1) Теорія мистецтва, що вивчає принципи та способи побудови драматичних творів. 2) Драматична література певного періоду чи народу або сукупність драматичних творів якогось письменника» [2, с. 323]. Велика радянська енциклопедія (1972 р.) стверджувала: «Драматургия – 1) Совокупность драматургических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи. 2) Сюжетно-образная концепция спектакля или фильма. Основу театральной драматургии составляет литературная драма, которая, однако, в современном театре претворена в режиссерский сценарий. Для киноискусства характерна драма в форме сценария» [3 с. 481]. А Українська радянська енциклопедія 1979 року видання уточнювала: Драматургія – «1) Драматична література певної доби чи країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника. 2) Теорія побудови драматичних творів. 3) Сюжетно-образна концепція театральної вистави або сценарію, що її визначають режисери» [4, с. 467]. З незначними уточненнями подавали відомості про драматургію і Краткая литературная энциклопедия у 1964 році [5, с. 798], і Українська літературна енциклопедія в 1990 році [6, с. 108].

У такій сталості (нехай і відносній) немає, звичайно, нічого дивного: здоровий консерватизм завжди сприяв виваженості суджень.

Симптоматичним є інше: в ХХ столітті, особливо у другій його половині, у вітчизняному літературознавстві виникло непереборне бажання ототожнити поняття «драматургія» і «драма», розуміючи при цьому під «драмою» драматичну поезію.

Різні енциклопедичні видання, спираючись, звісно, на праці літературознавців рясніють примітками: «Див. Драма» [5, с. 798; 6, с. 108]. Інші стверджували, що драматургія – синонім поняття драми як літературного роду [7, с. 102; 8, с. 154, 160]. Навіть у театральної енциклопедії читаємо: «Драматургия – род литературных произведений, предназначенных для исполнения на сцене (см. Драма)» [9, с. 521].

Так що ж таке драматургія? Мистецтво чи наука? Феномен літературний чи сценічний? І коли (та й хто взагалі) драматургію назвав драматургією? Яким було перше

наповнення цього терміну? Чи постає власне явище (і, звичайно, поняття, що з ним пов'язане) як стабільно застигле, чи ж таким, що еволюційно розвивається?

Однозначної відповіді на ці питання поки що літературознавство не дає. Але хрестоматійно розповсюдженою є думка про тотожність драматургії й драми, яку й викладають енциклопедійні видання, визнаючи, проте, час від часу, що не все так просто з простою драматургією. Чи не тому в Літературному енциклопедичному словнику (1987 р.) при тому, що стверджується синонімічність понять «драматургії» і «драми як літературного роду» одночасно зауважується: «Д. (драматургия – О.Ч.) – это межвидовая художественная форма, творимая содружеством деятелей разных видов искусства» [7 :102].

Так що ж таке, ще раз, драматургія? Гадають, що відповідь на це питання дає ще Арістотель. Ну що ж звернемося до Арістотеля. Але при цьому пригадаємо мудре побажання-пораду Лессінга: «Аристотеля следует объяснить, исходя из его (розрядка моя – О.Ч.) положений» [10, с. 570]. Отже, по порядку.

Сам термін «драматургія» хоча й грецького походження, але в Арістотеля просто відсутній. І в цьому нічого дивного немає: за власним зізнанням давньогрецького мислителя, не всі явища, які були властивими античному мистецтву, в тому числі й словесному, взагалі мали своє визначення. Арістотель писав: «то искусство, которое пользуется только голыми словами или метрами, причем последними или в смешении друг с другом, или держась какого-либо одного, – оно до сих пор остается без /названия/» [11, с. 646].

Звичайно, відсутність визначення, назви ще не означає відсутності явища в мистецтві. Але факт лишається фактом: в Арістотеля ми зустрічаємо «драматическое повествование», «драматическое подражание», «драматический сюжет» [11, с. 649,781], але не «драматургія».

Важливішим є інше: як Арістотель потрактує «драму» – ключову складову в самому понятті «драматургія».

Арістотель констатує: «...сама драма называется действием (drama), ибо подражает лицам действующим (drontes)» [11, с. 648]. Звернімо увагу: не дією а дійством. І це зовсім не синонімічні слова та поняття. Пригадаймо: в давнину дійство – це драматична вистава, видовище. (Ну як тут не пригадати знову Арістотеля, який зазначав у «Політиці»: «...зрелище скорее оказывает на человека очистительное действие (katharsis), нежели способно его чему-либо научить» (11, с. 640).

Дійство – це театр, гра. (До речі, в індійському театрі те, що ми називаємо музично-танцювальною драмою – цілком однозначно і сьогодні називається «ЛІЛА» – «ГРА». І подібне співпадіння не є випадковим: антична Греція й прадавня Індія одними з перших почали свій рух назустріч драматичному мистецтву).

В іншому ж випадку Арістотель зауважує: «Там, /в эпосе/, из-за общей пространственности каждая часть получает подобающий объем; в драмах же получается совсем не то, на что рассчитывает поэт. Доказательство – то, что сколько поэтов ни представляли «разрушение Илиона» целиком, а не по частям, как Эврипид, или «Ниобу» /целиком/, а не так, как Эсхил, все они проваливались или не выдерживали состязания» [11, с. 666].

Чому ж у драмах виходить не те, на що розраховує поет? Та хоча б тому, що драму не писали, а ставили; що були змагання, в яких написано слово не було і не могло бути рівним слову зіграному. Адже є поет і є актор, і кожний з них вкладає у слово свій смисл, своє звучання, оскільки кожен із них є особистістю, що творить свій художній всесвіт.

На кону, зауважить в ХХ столітті К.С. Станіславський, все, що є природним в житті, «вывихивается», тобто отримує не лише інший сенс, але й по-іншому може бути представлено. Чи не тому те, що в ХХ ст. буде називатися «виставою», в Арістотеля називалося «дійством».

Ну а «дія» була віднесена Арістотелем до зовсім іншого – до трагедії. «Трагедія, – зазначав великий антик, – есть подражание действию важному и законченному, имеющему /определенный/ объем, /производимое/ речью, услащенной по-разному в различных частях...» [11, с. 651].

Отже, є драма-дійство, і є трагедія-дія. Арістотель, скажімо так, «розвів» поняття, позначивши ним різні види мистецтва. З плином часу смисл одного поняття /трагедії/ виявився перенесеним на інше /драма/, в результаті чого одне з них – драма – втратило своє первинне смислове наповнення й набуло іншого, сьогоденного вигляду.

Стосовно ж того, що драматургія пішла від зачинателів дифірамбу, то в Арістотеля ця теза має дещо інше звучання, а саме: «Трагедия возникла от запевал дифирамба, комедия – от запевал фаллических песен» [11, с. 650].

Подібне змішування «трагедії» й «драми» багато в чому, на наш погляд, пояснюється тим, що літературознавчо-центристський підхід до «Поетики» Арістотеля дуже слабо враховує визначальну складову трактату давньогрецького автора: Арістотель розглядав, наприклад, трагедію відносно різних видів мистецтва, а не літературних жанрів. Це йому належить теза про виокремлення таких видів наслідувальних мистецтв, як епос і трагедія, комедія й дифірамб, а також авлетика й кіфаристика [11, с. 646]. Саме тому ми згодні з Н.П. Малютіною, яка в монографії, присвяченій українській драматургії кінця XIX – початку XX ст., наголошує: «... ми враховуємо роз'яснений С. Аверинцевим факт, що арістотелівська концепція трагедії склалася відносно різних видів мистецтва, а не літературних жанрів, і, скоріше, є для літературознавців тим стереотипом свідомості, що згодом увійшло у жанрологічний вжиток у численних інтерпретаціях. На доказ цього наведемо ще міркування І. Анненського про те, що Арістотель сприймав трагедію не як літературний жанр, а скоріше, як інтерпретацію її акторами» [12, с. 47].

А якщо пригадати, що великі трагіки Елади, представляючи на змаганнях свої творіння, були заклопотані не лише словом, що звучить, але й, як Софокл, декораціями, які він запровадив за свідченням Арістотеля [11, с. 650], то синтетична (більш точно – синкретична) природа «драми» як «дійства» стає очевидною.

Інакше кажучи, на наш погляд, за античних часів була створена модель виникнення типу мистецтва, яке об'єднувало зображально-виражальні можливості різних наслідувальних мистецтв (слова, співу, танцю, музики, живопису тощо), які народилися внаслідок дії десинкретизаційних процесів. Такий тип мистецтва вже за часів Арістотеля передбачав наявність одного і, причому, наріжного принципу: доміанти наслідувальних мистецтв, що асимілювалися, втрачали своє панівне становище і підпорядковувалися цілям і завданням уже якісно іншого мистецтва, яке орієнтувалося на синкретичні форми суб'єктивного перетворення світу.

Так виникає за часів античної Греції театральне мистецтво – перший яскравий зразок мистецтва видовищного. І хоча Мельпомена буде, так би мовити, сприяти народженню театального мистецтва, але трагедію на оркестру для творення видовищного дійства виведе все-таки Актор.

Згодом настане черга й Терпсіхори. Але на пуанти мистецтво балету, народженого з танцю все-таки поставить Марія Тальоні (початок XIX ст.), прагнучи передати мовою балетних па й музики драматичне напруження, яке було притаманне новому танцювальному видовищу від початку. Становлення ж балету почалося ще в другій половині XVI ст. Так, у Франції зусиллями поетів «Плеяди», що заснували Академію музики і поезії (1570 р.), проводилися експерименти по сполученню віршів, музики й танцю в єдине сюжетно цілісне дійство. Саме тоді в такому своєрідному варіанті народжується балет. Мине час, балетне мистецтво стане суто танцювальним. Але незмінною все-таки залишиться і словесна основа цього видовищного мистецтва – лібрето – програма балету. Адже не випадково, а швидше закономірно, що ще в 30-ті роки XVIII ст. знаменита балерина Салле ставила так звані «драматичні дійства» на античні теми (наприклад, «Пігмаліон»).

Те ж саме відбулося й з оперою. З самого початку її становлення (а це рубіж XVI-XVII ст.) в основу її було покладено синтез слова, музики й драматичного мистецтва. В опері від самого початку її існування активне начало належало цілісному музично-драматургічному задуму, який знаходив своє втілення завдяки традиційним для оперної

музики формам – вокальним (арія, аріозо, речитатив) та симфонічним (увертюра, антракт і под.).

Тобто, як в практиці драматичного театру, так і театру музичного (опера, балет) об'єднуючим ці види видовищного мистецтва виступала, так би мовити, «третя сила», яка підпорядковувала своїм вимогам в одному випадку можливості драматичної поезії, а в іншому – пантоміми, танцю, музики. Це й дозволило мистецтвознавцям ХХ століття говорити про наявність як театральної, так і музичної драматургії.

Ну, а що стосується самого терміну «драматургія», якого, як вже було сказано, за часів Арістотеля не було, то цей термін зустрічається, наприклад, у Лессінга. В 1767-1769 р.р. Лессінг, як відомо, видавав та звані «аркуші» з дуже промовистою назвою «Гамбурзька драматургія». Розкриваючи задум видання «аркушів» (чисел згаданої «Гамбурзької драматургії»), Лессінг наголошував: «Они должны были сопровождать каждый шаг, который будет делать здесь искусство, как поэта, так и актера» [10, с. 608]. Пригадаймо, як відомо, запрошений на посаду драматурга (тобто завідувача літературною частиною) в Гамбурзький національний театр, Лессінг відмовився писати п'єси на замовлення, замисливши замість цього видання театральних «аркушів», присвячених аналізу п'єс, які одержували сценічне втілення в Гамбурзькому театрі, й аналізу гри акторів [10, с. 621]. І як результат роздумів Лессінга з'явилося його твердження: «У нас есть актеры, но нет сценического искусства... оно погибло и его приходится создавать совершенно заново» [10, с. 608].

А в 1782 році в часописі «Вюртембергський реперторій літератури» Шіллер надрукував статтю «Про сучасний німецький театр», у якій зауважував: «...до тех пор, пока драма является не столько школой, сколько времяпровождением и служит больше для того, чтобы разгонять зевающую скуку, заполняют угрюмые вечера, ... пока актриса трудится больше нарядов ради, а актеры ради выпивки, – до тех пор наши драматурги должны отказаться от патриотически тщеславной мечты быть просветителями народа» [13, с. 10]. Говорячи про «драму» Шиллер напевне має на увазі (що походить із контексту) не драматичну поезію, а театральну практику – театральне дійство.

Адже не випадково Лессінг із гіркотою зізнався: «Мы, немцы, довольно чистосердечно сознаемся в том, что у нас еще нет театра» [10, с. 582], а Шиллер уточнював: «Если бы мы дожили до национального театра, то мы бы стали нацией» [13, с. 732].

Саме за такої театральної ситуації, а, точніше, майже відсутності її, Лессінг і заговорив про драматургію, а не про дидактику, як гадав спочатку. Оскільки дидактика – це «краткие записи, в которых участвовал сам Аристотель, сообщая в них сведения о пьесах (подчеркнуто мною – О.Ч.) греческого театра» [10, с. 606], а драматургія постає як вид драматичного мистецтва, яке поєднує в художньому цілому можливості драматичної поезії та театру.

Інакше кажучи, Лессінг виявив внутрішній сенс самого поняття «драматургія» як творення дійства. Можна припустити, що з цього часу й укорінюється поняття «драматургія» в художній і науковій свідомості. І воно має безпосереднє відношення як до мистецтва драматичного театру, так і до мистецтва музичного (оперного, оперети, балету, пізніше – мюзиклу). Більш за те, воно стосується і того музичного мистецтва, яке не має словесної основи, а лише музичну.

Принагідно варто пригадати про жанр симфонічних поем, що склався в творчості Ференца Ліста. Він написав їх всього 13. Серед них «Тассо» (за Гете), «Битва гуннів» (за картиною В. Каульбаха), «Гамлет» (за Шекспіром) та ін. Так, у них поєднані риси різних інструментальних жанрів (наприклад, сонатного *allegro* і сонатно-симфонічного циклу). Але саме таке поєднання є формою виявлення драматургії симфонічних поем.

А хіба сьома – так звана Ленінградська симфонія Д. Шостаковича не має своєї внутрішньої драматичної напруги, вираженої мовою музики, що дозволяє говорити про своєрідність драматургії цього геніального творіння? А сюїти Едварда Гріга з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт»? У них присутня та емоційна напруга, той рух сюжету почуттів, що, створюючи ефект видовищного дійства, вибудовує драматургію сюїт за логікою й силою

норвезького музичного фольклору. Ми вже не говоримо про ораторії, в яких воєдино злиті зусилля хору, співаків-солістів, симфонічного оркестру. І все це заради реалізації драматичного сюжету. Адже ораторія Шостаковича «Пісня про ліси», Прокоф'єва «На сторожі миру», Шнітке «Нагасакі», Свиридова «Патетична ораторія» – кожна з них має свою драматургію, оформлену в слові, музиці, співі. І якість така не є набутою в ХХ ст., а є первісно властивою цьому жанру, що народився на рубежі XVI-XVII століть.

А з виникненням у ХХ столітті новітніх видів мистецтва – радіо-, кіно-, телемистецтва народжується й відповідна драматургія, яка має свою специфіку, обумовлену аудіо-візуальною природою цих мистецтв. Проте, закуті в літературні обладунки, ми не поспішаємо відмовитися від абсолютних прав на драматургію. І фіксуємо свою позицію у двох словах «Див. Драма», ми просто не помічаємо, чи робимо вигляд, що не помічаємо, що драматургія – це вже давно не вотчина літературознавства.

Драматургія – то є історично сформований вид мистецтва, мета і сенс якого у творенні дійства, тобто видовища, вистави, гри. Драматургія поступово поширила свою владу не лише на поезію драматичну, але й на мистецтво театральне, оперне, балетне, інструментальне, на мистецтво пантоміми, естради, цирку, кабаре і навіть банального концерту.

Драматургія пройшла довгий шлях від виду драматичного мистецтва до метавиду мистецтв видовищних за своєю сутністю. Грецьке *meta...* (після, за, через) означає слідування за чимось, перехід до чогось іншого, зміну стану, перетворення в щось інше [14, с. 305]. Метавид драматургія – то є наслідування античній моделі мистецтва, що творить дійство. То є перехід до мистецтва, що вбирає в себе виражально-зображувальні можливості різних класичних мистецтв і яке прямує до неосинкретизму, як визначального способу суб'єктивного перетворення багатомірного і неоднозначного світу. То є перетворення традиційних для класичних видів мистецтва жанрів у принципово нову жанрову систему, яка живе й розвивається за лише їй притаманними й нею створеними принципами і законами.

Драматургія – то є метавид, який відрізняється від інших ще не названих, але існуючих метавидів (вони, переконаний, ще очікують на свій вихід на мистецтвознавчий подіум) перед усім мовою, без якої творення дійства практично неможливо.

Такою мовою драматургії видовищних мистецтв є, на наш погляд, мізансцена. Адже далеко не випадково відомий режисер і мистецтвознавець О.Д. Попов назвав мізансцену «мовою режисера». Мовою, яка на жодну з існуючих перекладеною бути не може. Проте має майже необмежені можливості збагачення мови того мистецтва, з якого виростає. Показовим в такому відношенні є одне свідчення про постановку «Ревізора» Вс. Мейерхольдом. «Действие переносилось в будуар Анны Андреевны. Обозначив начало главной темы спектакля – Хлестаков – Городничий, Хлестаков и чиновники, Мейерхольд торопился объявить и эмоционально открыть вторую не менее важную тему – Хлестаков и городничиха, Хлестаков и женщины. Если доминирующим мотивом первых эпизодов было ожидания бедствия, то знойная, разомлевшая Анна Андреевна, едва появившись на сцене, приносила с собой мотив ожидания чувственных радостей. Выдвижная платформа ее будуара вся словно уходила в огромный шкаф, который стеной высился сзади. Перед шкафом стояла ширма, за ширмой З. Райх, готовясь к встрече с Хлестаковым меняла платье. Из шкафа выволакивали новые и новые туалеты и, выбирая очередное платье, городничиха гуляла в шкафу... Что написано у автора? – вопрошал он (Мейерхольд – О.Ч.) – Анна Андреевна «четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пьесы». Но я никогда не видел (подчеркнуто мною – О.Ч.), чтобы четыре раза переодевались. Это не бывает подано (подчеркнуто мною – О.Ч.) публике... А я и шкаф покажу, в котором платья висят, и все платья, чтобы она видела, сколько у них платьев...» [15, с. 362-363]. І далі: «Анна Андреевна оживленно вертелась перед зеркалом, поправляя шелковое платье, обнажая то одно плечо, то другое... Когда Анна Андреевна исчезала за дверцей шкафа и меняла платье, Добчинский бесстыдно за ней подглядывал. Он при всех облизывался. Распроцавшись наконец с Городничихой, Добчинский отчаянной походкой, как бы заколдованный Эросом, уходил, но

– не в дверь, а в шкаф. Тотчас загремели пистолетные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки – отовсюду грянули бравые красавцы офицеры в блестящих мундирах. Игривым табунком окружили они Городничиху, завертелись вокруг нее, заполнили всю сценическую площадку. Офицеры находились за гранью реальности, они воспринимались как чувственное видение Городничихи, мечтающей о встрече с Хлестаковым» [15, с. 365].

Так із мізансцени народжувалась атмосфера агресивної, сластолюбної хтивості городничихи. Але це був уже не Гоголь. То був Мейерхольд, який творив видовищне дійство, на мові, властивій цьому мистецтву.

Цікавим в такому плані є зауваження В. Маяковського: «Очень правильная сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов. Никакого мистицизма в ней. Что это такое? Реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя» [15, с. 365].

Мізансцена виростає з мови мистецтва, яка провокує народження дійства. При цьому вона, мізансцена, вступає в союз із мовою того мистецтва, з яким в цей час співпрацює, збагачуючи одночасно його «першомову» та надаючи їй нового смислового і художнього звучання. Саме тому мізансцени відіграють неабияку роль у виставах оперних і балетних, пантомімічних і кабаретних – в усіх видовищних мистецтвах. Свою мову має й драматургія музична. Достатньо в зв'язку з цим пригадати «Кармен-сюїту» Щедріна, яку справедливо потрактовують як довільну транскрипцію музичного матеріалу опери Бізе. І ключовим у цьому випадку, гадаємо, є слово «транскрипція»: адже саме вона, транскрипція, дозволяє надати нову художню якість вже існуючому. Тобто виконує ту ж саму «руйнівню-творчу» функцію, що й мізансцена у видовищних мистецтвах. Але це вже предмет окремої розмови, як, до речі, й роздумів про специфіку драматургії та засобів її реалізації (а отже і мови) в інструментальній музиці. Воістину, далеко в майбутнє заглядав несамолюбний Віссаріон, задаючись питанням: що ж являє собою театр, в якому «могущественная драма облекается с ног до головы в новое могущество, где она вступает в союз со всеми искусствами, призывает их на свою помощь и берет у них все средства, все оружие?» [16, с. 13]. Відповімо на це питання так: то і є один із храмів драматургії – метавиду мистецтва, що творять дійство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ф. Брокгауз, И. Ефрон. Энциклопедический словарь. Современная версия. – М.: Эксмо, 2004. – 667 с.
2. Українська радянська енциклопедія. – К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1961. – Т. 4. – 560 с.
3. Большая советская энциклопедия. – М.: изд-во «Советская энциклопедия», 1972. – Т. 8. – 591 с.
4. Українська радянська енциклопедія. Друге видання. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1979. – Т. 3. – 552 с.
5. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1964. – Т. 8. – 1056 с.
6. Українська літературна енциклопедія. – К.: «Українська радянська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 754 с.
7. Литературный энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 750 с.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: видавництво «Золоті ворота», 2001. – 634 с.
9. Театральная энциклопедия. – М.: Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1963. – Т. 2. – 1211 с.
10. Г.Э. Лессинг. Избранные произведения. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. – 538 с.
11. Аристотель. Сочинение в четырех томах. – М.: Издательство «Мысль», 1983. – Т. 4. – 828 с.

12. Н.П. Малютіна. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: «Астропринт», 2006. – 350 с.
13. Фридрих Шиллер. Собрание сочинений. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – Т. 6. – 790 с. 14. Словарь иностранных слов. – М.: «Русский язык», 1985. – 606 с.
14. Словарь иностранных слов. – М.: "Русский язык", 1985. – 606 с.
15. К. Рудницький. Режиссер Мейерхольд. – М.: Издательство «Наука», 1969. – 524 с.
16. В.Г. Белинский. О драме и театре. В двух томах. – М.: «Искусство», 1983. – Т. 1. – 446 с.

Чирков А.С. Драматургия – искусство драмы?

В статье анализируются взгляды Аристотеля на драму как действие, что присуще подражательным искусствам; рассматриваются особенности становления и развития драматургии как метавида зрелищных искусств.

Ключевые слова: драма, драматургия, метавид, мизансцена

Chyrkov O. Dramaturgy – the Art of Drama?

The article analyses Aristotle's views upon drama as an action, which characterize mimetic arts. The peculiarities of formation and development of dramaturgy as a metatype of spectacular arts are presented.

Keywords: drama, metavid, mise-en-scene

А.В. Чуй

**ЛЮБОВНА ЛІРИКА «МОЛОДОЇ МУЗИ»:
СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

На матеріалі найтрунтовніших досліджень проаналізовано стан теоретичного осмислення поетичної творчості «Молодої музи», зокрема: простежено головні напрями вивчення поезії молодомузівців; висвітлено критичну рецепцію любовної лірики представників угруповання; виявлено недостатньо вивчені аспекти любовної лірики «Молодої музи».

Ключові слова: «Молода муза», любовна лірика, напрям дослідження, модернізм, сецесія.

Літературна діяльність «Молодої музи» (1906–1909) викликала значний резонанс в культурно-мистецькому житті західної України, проте нові художньо-естетичні ідеали, пропаговані її учасниками, не отримали належної підтримки від авторитетних критиків і не були сприйняті тогочасною літературною молоддю, тому угруповання невдовзі розпалося. Радянське літературознавство викреслило молодомузівців із офіційної науки через їх занепадницькі настрої і декадентство, тому переосмислення творчості «Молодої музи» відбулося вже за незалежної України. На сьогодні різні аспекти творчості літературно-мистецького угруповання представлені у розвідках М. Ільницького, І. Дзюби, Н. Мориквас, Я. Поліщука, С. Павличко, Т. Гундорової, А. Матусяк, С. Бортник, Р. Ткаченка, Т. Салиги, О. Шегеди та ін. В упорядкуванні М. Ільницького видано найповніше на сьогодні зібрання «Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» (1991) [12]. Модерністські тенденції у творчості угруповання досліджено в дисертації О. Шегеди [14]. Проте спеціального дослідження, яке б цілісно представило любовну лірику молодомузівців як оригінальне художньо-естетичне явище, досі немає. **Мета статті** – узагальнити здобутки українського літературознавства в царині дослідження любовної лірики «Молодої музи». Для цього необхідно вирішити такі **завдання**:

1) проаналізувати найтрунтовніші літературознавчі дослідження поезії молодомузівців;

- 2) з'ясувати напрями вивчення любовної лірики «Молодої музи»;
- 3) виявити недостатньо досліджені аспекти любовної лірики представників літературно-мистецького угруповання.

У сучасному літературознавстві творчість «Молодої музи» розглядають як чи не найпомітніше явище раннього українського модернізму, хоча у свій час її «пробний лет» ледь не обірвала «важка рука» І. Франка: жорсткі іронічні рецензії, написані ним невдовзі після того, як новостворене угруповання заявило про себе («Маніфест «Молодої музи», 1906 [13, с. 410-417]) та видало першу «книжечку» поезій («Привезено зілля з трьох гір на весілля. Молода муза», 1907 [13, с. 286-288]), затаврували молодих авторів як безідейних графоманів, чії вірші «нікого ні гриють, ні студять» [13, с. 286].

Тим не менше творчість ранніх модерністів привертала увагу критиків, бо була принципово новим явищем в українській літературі, адже пропагувала служіння красі, а не громадським ідеалам.

Творчі експерименти молодомузівців (та й інших молодих авторів) не залишилися поза увагою С. Єфремова. Елегійність поезії Б. Лепкого та естетизм М. Вороного [4, с. 553-554], «розпачливе квиління» П. Карманського [4, с. 593], не зовсім вдалі «символістичні спроби» В. Пачовського [4, с. 593] відзначає критик в огляді української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. (праця «Історія українського письменства», 1919 [4, с. 532–600]).

Неоднозначною була оцінка творчого доробку «Молодої Музи» (в тому числі й любовної лірики) М. Євшаном. Досліджуючи творчість В. Пачовського – «поета любові, новочасного її трубадура» [3, с. 181], критик простежує еволюцію змалювання образу коханої жінки – від її возвеличення та ідеалізації, оспівування подарованої нею святої любові (зб. «Розсипані перли») до еротизації і навіть вульгаризації (зб. «На стоці гір»). Таким чином, на думку М. Євшана, поет принизив жінку, «позбавив її тієї гідности, на яку заслужила собі як людина», і, зрештою, любов у В. Пачовського звелася лиш до самого «задоволювання пристрасти», а отже він вичерпав себе як лірик [3, с. 183].

Поет, в якого «вигасла любов в серці» [3, с. 179] – так критик називає П. Карманського, адже самотність і відчуженість ліричного героя заглушає усі інші його відчуття, залишивши лиш тугу за нездійсненими надіями. Любов у П. Карманського стає саркофагом, в якому «виводить свої жалі зболена душа поета» [3, с. 177]. Характеризуючи лірику П. Карманського, М. Євшан зауважує, що в ній ми «не знайдемо насичення життям, зойку раненої душі і екстаз любовного шалу, проявів ненависти і дикого, п'яного щастя. Настрій все той самий: поважний, понурий...» [3, с. 177]. Не розуміючи естетики П. Карманського, критик не сприймає його поезії – ані громадянської, ані любовної, приписуючи їй надмірну настроєву «монотонність» (заикленість на людському болю) і надмірне міркування, яке спрямоване у «будучність» і тому лише шкодить ліричності. Проте навіть не зважаючи на такі «хиби», він признає у П. Карманському «поета, що переростає цілу фалангу сучасних українських поетів» [3, с. 180].

Характеризуючи творчість Б. Лепкого, М. Євшан зазначає, що вона була найбільш зрівноваженою та гармонійною серед тогочасних українських поетів [3, с. 188]. Відзначаючи особливе місце природи у ліриці Б. Лепкого, його душевне з нею споріднення, критик у своєму огляді залишає поза увагою лірику любовну, хоча в доробку поета є чимало віршів любовної тематики (переважно з мотивами туги за втраченим коханням і, рідше, оспівування чудесної сили правдивої любові, сподівання на її неждану з'яву).

Пишучи літературні портрети найяскравіших представників «Молодої Музи», М. Євшан, проте, майже не зупиняється на характеристиці любовної поезії, що була важливою гранню художнього таланту «молодомузівців».

Перше, за словами І. Дзюби, видання, в якому було зібрано «поетичний доробок гурту західноукраїнських літераторів початку ХХ століття, що ввійшли в історію під назвою молодомузівців», з'явилося тільки в 1989 році («3 кола «Молодої Музи») [2, с. 548-556]. В рецензії на збірку І. Дзюба називає причини тривалого «забуття»: «Упродовж багатьох десятиліть над «Молодою Музою» тяжіла погана слава у тривіальній літературознавчій

думці, а тим більше — у видавецькій і читацькій (певного гатунку читачів, звісно, хоча, по суті, читачі самого цього поетичного явища і не знали, а могли знати лише, як його офіційно кваліфікують). При цьому часто зловживали і авторитетом Івана Франка, який, мовляв, гостро засуджував молодомузівців як модерністів» [2, с. 548]. Проте літературознавець відразу слушно зауважує, що конфлікт між І. Франком та молодомузівцями розгорівся не стільки через «безідейність» останніх, скільки через нетактовний пародійний вірш О. Луцького («Іван Хромко», 1903). Вказує І. Дзюба й на причини замовчування «Молодої музи» в радянському літературознавстві: «У літературному житті радянської України 20-х років були й об'єктивні оцінки доробку молодомузівців. Однак у 30-ті роки, коли вульгарний соціологізм був «запліднений» ще й людиноненависницькими ідеями «загострення класової боротьби», більшість молодомузівців геть викреслили з літератури, точніше, з того, що подавалося як література, з «короткого курсу» української літератури. А декого — як-от Богдана Лепкого, Василя Пачовського — ким тільки не оголошували, яких тільки наліпок не чіпляли, аж до «фашизму» [2, с. 549].

В незалежній Україні першим ґрунтовним виданням, що вмістило кращі поетичні твори П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, С. Чарнецького, С. Твердохліба, О. Луцького та М. Рудницького, стала збірка «Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» (1991) [12] в упорядкуванні М. Ільницького. Книгу відкривають вступні статті М. Ільницького («Краси свічадо» [12, с. 5-17]) та Б. Рубчака («Пробний лет» [12, с. 18-41]) (остання вийшла ще в 1968 році у Нью-Брансвіку, Канада).

М. Ільницький розглядає поетичний доробок молодомузівців на тлі загальноєвропейської літературної панорами кінця ХІХ – початку ХХ століття. У статті розкрито модерністську платформу «Молодої музи» (ідейно-естетичні засади та принципи поезики, тематику й мотивіку), зроблено акцент на індивідуально-стильових домінантах кожного представника і, зрештою, спростовано усталене в радянському літературознавстві сприйняття «Молодої Музи» як чогось занепадницького, «антипоетичного і антиестетичного» [12, с. 7]. Дослідник констатує, що «молодомузівці вписали свою сторінку в історію української літератури. Вони шукали в творчості нових шляхів, засвоюючи ідеї, мотиви, форми тогочасної європейської культури, намагалися й українську культуру виводити на світові обрії і власними творами, й перекладами на інші мови її найкращих здобутків. Їхні «перли-сльози» були чисті, тони щирі і заслужили вони право на вдячність і увагу» [12, с. 17]. Мета групи як мистецького напрямку була чітко сформульована у першому випуску журналу «Світ» (Львів, 1906), до редколегії якого входили В. Бирчак, О. Луцький, П. Карманський та М. Яцків: «Служити красі». Разом з тим стверджувалося, що група представляє «відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністичний, естетичний – і як там ще всіляко його називають» [12, с. 7] (очевидно, таке сумбурне означення свідчить про відсутність чіткої диференціації цих понять). М. Ільницький називає головні принципи модерної поезики молодомузівців: проголошення культу поезії як краси, відкидання її утилітарного (практичного) призначення та ідеологічної (пропагандистської) ролі, опора на фольклорну символіку, психологізм [12, с. 11]. Літературознавець висвітлює головні художньо-стильові домінанти ранніх модерністів. Так, для П. Карманського, на думку М. Ільницького, найхарактернішими були мотиви смутку й космічного болю. Один з основних мотивів лірики В. Пачовського – «розсипані перли» сліз ліричного героя від нерозділеного кохання, його плач за втраченою милою, що поступово зливається в збірний образ жіночого ідеалу». Щоправда, зазначає дослідник, «сум ліричного героя, його страждання не позначені трагізмом і піднесенням до духовних висот закоханої душі, смуток не раз розряджається іронією, що допомагає скоро загоїти сердечні рани і піддатися новому захопленню» [12, с. 13]. Поезію ж Б. Лепкого, стверджує літературознавець, пронизує меланхолійна туга осені, прощання. Модернізм навіть у тому варіанті, який практикувала «Молода муза», торкнувся Б. Лепкого найменше від усіх її учасників. Найбільше споріднює поета з іншими представниками групи мотив природи «як того острівця, де людина може відпочити від життєвих турбот і клопотів» [12, с. 14]. В ліриці

С. Чарнецького, пише М. Ільницький, найбільше вражає тонке сприйняття природи: «ліричний герой поета постійно зачарований, він «зливається» з нею у момент духовного сум'яття чи піднесення». Поетичний доробок С. Твердохліба та О. Луцького, за словами дослідника, доволі скромний і не йде у порівняння зі спадком інших учасників. Поезія С. Твердохліба мотивами та образами «не виходить за межі загальних настроїв і мотивів молодомузівців – туга, «сльози-перли», демони, втеча в надхмарні простори...» [12, с. 15]. Поезія О. Луцького не вирізнялась самобутністю, проте цілком вписувалась в загальну творчу концепцію угруповання [12, с. 16]. М. Ільницький знаходить те, що об'єднувало ранніх модерністів: всі вони намагалися піднести фольклорну символіку до глибини філософських ідей, які мають загальнолюдський характер [12, с. 11].

Б. Рубчак аналізує вплив на українську літературу російського та європейського (французького, німецького, польського) символізму і зауважує, що «наші передсимволісти до символізму як такого не дійшли: він прийшов на Україну значно пізніше. Зарані їх проковтнув цей «суспільний обов'язок», одних втягнувши в свій організм (Лепкий, Луцький, Пачовський, Олесь), інших психічно зламавши (Карманський, Козловський, Яцків, Чарнецький)» [12, с. 31]. Тому громадянські мотиви почасти звучали у творах молодомузівців, подекуди вплітаючись навіть в любовну лірику. Досліджуючи європейські витоки символізму молодомузівців, літературознавець зазначає, що тематично до Бодлера найбільше наближався П. Карманський; В. Пачовський «намагався писати поезію трохи «будуарну», трохи кокетливо-декадентську»; символізм Б. Лепкого – «посередній і дуже роздвоєний сентименталізмом», характерною прикметою його творчості є «осінні мотиви, елегантна меланхолія, часом гострий крик розпачу, певна музичність строф, – але все це не зворушує глибиною, не дивує майстерністю, не вдаряє несподіванкою відкриття» [12, с. 38].

Б. Рубчак знаходить риси символізму і в представників «наддніпрянської сестри» «Молодої музи» – «Української хати» (зокрема, говорить про передсимволізм її найталановитіших представників – Г. Чупринки й О. Олесь).

Головна заслуга передсимволістів в українській літературі, на думку Б. Рубчака, – донесення до українського читача простої істини: «поет – передусім творчий індивід, а поезія – передусім художній твір» [12, с. 41].

В зібранні М. Ільницького є зразки любовної поезії, проте дослідники згадують про неї лиш побіжно, в той час, коли вона займала чільне місце у творчості поетів.

У монографії «Від «Молодої Музи» до «Празької школи» (1995) [5] М. Ільницький повертається до проблеми українського модернізму і цього разу більш докладно аналізує творчі здобутки молодомузівців. Так, аналізуючи збірку П. Карманського «Ой люлі, смутку!» (1906), що стала «візитівкою» поета (образ смутку наскрізно проходив через усі цикли збірки, а її назва звучала лейтмотивом усієї ранньої творчості) літературознавець звертає увагу на незвичну екзотичну образність: «замість шуму звичних верб та смерек тут шелестіли мірти й кипариси, замість хвиль Дністра й Черемоша – хвилі Тібру» [5, с. 32]. Проте навіть серед такої екзотики бачимо традиційні фольклорні образи та вчуємо народнописанні інтонації. Дослідник ділиться парадоксальним спостереженням: більшість віршів про кохання П. Карманський створив у роки Другої світової війни. Поезії були вміщені у збірку «Осінні зорі», яка була впорядкована Я. Яремою, а опублікована аж у 1991 році в антології «Розсипані перли» [5, с. 41]. Любовну лірику молодомузівця М. Ільницький характеризує кількома штрихами: «Це справді осіннє, пізнє кохання, але хіба осіння пора не всіхається людині цвітінням айстр! Почуття ліричного героя має конкретну адресацію – молоду жінку (більш уявним, ніж дійсним приводом до неї, – як вважає С. Ярема, – була молода дівчина Світлана, з сім'єю якої, що приїхала зі Східної України, поет подружився) та водночас у ньому звучить ширший, символічний зміст: торжество життя, всемогутній Ерос, «визов смерті», прагнення виспівати «пісню лебедину» [5, с. 42].

Аналізуючи збірку любовних поезій В. Пачовського «Розсипані перли», (1901), М. Ільницький підхоплює думку І. Франка про легковажний характер ліричного героя збірки, «упоєного всіма принадами світу, а передусім дівчатами», додаючи лише, що мінливість

чоловіка у відношенні до останніх є не зрадою, а, радше, «весняним похміллям молодості, яке ще не відбродило, не устоялося, не перейшло в тривалість глибокого почуття» [5, с. 49].

Друга й треті збірки поета, на переконання М. Ільницького, поглиблюють мотив першої. У другій – «На стоці гір» (1907) – замість численних красунь-одноенок, не окреслених індивідуально, з'являється одна героїня – «таємнича «талійка» (італійка)», яка, за спостереженням дослідника, є радше уособленням туги за коханням, або невловимої музи, аніж конкретною людською особистістю. «Вірші книжки «На стоці гір», – зазначає М. Ільницький, – відходять від прямолінійного фольклоризму «Розсипаних перлів» – повторення образних формул, паралелізмів типу «зашуміли густі лози» тощо, образність стає ускладненішою, оркестровка вірша вишуканішою. Символіка творів значно ближча до модерністичної школи як своєю екзотичністю (море, гори), так і мотивами (всесвітня туга, космічне зло)» [5, с. 50].

Еротичні мотиви М. Ільницький знаходить у третій збірці В. Пачовського – «Ладі й Марені – терновий огонь мій...» (1912). Проте літературознавець відразу застерігає, що нічого аморального у творах В. Пачовського насправді не було: «В ній поєднані безпосередність і щирість почувань «Розсипаних перлів» з витонченою інструментовкою «На стоці гір». Можемо знайти навіть відгомін туги за коханою, яка пішла за нелюба, і тепер страждає, і він, коханий, гасить свій жаль самоіронією» [5, с. 50]. М. Ільницький «виправдовує» еротизм збірки, пояснюючи, що її назва, як і зміст, мають символічне підґрунтя і опираються на слов'янську язичницьку міфологію, тому «тілесність» у зображенні людської пристрасті повинна сприйматися по-філософськи – як вираження мотиву єдності людини й природи... [5, с. 51] Поезія В. Пачовського, на думку вченого, стала перехідною ланкою між раннім українським модернізмом і пізнішою течією символізму, а його майстерна інструментовка строф (внутрішні рими, паралелізми, звукові повтори) й акцентована музичність вірша є найближчою попередницею кларнетизму П. Тичини [5, с. 51–52].

Постать Б. Лепкого, зазначає М. Ільницький, була дуже незручна для критиків і літературознавців, бо поет ніяк не вкладався в рамки течій, які тоді існували: одні вважали його представником передсимволізму, а інші це різко заперечували. Літературознавець пояснює причину полярності суджень: у поезії Б. Лепкого немає акцентування на певному прийомі (як, наприклад, поєднання розпачу і відчаю з уїдлигим сарказмом у П. Карманського та вишукана музичність строфи разом із підкресленими повторами у В. Пачовського) [5, с. 61–62], проте згодом «змінює думку» і віднаходить головну стильову особливість молодомузівця: Б. Лепкого «не віднесеш ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, натура його радше споглядально-рефлексивна, звернена всередину ліричного героя. Туга – це домінанта поета, яка визначає романтичний тип його почування і мислення, та «перебендівська» основа творчості, що «Заспіває, засміється, А на сльози зверне» [5, с. 69–70]. Джерелом цієї туги, зазначає М. Ільницький, є спогад, в основі якого не лише індивідуальний досвід митця, а й історична пам'ять народу [5, с. 70]. Проте печаль у Лепкого-поета – світла. Попри розуміння плинності і минушості людського життя, митець утверджує невмирущість творчості, поезії, краси [5, с. 77]. У подібному ключі, зазначає М. Ільницький, розгортається й сюжет любовної лірики Б. Лепкого [5, с. 78]. Літературознавець критично оцінює спроби окремих дослідників порівняти цикл поезій про кохання «Весною» Б. Лепкого із «Зів'ялим листям» І. Франка: «Споріднює їх хіба те, що в обох поетів це любов нещаслива. Та коли у Франка розлука з коханою була насильною, її спричинили соціальні, національні чинники, викликавши великі страждання духовно сильної натури, то в Лепкого неможливість єднання веде не до внутрішнього потрясіння, а до тихого смутку, тієї ж туги, яку навіне відхід весни, до туги, що ріднить любовний мотив з іншими мотивами в творчості поета, а найперше – з пейзажним. Туга веде до умиротвореного спомину, до просвітлення, до ідеалу в його недосяжності» [5, с. 78]. Такою ідейно та настроєво, узагальнює М. Ільницький, була поезія Б. Лепкого до 1914 року. Події Першої світової війни стали переламними для світогляду

автора – внесли в його творчість нові мотиви, кольори й інтонації, наповнили поезію новими символами [5, с. 78]. В 20–30-х роках поезія Б. Лепкого наповнюється настроями туги за давно минулими днями дитинства і ранньої юності, за нереалізованим коханням, яке не повернути [5, с. 80].

Літературознавець слушно зауважує, що модернізм Б. Лепкого постав не як опозиція реалізму, не як протистояння традиції: його поезія виросла із цієї традиції (найперше – із народної пісні) і збагатила її новими мотивами, образами, формами [5, с. 74]. Ознакою модернізму в поезії Б. Лепкого найперше є те, що М. Степняк свого часу назвав «естетичною переоцінкою цінностей» (як-от культ осені замість культу весни, естетизація потворного, страшного) [5, с. 81].

М. Ільницький стверджує: попри належність до одного літературного угруповання, кожен із названих вище поетів утверджувався у власному творчому стилі, приносив своє коло тем, ідей та поетику [5, с. 49].

У 1997 році побачила світ монографія С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (2-ге вид. – 1999) [9]. Дослідниця зауважує, що як поетичне явище «модернізм» (термін вона пише у лапках) не мав серйозного критичного дискурсу, а до появи журналу «Світ» і видавництва «Молода Муза» (1906) модерністи взагалі не мали своєї «трибуни» [9, с. 106]. Літературознавець досить скептично відгукується про початок дискурсу: «Кожен «модерніст», як правило, починав з того, що оголошував про свої наміри, котрі, як правило, обмежувалися абстрактним естетизмом, у поетичній формі. З'являлося щось на зразок: «Буду писати про Красу, а не про народ», «Буду писати про любов, а не про боротьбу». Питання про те, як власне писати про Красу й про любов, зависало в невизначеності. І про них писалося в тому ж самому стилі, як і про громадянське покликання» [9, с. 106]. Риторизм, декларативність, імперативний тон, «напівморалізаторські сентенції», фольклорні кліше – в такому дусі, переконана С. Павличко, була написана уся молодомузівська поезія (в тому числі й та, в якій ішлося про любов, самотність, самогубчі поривання, нудьгу чи меланхолію) [9, с. 111–114].

Головною проблемою модерністів початку ХХ століття, за словами С. Павличко, стало те, що для вироблення нової мови кохання їм «бракувало слів», і в цілому модернізувати мову їм не вдалося (хоча, наприклад, О. Олесь зумів розвинути в цій мові свою, досить вузьку стильову манеру [9, с. 118]). Вони застосовували «старі слова, стару метрику, старі, часто фольклорні кліше» і нерідко про нещасливу любов писали «мовою й метром «Ліса Микити». Краса молодомузівської поезії, на переконання вченої, виявилася хіба що в описах природи [9, с. 112–113].

Підсумком досліджень С. Павличко стало твердження, що модернізм української поезії початку ХХ ст. виявився хіба в риторичі («риторичному теоретизуванні на естетичні теми»), а не в поетиці (поетичному стилі), а про модерну любовну поезію цього періоду говорити взагалі не доводиться, оскільки усі її спроби зазнали «мовної поразки» [9, с. 114–115].

Т. Гундорова у монографії «Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму» (2009) [1] окреме місце відводить проблемі саморозгортання модерністського дискурсу в творчості «Молодої музи» [1, с. 247–270]. Одним із проявів ранньомодерністської дискурсивної практики дослідниця вважає процес складання нової образності. Український ранній символізм, стверджує Т. Гундорова, «поєднував образність символістську, неоромантичну, імпресіоністську, сецесійну. У ній досить сильними були патріотичні ідеали, фольклорно-поетичні й мітологічні мотиви, сліди пізньоромантичної чуттєвості, культ спіритуалізованого кохання, споглядання та краси. Однак у ній виявляються і власне модерністські риси: естетизація маргінального, мовна гра, суб'єктивна поза, потяг до ірраціонального і немотивованого, а також еротика, урбанізм, мітологізм, іронія. Ліричний суб'єкт розчиняється в символах і не може досягнути до захованої в таїну реальності, з одного боку, і водночас як митець він стає співучасником безкінечних творчих актів, із другого боку» [1, с. 248]. Саме актуалізація значень суб'єктивного плану та їх словесне

вираження, на думку дослідниці, дали поштовх становленню раннього модернізму, а молодомузівська «лабораторія нової образности» спричинила значний вплив на поезію пізніших авторів: П. Тичини, Є. Маланюка, В. Стуса [1, с. 249–250].

Т. Гундорова пояснює дзеркальність і самодостатність слів-«перлів» у поезії молодомузівців самою природою символістського тексту: він не відсилає до реальності, не називає суб'єкти, а замикається на собі, не забезпечує адекватності мови і значення, а передусім «стилізує поетичність, сугестивне загадковість», стає автокомунікативним, деперсоналізуючи голос і перетворюючи мову на самоцінний об'єкт (метафора слова як речі, якою можна милуватися, як коштовним камінням – перлами) [1, с. 251].

Одним із найцікавіших відкриттів модерністського дискурсу, за словами літературознавця, є символіка, що виникає на основі вклинювання образів зі сфери підсвідомості в структуру висловлювання і таким чином розкриває приховані потяги й бажання індивіда (міфологізація і психологізація тексту) [1, с. 257].

Окремим різновидом ранньомодерністського дискурсу в поезії молодомузівців Т. Гундорова вважає руйнування і водночас повторне засвоєння народнопоетичного дискурсу (вкраплення фольклорних образів-кліше, ритміки народної пісні, коломийкових розмірів). Індивідуальне самовираження при цьому коливається між стереотипними фольклорними образами і новоствореними на їх основі міфами. Найголовніше ж, за словами дослідниці, те, що «поети створюють свій храм краси, який є не природним, але штучним, декорованим і стилізованим» [1, с. 258].

Т. Гундорова зауважує, що в поезії молодомузівців проявляється декілька типів (рівнів) ранньомодерністського дискурсу [1, с. 261–271]: а) негативістський (будується на запереченні, відкиданні реальної дійсності і втечі до ідеалу; забарвлений почуттям меланхолії); б) психоаналітичний (характеризується появою в поезії образів, що виростають з підсвідомості – снів, видінь, галюцинацій); в) символічний (символізація реальності завдяки розгортанню знакового поля суб'єкта); г) іронічний (руйнування літературної умовності, життєвої правдоподібності і надмірності жалю). Ці типи, стверджує літературознавець, співіснують, перехреснюються, накладаються, створюючи гетерогенну модель дискурсивної практики ранніх модерністів.

Новий погляд на феномен «Молодої музи» – крізь призму сецесії – пропонує польська дослідниця А. Матусяк (монографія «W kręgu secesji ukraińskiej: wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy», 2006 [15]). В перекладі на українську книга вийшла у 2016-му році [8]. На сьогодні це найохопніше та найгрунтовніше дослідження феномену «Молодої музи». Авторка переконана: найкращим і найповнішим втіленням стилю сецесії в українській культурі межі ХІХ–ХХ століть є творчість молодомузівців [8, с. 11–12]. А. Матусяк розуміє сецесію як стиль перехідної доби, що закликав до звільнення фантазії митця, свободу його самовираження через власні твори, а також розміщення у центрі мистецьких зацікавлень теми людини і природи як «інтегральних елементів цілого космосу» [8, с. 68]. В українському літературознавстві поняття сецесії вживається для позначення *переходу* від одного літературного періоду до іншого [7, с. 384]. Більш докладно ознаки сецесії в літературних творах подає Т. Ільніцька (стаття «Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст.», 2008 [6]), зауважуючи, що термін «сецесія» часто вживається паралельно з терміном «модерн». Йдучи за Я. Поліщуком (стаття «Пошук стилю: сецесія в поезії «Молодої музи», 2007 [11], що згодом увійшла до монографії [10]), дослідниця визначає наступні особливості української літературної сецесії кінця ХІХ – початку ХХ століття, які у великій мірі притаманні й «Молодій музи»: апокаліптичність, есхатологічні мотиви, зображення «ситуації буття на межі»; здатність до змішування в одній структурі різних стильових елементів, течій та напрямів, що надає творам багатозначності, химерної парадоксальності, епатажності; присутність еротичних елементів, що здебільшого зображені на тлі загрозливої стихії та поєднані з мотивами смерті; звернення до екзотики, що передбачає виявлення контрасту між чистою, первозданною природою та набутками цивілізації, які руйнують гармонійну свідомість людини (тому сецесійний принцип

повернення до природи виявляється в реабілітації фольклорної поетики, зверненні до міфології, наїву); присутність певного ігрового начала, яке виявляється на різних художніх рівнях (наприклад, гра автора з читачем, що відбувається на рівні наративної схеми твору); тісний зв'язок з авангардистським напрямом (звернення до образів барокової культури, екзотизм, зображення химерно-фантастичних образів, орнаментальність. Хоча метою сецесії в цьому плані є надання творові більш експресивного забарвлення, естетизація життєвого середовища, декорування, тоді як авангард використовує ці особливості для створення парадоксальних ситуацій з метою епатування та провокування творчого пошуку).

А. Матусяк прояв сецесійного стилю у творчості представників «Молодої музи» вбачає насамперед у зверненні до музики та визнанні примату мелодики: «Мелодійність молодомузівських текстів віддзеркалює найдрібніші зміни почуттів у закладених змістах, становлячи властивий відповідник «настрєового тонування» (*animato, temperament, dolce, lacrimoso*), що існує у музиці» [8, с. 69–70]. «Музична» назва твору, на переконання дослідниці, є значущим елементом його змісту, тому автори з кола «Молодої музи» активно використовували «музичну номенклатуру» у назвах поезій. Більше того, А. Матусяк вважає, що деякі з цих назв є «свідомими спробами творення рівнозначних музичним словесних композицій», а інші «вказують на джерело натхнення митця» [8, с. 77]. «Омузичнення» своїх творів, продовжує літературознавець, молодомузівці здійснювали й через «відповідне укладання звукової тканини тексту» (прив'язка до символізму через звукові образи) [8, с. 85] та вплітання в літературний твір музичного (так звана «музична цитата») [8, с. 130].

Ще однією важливою рисою сецесійного стилю молодомузівців, за словами А. Матусяк, є «танцювальність слова» – використання в поезії не лише «ізольованих» образів танцю, а й уведення у поетичну мову його кінетичних характеристик, які базуються на мові тіла (наприклад, часте підкреслення хвилювання жіночого волосся під час танцю) [8, с. 155]. Кожен жест у танці має своє значення, а людина, яка танцює, своїми рухами безпосередньо виражає власний настрій, власні емоції [8, с. 159].

А. Матусяк зауважує, що схильність до зображення жінок, переважно оголених, теж є прикметою мистецтва сецесії [8, с. 208]. Карнавальна атмосфера забави з піснями і танцями часто лежить в основі мотиву любовної зради. В такому випадку поет використовує антитетичне зіставлення веселого і безтурботного життя в розвагах зі смутним та сповненим жалю за втраченою нареченою життям ліричного героя [8, с. 226].

Творення «відірваного від життя» сецесійного стилю потребувало нового джерела натхнення. Для молодомузівців, стверджує дослідниця, цим джерелом стала природа [8, с. 232]. Пейзаж перетворився на «носія настрою» ліричного героя, став не лише виразником, а й символом людських почуттів [8, с. 261].

Сецесійні митці захоплювалися красою крилатих, тому, переконана А. Матусяк, пташина символіка (втілена переважно в екзотичних птахів: фламінго, пелікани, ібіси, фазани, пави та ін.), часто з'являлася в їх віршах. Письменники ж «Молодої музи» зазвичай зверталися до образів звичних птахів (соловей, ластівка, журавель орел, лебідь) і надавали їм традиційних символічних значень [8, с. 263].

За спостереженнями А. Матусяк, іншими істотами, що заселяють поетичний небесний простір у творах молодомузівців, є ангели і демони. Перші найчастіше заспокоюють і забирають сердечний біль ліричного героя, або ж стають для нього символом недосяжного ідеалу [8, с. 280–281]. Другі зазвичай з'являються в образі жінки-улюблениці, що втілює «гріх, одухотворений через красу» [8, с. 286] (еротичний контекст). Саме образу жінки в поезії «Молодої музи» дослідниця приділяє найбільше уваги. А. Матусяк розрізняє наступні типи жіночих постатей у творах молодомузівців [8, с. 289–327]:

– *Femme fragile* – улюблений тип жінки в добу сецесії. Це «рафінована істота, витончена і піднесена», з красивим тілом, яке сприймалося у сакралізованій формі. Її образ мав щось від чарівних царівен, казкових наяд, німф, лісових богинь і був переважно «уявою душі митця, персоніфікацією її складних станів, почуттів і настроїв» [8, с. 290]. Творці образу *femme fragile* зазвичай послуговувалися символікою квітів, які асоціюють із

«витонченістю, граційністю, невинністю, лагідністю, чистотою та ідеальністю – головно лілії й троянди, що їх зрештою у багатьох культурах приписують богиням краси та щастя» [8, с. 295]. Рідше впроваджували екзотичну (лотос) та міфологічну (асфодель – білі квіти, що росли на Полях Асфодель у підземному царстві мертвих) флору [8, с. 336–337]. Утвердження ідеалу жіночої краси відбувалось через звернення до найдосконаліших творів античності і розміщення «молодомузівських коханок» серед категорій класичної краси, які вимагають від реципієнта не жадання, а обожнення [8, с. 301–302].

– *Femme inspiratrice* – жінка-натхненниця, жінка-муза, жінка-мудрість.

– *Femme fatale* – фатальна жінка, жінка-демон, яка може «чарівно» перевтілитися у спокусницю, русалку неземної краси, мавку чи в іншу водяну богиню (її зв'язок із водною стихією та місячним світлом є реалізацією улюбленої сецесією тріади місяць-вода-жінка) [8, с. 312]. Візуально вони мало чим відрізнялися від прекрасних коханок: «також мають алебастрове тіло чудової вроди, довге волосся, переважно до колін, розпущене або заплетене в косу, яку, на знак вибору перед своїм коханим, символічно розплітають і розчісують, у такий спосіб наче кидаючи на свого обранця магичні обеззволюючі чари» [8, с. 313–314].

На слов'янському ґрунті дуалістична сецесійна концепція фатальної жінки знайшла втілення в образах-символах двох праслов'янських богинь-антиподів – Лади (богиня краси, любові, всесвітньої гармонії, шлюбу та родючості) й Марени (богиня смерті) (збірка В. Пачовського «Ладі й Марені – терновий огонь мій...», 1912) [8, с. 315].

Жінки-упириці, жінки-вампіри, стверджує А. Матусяк, – це ще одні жіночі персоніфікації смерті у творах представників «Молодої музи». Найчастіше вони з'являються в поезіях з виразним еротичним забарвленням (мотив смерті від коханки-кровопивці, жінки-самиці, жінки-бестії) [8, с. 317–318].

У своїй творчості, зазначає літературознавець, молодомузівці зверталися до ще одного знакового для сецесійної іконографії мотиву – змії. Її образ, що асоціювався з еротикою й водночас із жіночістю, постає втіленням гріха, а в сецесії ототожнюється ще й із біологічною, неприборканою жіночою стихійністю [8, с. 320].

Про поширеність дендрологічної символіки в молодомузівських текстах свідчить укладений А. Матусяк «каталог» дерев-символів [8, с. 340–344].

Як бачимо, попри численні спроби дослідників висвітлити усі сторони творчості ранніх модерністів, маємо прогалину в осмисленні любовної лірики, яка потрапляла в поле зору літературознавців, проте не стала головним об'єктом їх наукових зацікавлень. Найповніше вивченими на сьогодні є мотиви любовної поезії молодомузівців, а глибоке дослідження її образної системи та мови кохання в українському літературознавстві лиш розпочалося (головно завдяки перекладу праці А. Матусяк). Тому потреба комплексного дослідження любовної лірики «Молодої музи» залишається актуальною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова / Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту, Інститут Критики. Серія «Критичні студії». – Вид. 2-ге, перероб. та допов. – К. : Критика, 2009. – 447 с.
2. Дзюба І. М. Запрошення до «Молодої Музи» // Дзюба І. М. З криниці літ: у 3 т. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 548–556.
3. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / упоряд., передм. та приміт. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
4. Єфремов С. О. Історія українського письменства / редак. і передм. М. К. Наєнка. – К. : Femina, 1995. – 688 с.
5. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України; Львівський обласний науково-методичний інститут освіти. – Львів, 1995. – 318 с.
6. Ільницька Т. Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця ХІХ – початку

XX ст. [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://probapera.org/publication/13/16585/setsesiya-yak-filosofsko-estetichna-model-modernizmu-kintsya-xix--pochatku-xx-st.html>.

7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
8. Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи») / переклад з польської Лесі Демської-Будзуляк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2016. – 404 с.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
10. Поліщук Я. Сецесія в поезії «Молодої музи» // Література як геокультурний проект. – К. : «Академвидав», 2008. – С. 189–194.
11. Поліщук Я. Пошук стилю: сецесія в поезії «Молодої музи» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; [редкол.: Т. Ю. Салига (відп. ред.) та ін.]. – Львів. – 2007. – Вип. 39. – Ч. 2. – С. 108–117.
12. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / упоряд., авт. передм. та прим. М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1991. – 710 с.
13. Франко І. Твори : в 50 т. / упоряд. та коментарі М. С. Грицюти. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37. Літературно-критичні праці (1906–1908). – 678 с.
14. Шегеда О. П. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». – К., 2009. – 20 с.
15. Matusiak Agnieszka. W kręgu secesji ukraińskiej: wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy». Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 393 s.

Чуй А. Любовная лирика «молодой музы»: состояние и перспективы исследования

На материале критических статей и литературоведческих исследований XX – начала XXI века проанализировано состояние теоретического осмысления поэтического наследия «Молодой музы», в частности: прослежены главные направления изучения поэзии молодомузовцев; освещена критическая рецепция любовной лирики представителей литературной группы; выявлены недостаточно изученные аспекты любовной лирики «Молодой музы».

Ключевые слова: «Молодая муза», любовная лирика, направление исследования, модернизм, сецессия.

Chuy A. A Love Lyric of the «Young Muse»: State and Prospects of Research

On the material of the critical articles and literary researches of the XX – the beginning of XIX-th centuries the condition of scientific investigation of poetic heritage of the «Young muse» is analyzed, in particular: the main directions of studying of poetry of the «Young muse» are tracked; critical reception of love lyric of representatives of literary group is highlighted; insufficiently studied aspects of love lyrics of the «Young muse» are revealed.

Keywords: A «Young muse», love lyrics, direction of research, modernism, secession.

ПРИСВЯТИ В СТРУКТУРЕ ТЕКСТУ

О.В. Богданова

К ВОПРОСУ О ДЕДИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА¹

В статье анализируются посвяtitельные (дедикативные – от англ. *dedicate*) стратегии художественного текста, предпринимается попытка переосмыслить научно-теоретическое представление о жанре посвящения. Помимо заголовочного комплекса, к которому обыкновенно относят посвящение как элемент художественной рамы, автор статьи рассматривает типы посвящения в «середине» повествования (акростих) и в его финале, фактически за текстом (датировка как способ посвяtitельной интенции). Автор исследования предлагает новые основания и критерии, новые терминологические варианты, которые могут быть учтены и использованы при дальнейшем освещении проблем, связанных с научным осмыслением дедикативных стратегий.

Ключевые слова: теория литературы, посвящение, дедикативные стратегии, критерии дедикации.

Дедикация (или просвящение)² – один из существенных элементов перитекста³, компонент верхнего уровня текстовой реальности, который входит в «рамочное пространство» (т. н. «раму»⁴) художественного произведения. Кажется, можно было бы сказать проще, что посвящение – это те вводные или вступительные строки к произведению, которые указывают на лицо, которому данное произведение адресовано или поднесено в качестве дара. Именно в таком ракурсе посвящение обычно и интерпретируется современными исследователями⁵.

«Новый толковый словарь русского языка» под редакцией Т. Ф. Ефремовой предлагает определение: «Посвящение – <...> Надпись в начале произведения, указывающая, в честь кого оно написано или кому посвящается автором» [1, с. 1209].

«Поэтический словарь» А. П. Квятковского: «Посвящение – поэтический жанр, лирическое стихотворение, предворяющее большое произведение...» [2, с. 219].

«Энциклопедический словарь» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: «Посвящение (автора) – <...> в широком смысле заявление автора, что он делает из своего произведения (литературного, научного, художественного) почетное подношение тому или иному лицу или его памяти, группе лиц <...>, учреждению или даже отвлеченному понятию <...>» [3, с. 396].

Наблюдения специалистов верны, однако приведенные дефиниции не вполне точны и не вполне релевантны с точки зрения сегодняшнего дня. Подобные теоретические положения требуют существенных дополнений.

Действительно, посвящение входит в т. н. заголовочный комплекс, включающий в себя имя (или псевдоним) автора, заглавие произведения, подзаголовок (им может быть, например, жанровая дефиниция), посвящение или эпиграф к (всему) тексту. И, кажется, как будто бы все ясно.

¹ Публикуется впервые.

² От англ. *dedication*, франц. *dédicace*.

³ Термин, введенный французским структуралистом Ж. Женеттом в работе «Границы повествования». Значение термина *peritext* (от греч. приставки «пери-») – «вокруг» (ср. *периметр*, *периферия* и др.).

⁴ «Рама произведения – совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения» (См. об этом: Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 1998. 1600 с. С. 850).

⁵ См. напр.: Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 1998. 1600 с.; Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.; Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 366с.; и др.

Между тем, если присмотреться к функциям, формам и особенностям воплощения дедикативного дискурса, то станет очевидным, что посвящение далеко не всегда оказывается частью заголовочного комплекса и далеко не всегда выражается некими визуализированными словами или строками, предшествующими основному тексту и содержащему обращение к адресату. Поле проявления посвячительного намерения оказывается значительно шире и многообразнее.

Прежде всего, говоря о различных формах функционирования дедикаций, можно указать на то, что посвящения могут быть *титульными*, *внетитульными* и *без(с)титульными*, т. е. быть графически оформленными и зафиксированными в заголовочном комплексе произведения, на внешнем уровне текстового пространства или вовсе отсутствовать среди элементов рамочного обрамления. Об этом речь пойдет ниже.

Другой критерий, важный для установления институтивности форм дедикативных намерений, – это *тип адресанта*.

Как правило и чаще всего посвящение инициируется непосредственно автором создаваемого произведения, вводится в текст самим писателем-создателем. Однако встречаются и посвящения, сделанные издателями, публикаторами или переводчиками. И т. о. «посвячительные послания» уже на самом предварительном уровне могут быть квалифицированы как авторские (райтерские – от *англ.* writer) и неавторские. Последние имеют опосредованное отношение к художественному творчеству, к авторской интенции писателя, ибо никак не зависят от субъективного художнического замысла и мало соотносимы с творческим процессом. Основной и особый интерес представляют собой посвящения авторские, писательские, творческие, выражающие и воплощающие целевые намерения адресанта.

Тип адресата – еще один критерий, который позволяет говорить о разнообразии дедикативных форм и их автономной самостоятельности.

Самая распространенная и одновременно самая традиционная форма воплощения адресной дедикации – посвящение как фиксированный *текстовый инскрипт*, т. е. вынесение имени или целой строки (строк), обращенной (обращенных) к адресату поэтического послания¹. Титульные инскрипты прочно закрепились в художественной литературе, выработали специфические стилевые доминанты и именно о них (как правило) идет речь, когда говорят о посвящениях как части заголовочной рамы произведения.

Среди титульных инскриптивных дедикаций первыми возникли *посвящения патронатные*².

Хорошо известно, что на раннем этапе формы посвящения зарождались как выражение благодарности некоему знатному покровителю, как форма восхваления патрона-мецената (Гораций – «Меценату») и в своей основе имели характер панегирический, сервильный (от *лат.* servilis – раболепный) [см.: 4], комплиментарный. (Рядом с патронатными посвящениями оказывались и посвящения эпитафического характера.) Подобные формы дедикации носили характер вынужденности, т. к. создавались за особую плату и выносились на титул по соображениям необходимости – «оправдать» финансовые дотации мецената-покровителя³. Как следствие, патронатные дедикативные формы не

¹ Следует отличать текстовый инскрипт (условно – публичный) от дарственной надписи, сделанной индивидуально, например, на титуле книги или на одном экземпляре типографской афиши (всп. В. Маяковский – посвящение Л. Ю. Брик на афише поэмы «Люблю»). Авторская дарственная надпись на книге (афише, портрете) – сфера научного интереса филографов.

² Специальное исследование по «патронатным» посвящениям – Г. Б. Уитли «The dedication of books to patron and friend» (1887).

³ Известно, напр., что во Франции, стране классических посланий и посвящений, панегирик П. Корнеля к «Цинне», адресованный финансисту Монтерону, был написан за несколько сотен пистолей. В елизаветинской Англии посвящения оценивались в несколько десятков фунтов.

отражали творческих импульсов автора-создателя, потому, как и в случае с неавторскими посвящениями, их роль в рамках собственно литературных стратегий ограничена¹.

Между тем среди титульных патронатных посвящений были и такие, в которых панегирическая направленность покровителям и меценатам имела глубинные основания и была связана с целевым полаганием автора. В русской литературе это особенно ярко прослеживается на примерах одического творчества поэтов-классицистов (М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, Г. Р. Державин и др.).

Отечественные писатели осемнадцатого столетия оказывались в меньшей степени зависимы от социальных и финансовых стимулов, ибо в России того периода литературой занимались преимущественно представители высших слоев общества, люди состоятельные и обеспеченные, их посвятительная адресация в большей мере репрезентировала не выражение зависимости от патрона, а скорее следование канону литературы того времени.

Например, М. В. Ломоносов:

«Ода Всепресветлейшей Державнейшей Великой Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской, на пресветлый торжественный праздник Ея Величества восшествия на Всероссийский престол ноября 25 дня 1761 года, в оказание истинной радости и ревностного усердия всенижайше поднесенная от всеподданнейшего раба Михаила Ломоносова»

«Ода... Елисавете Петровне... на торжественный праздник тезоименитства... 1759 года»

«Ода на прибытие... Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года»

«Ода, в которой Ея Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе Августа 27 дня 1750 года»

«Ода на рождение его императорского Высочества государя Великого князя Павла Петровича сентября 20 1754 года»

«Ода на день брачного сочетания их императорских Высочеств... 1745 года»

«Ода на день тезоименитства его императорского Высочества государя Великого князя Петра Феодоровича 1743 года» и др.

Более того в русской литературе XVIII века адресные патронатные дедикации (прежде всего монархам-властителям) совмещались с выражением искренней приверженности тем идеям, которые несли государи и которые разделяли прославлявшие их писатели-просветители. Противоречия если и возникали, то не носили конститутивного фундаментального характера. Так Г. Р. Державин в оде «Памятник» подчеркивал собственные поэтические заслуги, среди которых, с одной стороны,

*Что первый <он> дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить... («Фелица»)*

С другой –

И истину царям с улыбкой говорить («Властителям и судьям»)

В силу того, что инскриптивные патронатные посвящения (титულно или подтекстово) нередко включали в себя идейную солидарность адресанта и адреса, то их дедикативная тематика перерастала комплиментарно-панегирическую направленность и вбирала в себя своеобразную идейную программу, те ментальные перспективы, которые были важны поэту просветительских ориентиров. В этом направлении происходило формирование нового – *программного*, или *проективного* – (под)типа титульного посвящения, когда в посвятительном послании значилось (или не значилось) не только имя адресата, но и высказывались программные идеи писателя (чаще всего – о роли поэта, назначении поэзии,

¹ Однако среди подобного рода дедикаций особое место занимает случай с Лоренсом Стерном, который открывал роман «Жизнь и мнения Тристрама Шэнди, джентльмена» вызовом-бравადой: «Посвящение продается» – как бы говоря, что автор готов продать романное посвящение любому. Ср. А. С. Пушкин: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать...»

реже – по вопросам гражданского сужения, и др.)¹. Личностный потенциал проективных посвящений-программ существенно возрастал, ибо оказывался включенным в систему субъективных авторских – творческих – представлений, намерений, интенций.

Среди примеров проективных – по сути идейных – предварений можно назвать поэму Н. А. Некрасова «Мороз Красный Нос», где поэтическая дедикация складывается из двух частей – собственно посвящения («Посвящаю моей сестре Анне Алексеевне») и последующего дотекстового осмысления роли поэта, изложения творческих задач и гражданских установок.

*Ты опять упрекнула меня,
Что я с Музой моей раздружился,
Что заботам текущего дня
И забавам его подчинился.
Для житейских расчетов и чар
Не расстался б я с Музой моею,
Но бог весть, не погас ли тот дар,
Что, бывало, дружил меня с нею? <и т. д.>*

Среди выше названных – по сути *комбинированных* – форм титульной дедикативной инскрипции можно назвать и трагедию (мистерию) Дж. Байрона «Сарданапал», где тексту предпослана посвятельная строка – «Знаменитому Гете» – и далее автором высокопарно выражена признательность предшественнику по литературному творчеству, кумиру-идеалу – «Иностранец дерзает поднести почтительный дар литературного вассала сеньеру, первому из современных писателей, создавшему литературу своей страны и прославившему литературу Европы» [5]. В своей стилистической форме данное посвящение Байрона в русской литературе коррелятивно дарственной надписи на портрете В. А. Жуковского – Пушкину: «Победителю-ученику от побежденного-учителя <...>»

С эволюцией литературных форм в водные заголовочные дедикации приобретали более свободный и личностный характер – в них с большей силой контурировались индивидуальные интенции (например, комплиментарность обретала модальность симпатии или антипатии), основным мотивом включения посвящения в надтекстовую раму оказывалась собственно авторская интенция, а не необходимость. Посвящения эволюционировали в *дружеские* и *любовные* жанровые модификации, которые получили необычайно широкое распространение и устойчивую популярность. Их множество:

У Жуковского:

«Светлана» – с посвящением «Ал. Ан. Пр...вой»

У Пушкина:

«Андрей Шенье» – «Посвящено Н. Н. Раевскому»

«Кавказский пленник» – «Посвящение Н. Н. Раевскому»

«Признание» – «К Александре Ивановне Осиповой»

«Полтава» – «Посвящение. Тебе – но голос музыки томной

Коснется ль уха твоего? <и т. д.>»

У Вяземского:

знаменитый «Разговор 7 апреля 1832 года» – «Графине Е. М. Завадской», упоминаемый в Примечаниях к «Медному всаднику Пушкина.

И др.

Особого внимания заслуживает вопрос о том, что некоторые формы «посвятельных предисловий» оказываются *гибридными*, ибо проявляют себя на границе между различными структурными элементами или жанровыми разновидностями, например, между посвящением и посланием и, как следствие, между собственно посвящением и названием-заголовком. Среди примеров такого плана – хрестоматийно привычные лирические эпistolы-послания А. С. Пушкина «И. И. Пущину», «Дельвигу», «Кюхельбекеру», «Жуковскому», «Чаадаеву»,

¹ А. П. Квятковский называет такой тип посвящения – посвящением-размышлением.

«Няне» (как вариант – «К Жуковскому», «К Чаадаеву», «К моей чернильнице») и др. Исследователи в подобных случаях, как правило, не дифференцируют специфичность жанровых (под)видов, оставляют без внимания особенности самостоятельных жанровых образований посвящения и послания¹, полагают, что в таковых вариациях посвящением оказывается все произведение, тем самым смешивая жанр (послание) и элемент титульного комплекса (посвящение)². Однако подобные суждения не вполне корректны и не вполне верны.

В посланиях «И. И. Пущину» или «Няне» (как для специалистов, так и для непрофессиональных реципиентов) на первый план выходит название произведения, т. е. титульные строки «И. И. Пущину» или «Няне» воспринимаются как номинация, как название. Однако если вдуматься, то становится очевидным, что первоначально названия несомненно были именно посвящениями, переросшими свои пределы и функции. Возник синтез двух жанровых форм – послания и посвящения, когда намерение дедикации взял на себя заголовок или, наоборот, посвятительный элемент занял место названия. (Последнее, вероятно, более справедливо.) Но ни в том, ни в другом случае посвящение и послание как жанр (как самостоятельные жанровые формы) не совпали полностью, но интернировали (делегировали) специфические черты один другому.

Еще более сложный характер дискурсивного выражения обретает дедикация в послании Пушкина «К ***», имеющем адресность латентную, «анонимную», где «К ***», с одной стороны, воспринимается названием, с другой – выступает титульным конфиденциальным инскриптом-посвящением³, занимающим не свойственную ему (пре)позицию. Например, знаменитое

К ***

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,

Как мимолетное виденье,

Как гений чистой красоты.

Вместо возможного

* * *

К ***

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,

Как мимолетное виденье,

Как гений чистой красоты.

Хотя гибридность формы названия-посвящения может предложить и иные варианты прочтения формулы «К ***», ибо целый ряд пушкинских стихов сопровождается обозначением «К ...» – «К вельможе», «К Овидию», «К Вяземскому» и др., когда титульное посвящение берет на себя роль заголовочного названия.

Между тем наряду с традиционными формами вводной заголовочной титульной инскрипции-дедикации можно обнаружить и другие виды посвящений. Например, акростих.

Значение термина акростих вбирает в себя представление о некоей «стихотворной линии» (*греч.*) или «краестроичии» (*слав.*). Квалификационным признаком акростиха

¹ А. П. Квятковский не дифференцирует (или отчасти смешивает) жанры посвящения и послания. Согласно ученому, посвящение есть «поэтический жанр, *лирическое стихотворение*, предваряющее большое произведение...» (*Квятковский А. П. Поэтический словарь*. С. 219).

² См.: *Словарь литературоведческих терминов* / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974; *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А. Н. Николюкина. М.: «Интелвак», 1998; и др.

³ В данном – частном – случае буквенное обозначение *К* может служить и предлогом «К (кому-то)...», и криптограммой-анаграммой (начальная буква фамилии Керн).

считается «краевой» текст, который возникает из начальных букв каждой последующей строки произведения, составляя слово, словосочетание, фразу-высказывание¹.

Создателем формы акростиха считается Эпихарм, древнегреческий поэт и драматург. Можно предположить, что первоначально (как и собственно посвящение) акростих служил либо прославлением какой-либо знатной персоны, в т.ч. мецената, либо был неким шифром, криптограммой, способом обмена секретной информацией². Позже акростих преимущественно создавался с целью дедикативной адресации другу или возлюбленной.

В русской литературе первые сведения об акростихе относятся к XVII веку и связываются с именем архимандрита Воскресенского Новоиерусалимского монастыря Германа, ученика и келейника патриарха Никона [см. 6]. По словам А. М. Панченко, Герман создавал гимны и песни духовного содержания, отклики на современные события (в т.ч. связанные с патриархом Никоном), сочинения по случаю церковных праздников. Акростих у Германа служит прежде всего источником сведений о писце-авторе, о его личных переживаниях и событиях его частной жизни, т.е. становится своего рода подписью, автографом.

В XVII – первой половине XIX веков акростихи потеряли свою популярность, уступая место иным формам стихотворных посланий-посвящений. Но в период Серебряного века акростих как жанровая разновидность вновь возродился в русской литературе и стал невероятно популярен. К жанру акростиха обращались В. Брюсов, А. Ахматова, Н. Гумилев, С. Есенин и др.

Наиболее распространенный тип акростиха *именной* – когда в заглавных буквах стихотворения шифруется имя (и фамилия) того, кому посвящено лирическое сочинение.

Так, стихотворение «Бывало, я с утра молчу...» Ахматова посвящает Борису Анрепу:

*Бывало, я с утра молчу,
О том, что сон мне пел.
Румяной розе и лучу,
И мне – один удел.
С покатых гор ползут снега,
А я белей, чем снег,
Но сладко снятся берега
Разливных мутных рек,
Еловой роиц свежий шум
Покойнее рассветных дум.*

Или Гумилев – Анне Ахматовой:

*Ангел лёг у края небосклона,
Наклонясь, удивлялся безднам.
Новый мир был тёмным и беззвёздным.
Ад молчал. Не слышалось ни стона.
Алой крови робкое биенье,
Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отраженье.
Тесно в мире! Пусть живёт, мечтая
О любви, о грусти и о тени,
В сумраке предвечном открывая
Азбуку своих же откровений.*

Или Валерий Брюсов Игорю Северянину:

И ты стремишься ввысь, где солнце – вечно,

¹ Существуют и другие разновидности акростиха: абecedарий, мезостих, телестих, диагональный акростих и др.

² Например, во избежание преследований со стороны цензуры или со стороны церкви – напр., знаменитые многочисленные акро(теле)стихи на имя *Иисус*.

*Где неизменен гордый сон снегов,
Откуда в дол спадают бесконечно
Ручьи алмазов, струи жемчугов.
Юдоль земная пройдена. Беспечно
Свершай свой путь меж молний и громов!
Ездок отважный! слушай вихрей рев,
Внимай с улыбкой гневам бури встречной!
Еще грозят зазубрины высот,
Расщелины, где тучи спят, но вот
Яснеет глубь в уступах синих бора.
Назад не обращай тревожно взора
И с жадной жаждой новой высоты
Неутомимо правь конем, – и скоро
У ног своих весь мир увидишь ты!*

Становится очевидным, что посвященческие стратегии выходят за пределы заголовочного комплекса и на уровне акростиха перемещаются на «краевое» поле произведения (или в его середину – мезостих, или в его поэтическую диагональ – диагональный акростих, и др.). Т. е. дефиниция, даваемая современными литературоведческими словарями посвящению как «надписи в начале произведения» [см.: 7] (Д. Н. Ушаков), оказывается неполной и недостаточной.

Более того, как ни странно, посвящение может оказаться и в конце текста, еще точнее – стать его завершением, располагаться в финале, фактически после него. Формой репрезентации такого рода дедикации становится дата написания произведения, т. е. *датировочное посвящение*. Так, хорошо известно, что многие произведения Пушкина подписаны 19-ым октября. Понятно, что именно эта важная для поэта дата становится своеобразной формой посвящения того или иного произведения священному лицейскому братству. И, как ясно специалистам, дата под произведением далеко не всегда является указанием на календарное время окончания работы над текстом. Например, заверченный еще летом (первая редакция – 23 июля 1836 г.) роман «Капитанская дочка» обретает подписную дату – 19 октября 1836 года. Срок окончания работы над романом мистифицируется, и делается это намеренно, ибо в таком варианте текст со всей определенностью оказывается ориентированным на тех, с кем Пушкин провел лицейские годы, внетитульно посвящается очередной лицейской годовщине. Т. о. датировка текста (как в его заголовочном пространстве – стихотворение «19 октября» или «Дар напрасный, дар случайный...» с эпиграфом-посвящением «26 мая 1828» – так и в финале, как в «Капитанской дочке») служит еще одним способом дедикативных интенций автора (в данном случае латентных, завуалированных).

Более поздним примером датировочного посвящения становится стихотворение Н.А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...», подписанное 1852-м годом. Для современников поставленная поэтом дата была узнаваемо манифестационной – в феврале 1852 года умер Н.В. Гоголь. Таким образом, благодаря дате под лирическим текстом, стихотворение «Блажен незлобивый поэт...» ошутимо перекликается с Гоголем, точнее – представляет собой поэтическое переложение гоголевского лирического отступления «о двух типах писателей» из поэмы «Мертвые души». Образ «невидимого» Гоголя напрямую связывается Некрасовым с образом «второго типа» писателя – «злобливом», неугодного публике, не подчиняющегося ее вкусам и пристрастиям, но сохраняющего творческую свободу. Т. е. и в данном случае указание на дату создания лирического стихотворения есть сигнал посвященческой стратегии, ориентации – в данном конкретном случае – на Н.В. Гоголя, на память об ушедшем великом писателе.

Наконец, после акrostиха-посвящения и после посвящения-датировки, как правило, не учитываемых современными словарями, есть основания категоризировать и *неэксплицированные* формы посвящения¹, т. е. носящие потаенный, криптографический характер, латентность которых можно постичь лишь посредством погружения в историко-культурную атмосферу времени, через атрибуцию (авто)биографических мет, следов, знаков, растворенных в тексте художественного произведения. Примером тому могут послужить исследования, связанные с установлением адресата посвящения в «Людмиле» В. А. Жуковского [8] или в «Медном всаднике» А. С. Пушкина [9]. И в том, и в другом случае культурно-исторический контекст, совокупность биографических сведений и околотитературных свидетельств, тщательное осмысление структурно-композиционных компонентов текста, опора на нарративные стратегии произведения позволили установить, что баллада Жуковского без(с)титально посвящена Марии Протасовой, возлюбленной поэта, «петербургская повесть» Пушкина адресована лицейскому другу, участнику восстания на Сенатской площади Вильгельму Кюхельбекеру.

Таким образом, посвящение как жанр (как жанровая модификация) необычайно разнообразен и требует системной категориальной рубрикации, диктует необходимость выстраивания *типологии* дедикативных стратегий, опирающихся на целый ряд ранее названных и не названных – дополнительных – критериев. Среди последних могут быть модальная установка автора, статус аксиологической ценности адресата, фактор адресации, субъект/объект адресации, средства адресации и авторизации, диалогические интенции и др. Даже на самом предварительном уровне в зависимости от избранной системы координат адресные инскрипты (эксплицированные или имплицированные, титульные и внетитульные, и др.) могут быть дифференцированы как прямые и косвенные, субъектные и объектные, дифферентные или индифферентные², адресные и анонимные/конфиденциальные, обобщающие и конкретизирующие, полные и редуцированные, именные и инициальные, открытые и завуалированные, серьезные и ироничные, и т. п. Внимания заслуживает и стилевой уровень репрезентации посвящений – посвящения в стихах или в прозе, включающие комплиментарные (или порицательные) речевые маркеры, использующие/неиспользующие стилиевые формулы, и др.

Наконец, акцентуации требует и вопрос о функциональной роли посвятительных намерений. Например, по В. Д. Кузьмину, функция дедикативной адресации может быть *коммуникативной*, т. е. личностной, этической, и *номинативной*, т. е. целевой, эстетической [см.: 10]. Однако, как уже было показано выше, только этими целевыми установками феномен поэтической дедикации не исчерпывается, его поле много шире.

Однако какой бы ни оказалась основополагающая матрица системы дедикаций, очевидно, что текст посвящения в той или иной его форме важен не только сам по себе (как часть единого художественного авторского метатекста), но и как существенное художественное (и отчасти биографическое) свидетельство-ракурс, который позволит дополнить образ и личность автора-создателя, оттенить своеобразие поэтического конфидента послания, обогатить представление об особенностях и характере взаимоотношений адресанта и адресата, т. е. благодаря, кажется, факультативному элементу художественного текстуального пространства расслышать интересубъективный диалог (полилог) посвятителя и посвящаемого, автора-создателя и лирического героя (адресата) произведения.

¹ Среди них, например, «альбомные» стихи.

² А. П. Квятковский предлагает несколько расплывчатый комментарий к пониманию дифферентного и индифферентного типов посвящения. Примером первого у Квятковского служит «Капитанская дочка» (?), второго – «Посвящение», написанное З. Н. Гиппиус.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Новый толковый словарь русского языка: в 2 т. / под редакцией Т. Ф. Ефремовой. М.: Русский язык, 2000. Т. 2. 1209 стб.
2. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 366 с.
3. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: в 86 т. СПб., 1890-1907.
4. Кочеткова Н. Д. Литературные посвящения в русских изданиях XVIII – начала XIX века. Статья 1. Особенности жанра // XVIII век. СПб., 2002. С. 66-84.
5. Байрон Дж. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 4. 495 с.
6. Панченко А. М. Герман // Словарь книжников и книжности древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1. А–З. СПб.: Дмитрий Буланин, 1992. 410 с.
7. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Сов. энц., ОГИЗ, 1935-1940. Т. 3. М., 1939. 1424 стб.
8. Богданова О. В. Балладная диалогия В. А. Жуковского: «Людмила» и «Светлана». Серия «Литературные направления и течения. Анализ художественного произведения». СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2017. С. 5-40.
9. Богданова О. В. «Наше описание вернее» (А. С. Пушкин): образы Петра и бедного Евгения в «Медном всаднике» // Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX века: новое прочтение классики. СПб., 2017. С.45–75.
10. Кузьмин Д. В. К функциональной типологии посвящений // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 45 (Summer). P. 64–85.

Богданова О.В. До питання про дедикативні стратегії художнього тексту

У статті аналізуються присвячувальні (дедикативные – від англ. dedicate) стратегії художнього тексту, робиться спроба переосмислити науково-теоретичне уявлення про жанр присвяти. Крім заголовкового комплексу, до якого зазвичай відносять присвяту як елемент художньої рами, автор статті розглядає типи присвячень в «середині» тексту (акровіри) і в його фіналі, фактично за текстом (датування як спосіб присвячувальної інтенції). Автор дослідження пропонує нові основи і критерії, нові термінологічні варіанти, які можуть бути враховані і використані при подальшому висвітленні проблем, пов'язаних з науковим осмисленням дедикативних стратегій.

Ключові слова: теорія літератури, посвята, дедикативные стратегії, критерії дедикації.

Bogdanova O.V. To the Question of Dedicating Strategies of Literary Text

The article analyzes the literary dedicatory strategy. The author attempts to rethink the scientific and theoretical understanding of the genre of initiation, considers the types of initiation. The author believes that in contrast to the “header frame” dedication can be part of the whole work. Dedication may be at the beginning of the work, in the middle of it and the end of it. The researcher considers not only the head dedication, but also the acrostic and the date of the works. The author of the study offers new bases and criteria, the new terminological variants for the analysis of different types of initiations.

Keywords: theory of literature, a dedication, dedicative strategy, criteria of dedicate.

В.Б. Мусий

РЕЦЕПТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПОСВЯЩЕНИЯ КАК ЭЛЕМЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ РАССКАЗА Г.И. ЧУЛКОВА «КИНЖАЛ»

Цель статьи – определить роль посвящения в художественном тексте. В центре внимания – связь между посвящением и системой мотивов и образов в произведении, роль посвящения в выражении авторской концепции.

Ключевые слова: посвящение, паратекстуальность, автор, читатель, рецепция

Рецептивный потенциал посвящения к одному из произведений Георгия Ивановича Чулкова будет осмыслен в контексте понимания профессором Луизой Константиновной Оляндэр сути литературного процесса. По словам исследовательницы, «...полифония литературного процесса – это и особая форма его существования, и особая форма взаимодействия произведения с реципиентом...» [12 с. 84]. Именно реципиент, по ее мнению, является «важнейшим участником (поли)диалога» [12, с. 79]. Поскольку же, как заметила Л.К. Оляндэр, «голоса авторов условно остаются величиной постоянной» (в произведении ничего нельзя изменить: ни сюжет, ни систему образов...), реципиент – это еще и «единственный из «участников» диалога, «который является величиной переменной» [12, с. 80].

Такое понимание литературного процесса (с точки зрения его рецепции) соответствует общему антропологическому повороту, который характерен для современной науки и исходным для которого является положение, что именно человек «составляет основополагающую модель всеобщей действительности» [1, с. 186], а потому к познанию явления нужно идти от человека, характера его понимания и переживания этого явления. В особенной степени это относится к гуманитаристике. По словам Ярослава Полищука, исходная точка антропологической оптики украинской науки - начало 1990-х годов, когда вслед за социологами исследователи литературы в качестве исходного принципа определили для себя признание уникальности человека, обладающего творческими потенциями, благодаря которым он способен изменить мир вокруг себя и творить собственное «я» путем погружения в сферу культуры [13, с. 28]. В качестве ключевых антропологических проблем литературоведения этот ученый назвал субъективность процесса создания литературного произведения и его читательской рецепции.

В связи с этим представляется интересным изучить рецептивный потенциал посвящения к художественному произведению, того его элемента, который вслед за Жераром Женеттом, как и заглавие, эпиграф, подзаголовок, предисловие, послесловие обозначают как паратекст. Учитывая, что «произведение представляет собой сложное единство многообразных и разнородных элементов, взаимосвязанных и взаимодействующих друг с другом так, что значение каждого элемента может быть раскрыто лишь при системно-функциональном анализе целого [2, с. 7], что предполагает учет как его дискретности (самостоятельной значимости каждого из его элементов), так и его целостности, и посвящение можно рассмотреть не только с точки зрения его собственной семантики, а также его значимости в изучении биографии писателя, но и в плане места в художественной системе произведения. Сошлемся хотя бы на замечание Н.С. Олизько относительно рецептивного потенциала паратекста в целом: «Рамка художественного произведения является когнитивным кратчайшим путем для адресата к пониманию текста. Выполняя функции убеждения и оценки, паратекст в явной или имплицитной форме влияет на читателя, формируя и изменяя оценку текста до / после его активного прочтения» [11].

Чаще всего исследователи обращаются к семантике и значимости в произведении таких паратекстуальных элементов, как заглавие и эпиграф. И в самом деле, название (имя текста) - одно из ключевых понятий, «сверхсильное» место, выступающее, по словам В.А. Кухаренко, «актуализатором практически всех текстовых категорий» [7, с. 105]. Относительно рецептивного потенциала заглавия исследовательница пишет следующее: «Вобрав в свой незначительный объем весь художественный мир, заглавие обладает колоссальной энергией туго свернутой пружины. Раскрытие этой свертки, использование всей этой энергии носит сугубо индивидуальный характер, и начинается оно с ожидания знакомства с текстом, с формирования установки на чтение данного произведения, с периода, который условно можно назвать предтекстовым. Актуализация категорий проспекции и прагматичности начинается именно здесь. Именно здесь названные категории начинают воздействие на будущего читателя с целью привлечь его, заинтересовать, убедить в необходимости прочитать книгу» [7, с. 108]. «Заглавие, - пишет Н.А. Фатеева, - содержит в

себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию» [15, с. 31]. В ряде случаев писатели выбирают в качестве заглавия какие-либо прецедентные явления, в том числе – названия, имена героев, цитаты из произведений других авторов, апеллируя таким образом к «предыдущему опыту читателя». «Чем больше культурный опыт читателя, – пишет относительно подобных названий И.В. Фоменко, – тем больше «запускается» механизмов смыслообразования, формирующих объем понятия, вербализованного в заглавии» [16, с. 50]. Эпиграф – очередная «ступень проникновения в текст, находящаяся над текстом и соотносимая с ним как целым» [15, с. 32]. «Сама необязательность эпиграфа, – замечает Н.А. Фатева, – делает его особо значимым. Как композиционный прием эпиграф выполняет роль экспозиции после заглавия, но перед текстом, и предлагает разъяснения или загадки для прочтений текста в его отношении к заглавию. Через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста для интертекстуальных связей и литературно-языковых веяний разных направлений и эпох, тем самым выполняя и раскрывая внутренний мир своего текста» [15, с. 32]. Эпиграф еще чаще, чем заглавие, ориентирует читателя на то или иное прецедентное явление, поскольку, как правило (хотя и не обязательно), представляет собой фрагмент текста другого автора. В отличие от эпиграфа, посвящение, как правило (хотя и не обязательно), не отсылает читателя к текстам других авторов, чаще всего адресуется конкретному лицу и в большей степени связано непосредственно с личностью, фактами биографии, привязанностями автора. Однако все чаще признается необходимость «рассмотреть посвящение как элемент художественного текста в его интегральной целостности, с точки зрения его функциональной нагрузки, которая возникает в том числе и на фоне читательской пресуппозиции относительно коммуникативного характера решаемых посвящением задач, но этим далеко не исчерпывается» [6, с.64 – 65].

В одной из последних работ, посвященных этому элементу паратекста, статья Л. Скорины, содержит довольно обстоятельный перечень исследований посвящения учеными как зарубежных стран, так и Украины, а также предлагается следующее его определение: «...мікротекст, що виконує специфічні функції: включення твору в систему комунікації; збереження культурної пам'яті; вираження вдячності, дружби, приязні, кохання» [14, с. 215]. Выделив такие тематических разновидности посвящения, как ситуативная, ассоциативная, латентная и интроспективная, В.Н. Назарец обратил внимание на близость посвящения такому жанру, как послание, а также на их различия. «Якщо у посланні, – пишет ученый, – адресація виявляє себе у розгорнутій формі, яка часто наближується до імітації уявного діалогу зі співрозмовником-адресатом, то у присвяті, яка, звісно, не включає потенційної можливості введення до неї семантики діалогічності, загалом адресація суттєво ослаблюється, інколи мінімілізується винятково до заголовкового комплексу» [10].

Посвящения не являются обязательным атрибутом произведения, однако встречаются довольно часто и выполняют в нем различные функции. По характеру коммуникации Е.И. Голованова разделяет посвящения на *мемориальные* («в них представлена коммуникация закрытого типа, т.е. не допускающая обратной связи») и *диалогические* («предполагающие продолжение взаимодействия между автором и адресатом»); по характеру адресата, замечает исследовательница, «различаются посвящения *полиадресатные* (обращены к широкой аудитории) и *моноадресатные*», по типу отношений между автором и адресатом – «*экстравертные*, или *социально-ориентированные*» и «*интровертные*, или *ориентированные на личную сферу*» (выделено Е.И. Головановой – В.М.) [3, с. 43]. Но в каждом из названных случаев ключевое значение имеет категория автора. «Образ автора, явленный в посвящении как начальном элементе разворачивающегося перед читателем текста, – пишет Е.И. Голованова, – оказывается актуальным для всей книги, основой внутреннего единства всех ее элементов. Благодаря образу автора весь текст (дискурс) обретает самостоятельную коммуникативную, этическую и эстетическую значимость» [3, с. 43]. Для литературоведа, кроме обозначенных этой исследовательницей различных коммуникативных функций посвящения, особый интерес представляют случаи, когда оно

наделяется рецептивной ролью: посвящением автор задает один из возможных смыслов толкования своего произведения. При этом автор может включить посвящение в название. Чаще всего это встречается в лирических произведениях. Назовем всего несколько примеров: «Клеветникам» Б.Л. Пастернака, «К синей звезде» Н. Гумилева, «К Чаадаеву» А.С. Пушкина, «Евгению. Жизнь Званская» Г.Р. Державина и «Вячеславу. Жизнь Переделкинская» С. Липкина. Но посвящение и само по себе может содержать в себе рецептивный потенциал. К примеру, А.И. Куприн, допуская, что «многие найдут» его повесть «Яма» «безнравственной и неприличной», «от всего сердца» посвящает ее «матерям и юношеству». Тем самым читателю задается тот угол зрения, который, по мысли автора, даст ему возможность уяснить воплощенную в повести гуманистическую концепцию. В свою очередь, сам А.И. Куприн стал тем человеком, которому А.С. Грин посвятил рассказ в стихах «ЛИ». Ключевой сюжетный мотив произведения – явление герою духа-дарителя, который подсказывает ему путь преодолеть голод, защитить свою свободу, проявить человечность и пробудить ее у окружающих. Их встречи повторяются трижды, и каждый раз ЛИ побуждает героя преодолеть одиночество и идти к людям. Посвящением А.С. Грин не только выражает благодарность писателю, проявившему к нему душевную щедрость [9, с. 81] и поддержавшему его в трудный момент, когда он после возвращения из ссылки остро нуждался в установлении связей с литературным миром, помощи в опубликовании его произведений, но и задает направление постижению воплощенной в его произведении концепции неприменности включения единичного существования в общее. Гастон Леру посвящает роман «Призрак Оперы», ставший впоследствии самым известным его произведением, брату. «Моему старшему брату Джо, – который, не будучи призраком, был тем не менее, как и Эрик, Ангелом Музыки», – пишет он. Тем самым автор, как думается, дает читателю ключ к постижению образа героя произведения, в котором боролись демоническое «темное» и ангельское «светлое» начала. Переживая ненависть ко всему человечеству из-за своего физического безобразия, Эрик был импровизатором многочисленных мучительных смертей. Но одновременно, благодаря музыкальному дару, давал своим слушателям возможность пережить состояние гармонии, приобщения к универсальным абсолютным сферам бытия. Но возможно и иное толкование смысла посвящения в романе «Призрак Оперы». Как показывает известный российский исследователь творчества этого писателя К.А. Чекалов, и в других его произведениях присутствуют автобиографические аллюзии. С именем брата Гастона Леру совпадает настоящее имя главного героя его цикла о Рультабийле [17, с. 173]. И в «Призраке Оперы» у главного соперника Эрика Рауля де Шаньи есть старший брат Филипп, который трагически погибает, бросившись спасать того в подzemелья театра. Таким образом, можно предположить, что посвящением брату Гастон Леру задал один из сюжетных мотивов своего романа, спроецировав автобиографический элемент (привязанность к брату) на отношения между вымышленными им персонажами (Филиппом и Раулем). Предположение о том, что в посвящении не только отражаются личные привязанности автора, но и могут быть заданы дополнительные смыслы произведения, подтверждает, на наш взгляд, и роман Михаила Кузмина «Приключения Эме Лебефа», который писатель посвятил «дорогому Сомову». Тем самым он не только выразил свои чувства к ставшему для него близким человеку, но и задал установку на ту театральность (его герой, отправившись из дома в большой мир, обретает на своем пути многочисленные маски героев европейского авантюрного романа XVIII века – плута, любовника, мага и т.д.), которая была близка обоим художникам и которая является знаком атмосферы романа. В одной из статей М.А. Кузмин писал об адресате своего посвящения: «Конечно, К.А. Сомов любит и знает эпохи, которые он изображает, но главное заключается в маскарадном колесе человеческих жизней, которые повторяются, как карусельные коньки...» [5, с.156]. Даже эти немногие примеры дают, на наш взгляд, основания судить о том, что посвящение, как и другие паратекстуальные элементы художественного произведения, может быть наделено значительным рецептивным потенциалом.

Остановимся подробнее на рассказе Г.И. Чулкова «Кинжал» (1925). Эпиграф, как и название, ориентирует читателя на стихи А.С.Пушкина, написанные в 1821 году («Свободы тайный страж, карающий кинжал, / Последний судия позора и обиды...»). Кинжал в этих стихах – орудие возмездия злодеям (как властителям, к примеру, Юлию Цезарю: «Но Брут восстал вольнолюбивый: / Ты Кесаря сразил...»), так и всем тем, кто подавляет «святые добродетели»). Можно предположить, что эпиграфом задается в качестве ключевого в произведении мотив тираноборчества. Этому соответствует и форма рассказа – герой, от лица которого ведется повествование, обозначает свои воспоминания как «правдивые мемории». Как известно, мемуары – это жанр, в котором автор, являющийся одновременно и рассказчиком, сообщает о реальных исторических событиях, свидетелем (участником) которых он стал, реальных исторических личностях, с которыми повстречался. В рассказе Г.И. Чулкова идет речь о событиях декабрьского восстания 1825 года, наряду с вымышленными персонажами в нем действуют К.Ф. Рылеев, граф М.А. Милорадович, упоминается Н.И. Тургенев. Таким образом, кинжал – это оружие, с которым герой направился на Сенатскую площадь, чтобы присоединиться к восставшим.

Однако посвящение Людмиле Михайловне Лебедевой, в которую Г.И. Чулков влюбился на закате своих лет, переключает внимание читателя «Кинжала» на частные события. Л.В. Лебедева была солисткой «Мастерской драматического танца» в Москве 1920-х годов. В «Театральных заметках» писатель назвал ее «русской соперницей» японской актрисы Ганако-Оота, в которой его поразили удивительное мастерство и психологическая тонкость. О танце этой выступавшей в России актрисы он писал как о «драматическом балете» [18, с. 243]. Именно так он относился и к искусству Л.М. Лебедевой, которую видел в «театрике» на Димитровке. Чулков называл ее «волшебницей и плясуньей» и в одном из своих стихов, адресованных ей, писал: «Девушка! Ты жрица или ребенок? / Танец твой так странен и так тонок, / Все движения, как сон, легки... / В чем же тайна пламенной тоски? / Детских уст невнятен робкий лепет, / А крылатых ног волшебен трепет...». Л.М. Лебедевой посвящены и другие стихи Г.И. Чулкова. Она же явилась, по замечаниям исследователей, прообразом Таты (Татьяны Михайловны Лапиной) из повести Г.И. Чулкова «Вредитель» (1931 – 1932). Однако, учитывая, что в рассказе идет речь о сестре героя, Машеньке, которая была балериной, можно предположить, что посвящение выполняет в нем не только свою непосредственную роль знака внимания к конкретному человеку. В еще большей степени оно связано с центральной, интимной коллизией в рассказе.

Л.В. Лебедева стала последней любовью писателя. И эта любовь принесла ему и счастье и страдание, поскольку Г.И. Чулков не мог оставить жену. О том раздвоении, которое он мучительно переживал, пишет, в частности, М.В. Михайлова, ссылаясь на строки дневника Г.И. Чулкова: «Я все больше и больше люблю мою жену, но я никак не могу не страдать за тех, с кем я был связан тоже “любовью” (я не знаю какую), – замечает писатель. – Пусть моя брачная связь крепка (смерть Володи ее навек освятила), но как мне быть с измученным сердцем той несчастной Агари, за судьбу которой я тоже отвечаю?». Или в другом месте: «Самое страшное и стыдное - раздвоение сердца. Так было с Тютчевым. И так бывает со многими. <...> Но пошлость подстерегает нас за каждым углом нашего бытия» [8]. Безусловно, чувство, которое испытывал писатель к Л.М. Лебедевой, ни в коем случае не было для него «пошлостью», но он мучительно сознавал, что, влюбившись на склоне лет и не будучи свободным, он не только страдал сам, но и делал ее «несчастной Агарью». Этот мотив любви-страдания, чувства, следуя которому, женщина оказывается в противоестественном с точки зрения общественной морали положении, является ключевым в «Кинжале». Герой рассказа, Иван Груздев, вспоминает не только о своем участии в кружке К.Ф. Рылеева, но и о том, что его сестра была соблазнена аристократом князем Сергеем Матвеевичем Гудаловым, о котором сообщается, что он был «блестящим и богатейшим молодым человеком», и которому, как и Эрасту, герою повести Н.М. Карамзина, в одинаковой степени были присущи чувствительность и расчетливость. Кинжал же был подарком князя брату возлюбленной. Представляется, что сам Г.И. Чулков, которого,

безусловно, нельзя отождествить ни с героем-рассказчиком, ни с героем-искусителем, выразил в своем произведении и раскаяние, и любовь, и стремление защитить ту, которой посвятил рассказ.

Итак, паратекстовые элементы (заголовок, посвящение и эпитафия) дают установку на двойное толкование: в произведении пойдет речь о частном событии (кинжал станет орудием мести за оскорбление, нанесенное сестре героя), или же о политической борьбе (при такой интерпретации кинжал - орудие возмездия властям в ходе декабрьского восстания в Петербурге).

Эта двойственность проявляется на уровне композиции сюжета. Из экспозиции (первая и вторая главы рассказа) читатель узнает о том, что, хотя родители героя по своему происхождению и были столбовыми дворянами, они не имели ни поместий, ни крепостных и «не могли поддерживать знакомств в высшем круге». Сестра героя была бесприданницей, а сам он, не «смог надеть гвардейский мундир и жить в свое удовольствие». Вместо этого он в компании сослуживцев из разночинной среды, «народа скромного и бедного», вел иностранную корреспонденцию в Российско-Американской Компании, сетуя на свою судьбу. Здесь он и познакомился с К.Ф. Рылевым и, будучи «мечтателем», который «жил в предчувствии каких-то перемен», с радостью принял предложение пройти посвящение в масоны и стать «братом» будущих участников политического восстания. В склонности «вольномудствовать» он был близок отцу. Что же касается сестры, то Машенька была подобием матери, «кроткого нрава». Роковым моментом в судьбе всей семьи стала, по мнению рассказчика, поездка в дом к графу Милорадовичу в сочельник 1817 года. Обнаружив, что Машенька, которая была одета «Зетюльбою, которую в тот год танцевала на Большой сцене Истомина», имела дар к занятию балетом, приходившийся их матери двоюродным дядей граф, настоял на том, чтобы девочку отдали в театральное училище. «Судьба Машеньки была решена», - сообщает об этом рассказчик, начиная вторую главу своих воспоминаний [19].

Итак, политические события и события частного характера, оказываются, тесно переплетены, и герой одновременно выступает в качестве «брата» как по отношению к будущим участникам восстания, так и к своей сестре. Примечательно, что в третьей главе рассказа, где он описывает свое пребывание в театре во время спектакля, в котором его сестра («моя крошечная Машенька» – замечает он) впервые исполняла большую роль, он также сообщает о находившихся там Рылееве и Германе, хранивших «правило братства». Представляется, что в связи с возможностью двойственного толкования истории героя (это рассказ об обстоятельствах его частной жизни и одновременно описание политических событий, участником которых он стал), в произведении можно выделить и две завязки. Завязка интимной линии – эпизод в театре, описанный в третьей главе. Вначале героя поражает глубина проникновения Машеньки в роль влюбленной героини («Откуда у нее это страстное томление, этот влюбленный трепет, эта стыдливость и эта нега! Или это мне все померещилось?» [19]), а затем он знакомится с явившимся в ее уборную князем. Завязка той линии сюжета, которая связана с участием героя в масонской ложе и подготовкой к восстанию, является его знакомство с К.Ф. Рылевым, который, прочитав стихи своего подчиненного, предложил ему стать членом его кружка, где тот «научился ненавидеть тиранство», получил книги Монтескье, Беккариа, Делольма, встретил Германа, который разъяснил ему его «собственный путь». А по поводу стихов К.Ф. Рылеев сказал юноше в момент их знакомства: «Что касается фортуны, поверьте мне, что мы сами должны владеть нашей судьбою, а с тиранствами людей надобно бороться, не падая духом» [19]. Но главным образом «Кинжал» Г.И. Чулкова – это все же повествование о событиях частного характера, которые развивались на фоне исторических событий. Суть истории Ивана Груздева заключается в том, что перед ним открылось два пути: как любящий брат он становится защитником чести сестры и мстителем; и как благородный человек, мечтающий о близких переменах - мятежником. Между этими вариантами судьбы нет принципиальной границы. Мстительство и мятеж оказываются возможными потому, что герой выступает на стороне

восставших, а объект его мстительства (главным образом в силу своей сословной спеси) – представляет тех, кто защищает государство. Но все порывы героя в большей степени определены благородными, но больше книжными представлениями о неизбежности возмездия, которое ожидает всех злодеев.

История, о которой вспоминает герой-рассказчик, завершается тем, что он исполняет свою роль как мститель: на него скачет всадник на коне, замахивается палашем, но потом конь и всадник падают, герой узнает в упавшем князя Гудалова и бьет его кинжалом в бок. Кинжал, таким образом, становится не орудием борьбы с тиранией, а средством справедливого возмездия, но все же частного характера.

Подводя итоги, выскажем предположение, что Г.И. Чулков, скорее всего, проецировал состояние, переживаемое его героем, на происходившее с ним самим. Это относится и к историческим событиям (как и герой рассказа, писатель жил в переломную историческую эпоху политической борьбы, как и события 1825 года, революционные перемены начала XX века захватывали всех людей в свою орбиту). Оттого Г.И. Чулкову так было важно передать исторические события через призму видения их частным человеком. Однако не меньшее значение в произведении имеет интимная линия, связанная с сестрой героя. В ней нашла отражение противоречивость переживаемого автором состояния в связи с его увлечением Л.М. Лебедевой. Ключ к уяснению этой двойственности рассказа дают читателю паратекстуальные элементы. И если название и эпиграф связаны с гражданской линией развития сюжета, то посвящение переключает внимание читателя на события интимного характера. Таким образом, рецептивный потенциал паратекстуальности заключается в том, что им задается многоплановость смысла событий, о которых сообщает в своих «мемориях» герой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барышков В.П. Аксиология личностного бытия / под ред. В.Б. Устьянцева. – М.: Логос, 2005. – 192 с.
2. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учеб.пособие / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
3. Голованова Е. Личностное начало в современном научном дискурсе (на примере текста посвящения к книге) / Е.И. Голованова // Ученые записки Забайкальского гос. гуманитар. пед. ун-та. Серия: Филология, история, востоковедение. – 2011. – № 2 (37). – С. 41-47.
4. Грякалова Н.Ю. «Тайная свобода» последнего символиста: Георгий Чулков в 1930-е годы / Н.Ю. Грякалова // Грякалова Н.Ю. Человек модерна: биография, рефлексия, письмо. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – С.355-371.
5. Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве / М. А. Кузмин. – Томск: Водолей, 1998. – 160 с.
6. Кузьмин Д. К функциональной типологии посвящений / Дмитрий Кузьмин // Toronto Slavic Quarterly. – Summer 2013. – № 45. – С. 64-85.
7. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – Одесса: Латстар, 2002. – 292 с.
8. Михайлова М.В. Г.И. Чулков и Вл. Соловьев: [электронный ресурс] / М.В. Михайлова; Режим доступа: <http://chulkov.lit-info.ru/chulkov/articles/mihajlova-chulkov-i-vl-solovev.htm>
9. Морева Т.Ю. О жанровых особенностях рассказа в стихах А.С. Грина «ЛИ» / Т.Ю.Морева // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2016. – Вип. 75. – С. 80-83.
10. Назарець В. Типологія жанрово-тематичних різновидів присвяти [електронний ресурс] / Віталій Назарець; Режим доступу: http://ddpu.drohobych.net/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013_7pdf
11. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста (на материале творчества Дж. Барта): [Электронный ресурс] / Н.С. Олизько. Режим доступа: lib.csu.ru/vch/104/012pdf.

12. Оляндэр Л.К. Літературний процес: осмысление форм его проявления / Л.К. Оляндэр // Вісник Одеського національного університету. Серія. Філологія. – 2017. – Т. 22. – Вип. 1 (15). – С.76 – 88.
13. Поліщук Я. Антропологічна перспектива в літературознавстві / Я. Поліщук // Філологічні семінари. Парадигми сучасного літературознавства: Світовий контекст. – К.: Вид-во Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 16. – С. 26 – 31.
14. Скорина Л. Присвята як дзеркало доби (на матеріалі поезії Володимира Сосюри 20-х років ХХ століття) / Людмила Скорина // Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство). – 2016. – № 2 (18). – С.215-221.
15. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н.А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25-38.
16. Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие / И.В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 151 с.
17. Чекалов К.А. Антропонимика романа Гастона Леру «Тайна Желтой Комнаты» / К.А. Чекалов // Вісник Одеського національного університету. – Т. 21. – Вип. 1 (13). Філологія. – 2016. – С.171-181.
18. Чулков Г.И. Годы странствий / Г.И. Чулков; Вступ. ст., сост. и коммент. М.В. Михайловой. – М.: Эллис Лак, 1999. – 861 с.
19. Чулков Г.И. Кинжал: [Электронный ресурс] / Г.И. Чулков; Режим доступа: az.lib.ru/c/chulkow_g_i

Мусий В.Б. Рецептивний потенціал присвяти як елемента художньої системи оповідання Г.І. Чулкова «Кинджал»

Мета статті – дослідити роль присвяти в художньому тексті. У центрі уваги – зв'язок між присвятою і системою мотивів та образів у художньому творі, роль присвяти у вираженні авторської концепції.

Ключові слова: присвята, паратекстуальність, автор, читач, реценція

Musiy V.B. The Receptive Potential of Initiation as an Element of the Artistic System of the Story of I. Chulkov «Dagger»

The article is devoted to the investigation of the role of dedication in the artistic text. The attention is focused on the relationship between dedication and the system of motives and images in artistic work, the role of dedication in the expression of the author's conception.

Keywords: dedication, paratextuality, author, reader, reception

В.М. Назарець

ТИПОЛОГІЯ ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИХ РІЗНОВИДІВ ПРИСВЯТИ¹

Стаття аналізує художній феномен адресованої лірики як метажанрове утворення, що вбирає в себе три поетичні жанри - послання, присвяту, віршований лист. Досліджено жанрову специфіку поетичної присвяти, її комунікативно-діалогічну організацію, художні чинники, які визначають її семантику адресованості, запропоновано типологію її жанрово-тематичних різновидів, охарактеризованих у контексті настанови на діалогічність ліричної комунікації.

¹ Вперше опубліковано: Проблеми гуманітарних наук. Збірник наукових праць ДДПУ. – Дрогобич, 2013. – Вип. 32. Філологія. – С. 68-84.

Ключові слова: *метажанр, комунікативність, діалогічність, адресована лірика, послання, присвята, віршований лист.*

Серед актуальних питань сучасної літературознавчої науки важливе місце посідає проблема жанрової диференціації ліричних творів і розробки генологічних концепцій, які б враховували теоретичний досвід, напрацьований літературознавцями XIX та XX ст., і пропонували водночас нові підходи до осмислення цього складного явища.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Жанрові аспекти лірики є предметом постійного зацікавлення з боку українських літературознавців – М. Андрущенко, А. Білої, Т. Бовсунівської, М. Бондаря, Т. Волкової, Г. Грабовича, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, М. Жулинського, Н. Загребельної, М. Ільницького, О. Камінчук, Л. Копаниці, Н. Копистянської, В. Корнійчука, Д. Наливайка, С. Павличко, Т. Салиги, Г. Сивоконя, В. Смілянської, Т. Ткаченка, Н. Чамати та ін. Поряд із прибічниками теорії жанрової «атрофії» лірики (С. Аверінцев, М. Андреев, П. Грінцер, Г. Маркевич, О. Михайлов, В. Сквозніков та ін.) все більше представників сучасного літературознавства схиляються до думки про те, що поетичний текст принципово не може існувати у позажанровому «вакуумі» (О. Астаф'єв, А. Боровська, С. Бройтман, М. Гнатюк, І. Грінберг, В. Грехнев, О. Зирянов, А. Каспрук, Ю. Ковалів, М. Кодак, Ю. Клим'юк, Н. Лейдерман, Е. Соловей, М. Сулима, О. Ткаченко, М. Ткачук, Л. Фрізман, В. Халізев та ін.), отже, мову потрібно вести не про зникнення з літературно-історичної арени поетичних жанрів як таких, а про появу нових жанрових сполук – неканонічних жанрів і метажанрових утворень. До таких художніх феноменів належить адресована лірика як загальне означення такого метажанрового утворення, що вбирає в себе поетичні жанри з підкресленою адресною настановою, інакше кажучи – жанри, у яких предметом зображення є комунікація з внутрішньотекстовим адресатом. Теоретичні питання типології та поетики таких генологічних структур лише починають досліджуватися вітчизняним літературознавством, тому поле для наукових пошуків усе ще відкрите.

Традиційно літературознавці виокремлюють три основні жанри адресованої лірики – послання, присвяту та віршований лист. Хоча усі вони відомі з часів античності, провідною (принаймні, в кількісному відношенні, а також у теоретичних рефлексіях дослідників) є послання (в класицистичному варіанті – епістола), яке, фактично, й сприймається як інваріантна модель адресованої лірики. Справді, саме послання, на думку дослідників, у найбільш відчутній формі концентрує в собі «родові» генологічні ознаки адресованої лірики: підкресленість адресної настанови, наявність внутрішньотекстового адресата, імітація діалогу між автором і адресатом, маркованість адресної настанови заголовком вірша та численними формами введеного до тексту «зверненого слова». У двох інших жанрових формах адресованої лірики – присвяті та віршованому листі – ці ознаки або не виявляють себе так чітко, або ж виступають у дещо ослабленій (з погляду підкресленості адресної настанови) формі.

Мета статті – аналіз жанрової специфіки та типології жанрово-тематичних різновидів присвяти.

В адресній настанові присвяти, порівняно з посланням, семантика комунікативності, діалогічності дещо ослаблена. Фактично, присвяту можна розглядати як своєрідний жанр усіченого послання. Якщо у посланні адресація виявляє себе у розгорнутій формі, яка часто наближується до імітації уявного діалогу зі співрозмовником-адресатом, то у присвяті, яка, звісно, не виключає потенційної можливості введення до неї семантики діалогічності, загалом адресація суттєво ослаблюється, інколи мінімалізується винятково до заголовкового комплексу. Тобто текст присвяти може бути структурно організований не за апелювативним, а за еготивним комунікативним принципом, а на його жанрову належність будуть вказувати хіба що авторські жанрові рефлексиви, пор.: П. Куліш «Слово правди, присвячено Ганні Барвінок», С. Черкасенко «Танцюйте свій хижакський баль... (Присвята апостолам большевизму)», М. Вороний «Присвята (Йй, Незабутній...)», В. Коломієць «Іронічні присвяти», Р. Лубківський «Присвята Іванові Котляревському» та ін.), або адресованість,

закладена в семантику заголовка, підзаголовка, епіграфа, тих або тих аспектів його тематики чи особливостей його сюжетно-композиційної організації.

Градація міри ослабленості настанови на діалогічність ліричної комунікації у присвяті дає змогу виділити чотири її тематичні різновиди: 1) ситуативну; 2) асоціативну; 3) латентну; 4) інтроспективну.

1) Присвята ситуативна.

У ситуативній присвяті адресація виражена найбільш чітко й безпосередньо. Її адресний характер визначає ситуація, привід, що зумовили бажання адресанта відгукнутися на них певним ліричним волевиявленням. При цьому ситуативність не обов'язково повинна мати чітко визначений подієвий характер, тобто бути безпосереднім відгуком, реакцією автора твору на певну подію, що мала місце в його житті. Вона може виявляти себе й ментально – у вигляді певних роздумів, спогадів, авторських рефлексій із тих або тих обставин його побутового, творчого, громадського життя.

Приводом для створення ситуативної присвяти може стати як суто приватна, побутова ситуація, яка характеризує обставини повсякденного ділового, дружнього, родинного, інтимного спілкування автора та його адресатів (реальна чи уявно модельована), так і подія, що викликала певний суспільно-значущий резонанс.

Прикладом першого інформаційного приводу може слугувати вірш Б. Лепкого «Намалюй мені, друже, картину...»:

*Намалюй мені, друже, картину,
Щоб я мав який спомин по тобі,
Намалюй мені гріб, а на гробі
Білий хрест і червону калину.*

*Або ні! Намалюй мені, брате,
Наддністрянську, підгірську долину,
І в вечірню спокійну годину,
Синю-синю, задуману дуже.*

*А долиною яр нехай в'ється,
Глибочезний, скалистий, бездонний,
А яром най потік невгомонний
По камінню шумить, ніби злиться.*

*Намалюй над яром тим тернину,
Будяки, і кропиву, і глоги,
Поміж ними пусти дві дороги -
Одну вгору, а другу - в долину.*

*По одній най вона іде, друже,
А по другій його пусти, брате.
Перед ними ні лісу, ні хати,
А між ними яр глибокий дуже.*

*Так ідуть вони мовчки в долину -
Доколя спокій, наче в гробі...
Намалюй мені, друже, картину,
Щоб я мав який спомин по тобі [7, 54 - 55].*

Ситуативні обставини, покладені в основу цієї присвяти, сам Б. Лепкий коментував так: «Генезу цього вірша пригадую собі. Я прийшов у Львові до д-ра Маковея, який був тоді одним з редакторів «Літ(ературно)-Наук (ового) Вісника». У нього на стіні висів образ Куриласа, сільський похорон. Цвинтар, дерева гнуться від вітру, хоругви, піп, домовина,

люди. Я погадав собі: не можна б намалювати простіше: хрест, а над хрестом калина або: підгірський провал, одним берегом вгору йде «він», а другим, вділ, - «вона». Я не раз пробував намалювати таку композицію, та вона не вдавалася мені. Аж пізніше те, чого не міг висловити красками, передав словом» [7, 362].

Ситуативність такого зразка автори присвят доволі часто зазначають у заголовках або підзаголовках своїх творів: П. Гулак-Артемівський «На від'їзд із Полтави М.М. Л(онгінова) 22 травня 1842», «Запрошення на вечір з танцями Володимиру Ал-чу Пр-му з сім'єю», «Моїй жінці (На вечір з танцями у нас 12 січня 1856)»; Я. Головацький «І. Срезневському з нагоди єго перебування в Ужгороді і Львові»; П. Куліш «До Данта, прочитавши його поему «Пекло»; М. Костомаров «І.І. Срезневському при од'їзді його на чужину»; І. Франко «Данилові Млаці (Прочитавши його віршик «Не можна всім догодити)»; С. Черкасенко «На свято відкриття вільного університету у Відні»; М. Капельгородський «Мойому синові (По одержанню його першої фотографії)» та ін.

Ці присвяти, в яких актуалізується певний суспільно-значущий привід, найчастіше адресують відомим письменникам, громадським діячам і діячам мистецтва, видатним особистостям, які зробили значний внесок у розбудову української державності та її культури: О. Афанасьєв-Чужбинський «Думка на могилі Грицька Основ'яненка», Х. Алчевська «Привиди війни (Посвята О. Кобилян-ській)», В. Самійленко «На роковини смерті Шевченка», М. Вороний «На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському», Олександр Олесь «Над могилою Коцюбинського», М. Рильський «На могилі Франка», М. Семенко «Василеві Чумаку», Є. Маланюк «До портрета Мазепи», П. Воронько «Пам'яті Василя Симоненка», М. Івасюк «На смерть Максима Рильського», Р. Лубківський «На зорю Тичини» та ін.

Як і послання, ситуативна присвята доволі часто має за об'єкт звернення умовного адресата: Є. Гребінка «Юність», В. Забіла «До коня», І. Гушалевиц «До пчоли», Х. Алчевська «Слово», «До ведмедика», І. Воробкевич «Прошу тебе, соловію...», «Рідна мова», «Буковина дорога!», П. Грабовський «До Русі-України», «До бандури», «До соловейка», Б. Грінченко «Пташці», М. Капельгородський «Україні», «Весні», О. Козловський «До музи», П. Кононенко «До рідного краю», «До музи», І. Манжура «До Дніпра», В. Навроцький «До ластівки», М. Вороний «До моря», «Очам», П. Карманський «До моїх черевиків», «До мого плаща», М. Драй-Хмара «Кам'янець», «Київ», «Чернігів», М. Зеров «К тифу моему», С. Караванський «До мови» та ін.

Специфічними тематичними модифікаціями ситуативної присвяти треба, очевидно, вважати й такі маргінальні поетичні форми, як експромт, надпис, альбомний запис і тост.

2) Присвята асоціативна.

Діалогічність адресної настанови у такому тематичному різновиді присвяти ще більше ослаблена внаслідок того, що зовні асоціативна присвята може й не мати чітких ознак адресованого тексту. Однак, діалогічність у ній усе ж збережена, виявляючись передовсім у зовнішніх, рамкових елементах структурно-семантичної організації ліричного твору (заголовку, присвяті, епіграфі). При цьому адресно декларований компонент заголовкового комплексу та зміст самого ліричного твору взаємодіють за принципом психологічного паралелізму: особа адресата асоціюється у свідомості автора з певними природними або життєвими картинками, точніше, гадаємо, саме останні й слугують психологічним поштовхом для виникнення в авторській уяві асоціації з його потенційним адресатом, як, наприклад, у вірші Олександра Олеся «Шевченкові»:

*Палало сонце. Лютувала -
Горіла нива, ліс горів.
Палало сонце. Все мовчало,
Ніхто і дихати не смів.*

*Чорніла круком чорна нива,
І враз, як галас, Божий грім,*

*І враз, як сльози Божі, злива
В краю пустельнім і німім.*

*Минули тижні. В минулім полі
Усе забилося, загуло...
І стало сходити поволи
Життя майбутнього стебло [8, 521].*

Серед зразків асоціативної присвяти маємо й такі, у яких безпосередньо розкривається внутрішній механізм виникнення поетичних асоціацій. У поезії П. Кононенка «М.В. Лисенку» процес виникнення асоціації реконструюється через символічну картину подорожі мандрівника темними хащами, під час якої рятівним дороговказом для нього стають чарівні мелодії музики М. Лисенка:

*В темну нічку непроглядную
Я проходив через гай,
Думав думу невідрадную,
Збився з шляху невзначай.
/.../
Там тривога обізвалася:
Де я, де? Куди пропав?
Де дорога загубилася?
Де подівсь знайомий став?
Так з годину в лісі темному
Я без відома іду
І в тім колі у таємному
Невідомих страхів ждучу.
Таємничий сум, як хмара та,
Обгорта тривожний дух,
А думки, немов отара та,
Нашорошують мій слух.
Чую, хвиля мов музичная
Уявилася мені,
Пісня вчулася величняя,
Десь лунає, мов у сні.
Я спиняюсь, прислухаюся...
Пісня, так і є?
І мов чарами впиваюся -
Дух увесь мій чари п'є...
/.../
Тії звуки чарівливії
То твої були, твої...
/.../
Розігнали думки смутнії,
Зник мій острах навісний...
/.../
І словами вже приємними
Шепотів до мене гай.
Там, де грають твори Лисенка,
Де дзвенять його пісні,
Там ні страху, ані лишенька
Не готується мені! [5, 138 - 139].*

Також зразками асоціативної присвяти є твори: О. Корсуна «Дорошенко (Якову Івановичу Щоголеву)», Я. Щоголева «На згадування Климівського», Л. Глібова «У степу

(Ол. Ам. Тищинському)», П. Куліша «Пасіка (Присвячено Ганні Барвінок)», Х. Алчевської «М. Коцюбинському», «До портрета», К. Білиловського «Море (Валент. Волод. Александрову)», О. Луцького «Темна ніч над бором ходить... (О. Кобилянській – посвята)», Олександр Олеся «Б. Грінченкові», В. Пачовського «Михайлові Яцківу», М. Доленго «П. Тичині», М. Вінграновського «Прилетіли коні – ударили в скроні... (Павлові Загребельному)» та ін.

3) Присвята латентна.

До латентних присвят необхідно віднести такі адресовані поетичні твори, у яких особа адресата у тексті твору не названа. Як зауважує Т. Круглова, «адресація не завжди може бути відкритою: у ряді випадків автор – за наявності настанови на співбесіду з конкретним адресатом – вдається до прийому умовчання і приховує обличчя адресата. Найчастіше цей феномен спостерігається в любовних зверненнях, коли автор не може оприлюднити особистість кореспондента через те, що розмова має занадто особистий характер. Для позначення віршованих творів з таємницею і непрямую адресацією пропонуємо ввести в обіг термін «посвята» - оскільки в посвятах поет, як вказує Квятковський, «висловлює свої почуття неназваному адресату, який один тільки й може зрозуміти натяки і недомовки, наявні у посвяті». Причому в класичній і модерністській традиції жанр присвяти існує у двох статусах: по-перше, входить до складу іншого, більш масштабного твору, по-друге, є самостійним твором. Отже, якщо послання звернене до експлікованого адресата, то присвята має на увазі звернення до імпліцитного адресата. З огляду на утаємниченість або латентність характеру звернення комунікативні інтенції у присвяті мають специфічний характер: адресація стає більш узагальненою (не втрачаючи при цьому своєї індивідуальної спрямованості) і виступає як «дратівливий» чинник, завдяки якому тема вірша розгортається діалогічно, а іноді за принципом контрапункту» [6, 148].

Не називати особу свого адресата автор може з різних причин, як звичайного побутового чи інтимного характеру, так і з ідеологічних або й естетичних міркувань.

Найчастіше форми латентної присвяти набуває інтимна лірика, у якій ім'я коханої або коханого не оприлюднюється, щоб уникнути розголосу подробиць їхнього інтимного життя. Ім'я адресата при цьому часто «ховають» за ініціалами, словесними скороченнями, лексичними формами, які вказують на певну невизначеність, прихованість особи, якій адресують поетичний твір: І. Манжура «N.N.», М. Скритий «Невідомій», Б. Лепкий «Час рікою пливе», «Як сонце згасне», М. Рудницький «Лише тобі одній», О. Смик «До тієї, гідної любові» та ін.

Ім'я поетичного адресата часто також не називається через те, що автор таким чином намагається вивести його з біографічно-персоналізованої площини у сферу більш широких ідеологічних або естетичних узагальнень. Наприклад, у вірші «Жіночий портрет» Леся Українка, за словами В. Агеєвої, «з цілковитою одвертістю сформулювала своє розуміння патріархального шлюбу як контракту купівлі-продажу, коли з «голоду серця» жінка продає себе в неволю, покійно стає чоловічою тінню:

*Не тіло ти, а душу продала,
свій хист і розум віддала в неволю,
у каторгу довічну завдала, -
і гірко, й солодко тобі до болю» [1, 118].*

Водночас очевидно, що присвята має й конкретного адресата, біографічно пов'язаного з поетесою, ім'я якого вона не розкриває, оскільки в такому разі це не є суттєвим, адже вірш прагне до більш широких естетичних узагальнень.

В окремих випадках автор справді не знає імені свого адресата, водночас образ його також містить ознаки певної типізації й узагальнення: В. Бобинський «Тюремна колисанка (Незнайомій з 13-ї камери)», Б. Рубчак «Незнайомому старшому панові, що його автор часто зустрічає в парку» та ін.

Можна говорити й про різну міру імпліцитності, закладену автором у латентну присвяту. Тобто особа адресата такої присвяти в окремих випадках може бути й

реконструйована або з контексту біографічних взаємин автора, або з окремих елементів його твору. Наприклад, узагальнений образ псевдопатріота у присвяті І. Франка «Сідоглавому» цілком може бути реконструйований у контексті біографічних обставин поетичної та громадської діяльності поета. Як відомо, вірш адресований лідерові «народовців», одному з організаторів угоди української інтелігенції з австрійським урядом і польською шляхтою - Юліанові Романчуку, який у газеті «Діло» від 13.V 1897 р. надрукував статтю «Смутна поява», що була реакцією на передмову І. Франка «Niesco o sobie samym» («Дещо про себе самого») до польського видання збірки «Галицькі образки» («Obrazky galicyjskie»), у якій Каменяр гостро висловився про тип галицького рутенця - «русина». Автор статті «Смутна поява» закидав І. Франкові відсутність патріотизму і рекомендував йому усунутись від громадської й політичної діяльності. І. Франко у творах «Сідоглавому» і «Декілька афоризмів у альбом «Ділу»...» викривав лицемірну «любов» до народу галицьких псевдопатріотів.

Прикладом латентної присвяти, адресат якої може бути реконструйований безпосередньо з самого твору, є вірш В. Сосюра «Поетові». Ім'я Т. Шевченка, котрому присвячений цей твір, у тексті жодного разу не згадується, проте, піднесено оспівуючи свого адресата, В. Сосюра двічі акцентує мотив «сподіваної волі», який безпомилково вказує на те, кому адресований твір.

Латентна присвята може бути спрямована на літературну полеміку автора з його критиками. Так, присвята П. Косенка «Сонете, друже мій! І знову, бачиш, проза...» є відгуком на смерть літературного критика, ім'я якого автор не називає, але який вочевидь був причетний до спроб творчої дискредитації поета. Присвята С. Караванського «Відповідь «опонентові» також містить полеміку з неназваним у тексті твору літературним критиком поета. Структурно його присвята побудована як своєрідний розгорнутий відгук на повідомлення, уміщене в епіграфі до твору:

*Велика радість - листи від друзів, та чи не
більша - дістати листа від колишнього безоглядного
опонента.*

(З листів)

*Я б не сказав, що велика це радість
Від «опонента» одержати вістку.
Бачте, адепта гонінь і нещадля
Краще б назвати «екзарх самоїдства».
Там, де одного, закутого в пута,
Двоє чи троє беруться цькувати,
Краще вживати слова «екзекутор»,
«Кат», «знущаяка», «злобитель», «каратель» [4, 49].*

Аналогічно буде свою присвяту «Зевс, покохавши Європу, безглуздим биком учинився...» й В. Свідзинський:

*Божевільна дивлюся на гибіль Європи.
Під рев моїх строф.*

Я. Савченко

*Зевс, покохавши Європу, безглуздим биком учинився,
Владар богів і людей мукав як та німіна.
Ти, бідолаха, не любиш Європи, з якої ж причини
Як поранений осел, в віршах поганих реवेश? [9, 155].*

Присвяту С. Свідзинського можна розцінювати як опосередковано латентну форму, попри те, що в самому тексті особа адресата й не названа, вона легко реконструюється з епіграфа до твору. До таких форм можуть бути віднесені й поетичні твори еготивного типу, які, структурно не містячи прямого звернення до свого адресата, опосередковано адресують

йому певне повідомлення, містять комунікативний розрахунок на налагодження діалогічного контакту. Прикладом може слугувати вірш М. Зерова «Олесь»:

*Ведмежа спина і ведмежий торс,
Важка хода і зігнута постава...
Як вищів він, наш світосяйний Хорс,
Окраса наша, гордоці і слава!
Його впевняли «двадцять язукъ»,*

*Що жанр його - poemes patriotiques -
І він міняв пісень ліричних чари
На гук патріотичної фанфари.*

*Коли ж минав патріотичний «бред» -
В смутному Києві, веселім Відні -
Він однаходив звуки відповідні
І запашний точив із себе мед, -
Бо ж він стільник, а не пуста воцинка,
Бо ж він Олесь, а не Грицько Чупринка [3, 75 - 76].*

Приводом для вірша стала літературна полеміка М. Зерова й Олександра Олеся. На момент створення вірша поет уже перебував за кордоном і, відповідно, прямий діалог між двома митцями був неможливий. Однак заявлені у вірші полемічні інтенції з очевидністю спрямовані на налагодження діалогічного контакту, хоча б і опосередкованого та гіпотетичного.

4) Присвята інтроспективна.

Це є присвята, у якій адресатом звернення є сам автор. Такого типу присвяти можна назвати інтроспективними за аналогією з медитативно-описовою, інтроспективною лірикою. Різниця між нею й інтроспективною присвятою полягає у тому, що перша має еготивну форму комунікативної організації тексту, тоді як друга найчастіше будується в апелятивній формі, з більш-менш яскраво вираженими ознаками автоадресації, зі зверненням до себе як до сторонньої, «третьої» особи. Часто ця присвята може поєднувати обидві форми комунікативної організації тексту; тоді одна його частина, зазвичай, вступна, будується як текст апелятивного типу, а друга - як еготивний текст.

Інтроспективна присвята має дві основні форми автоадресації – пряму й опосередковану.

1. Форма прямої автоадресації передбачає пряме, неопосередковане уявним діалогом із стороннім адресатом звернення до самого себе:

*Співоче горло, цить!
Накинув зашморг вік,
затягує петлю в безтямному мажорі.
Я прикроцям своїм давно утратив лік,
і тоне голос мій у божевільнім хорі.*

*А все-таки хриплю,
і все-таки терплю
й до безуму люблю цю відчайдушну силу,
що й в малості своїй на горлі рве петлю
і видихає те, що й цезарям не снилось [2, 390].*

Комунікативна модель звернення автора твору до себе часто має форму метонімічної апеляції до певних душевно-психологічних або й предметних атрибутів власного «я», як правило, зазначених у заголовку – І. Вагилевич «Туга», П. Грабовський «Угамуйсь, моє серце безщасне!..», С. Калинець «До сліз», П. Карманський «Ностальгіє, моя подруго!», В. Базилевський «Співоче горло, цить!..», С. Караванський «Своєму власному привіту».

Пряма інтроспективна присвята найчастіше жанрово маркована заголовком. Заголовкова форма прямої автоадресації може розгортатись автором у різних біографічно персоналізованих регістрах – від семантично-нейтральних до емоційно чи символічно й навіть жанрово мотивованих.

Семантичні нейтральні форми: П. Куліш «Сам собі», О. Андріїва «До себе самої», М. Зеров «Самоозначення», В. Вишиваний «Потіха нещасного...(собі)», П. Тичина «До себе самого й до молодих поетів», Н. Горик «Вересень (Собі)», Р. Лубківський «Самонагадування», М. Луків «Друзям поетам і собі», Г. Світлична «До себе», М. Сингаївський «Собі і друзям на спогад», Бабай (Б. Нижанківський) «Запаморочення від віршів або слово до себе, самого», В. Онуфрієнко «Собі на іменини».

Емоційно та символічно мотивовані форми: Б.-І. Антонич «До гордої рослини, цебто до себе самого», І. Драч «Відданиця (щось на зразок самокпину)», С. Йовенко «Ще б пак! (На себе – звисока)», «Хмільна жіночка (автошарж)», «Візит до себе (автокпин 2000 року)», О. Забужко «Літературщина (самокпин)».

Жанрово мотивовані форми: С. Голованівський «Сповідь», В. Сосюра «Останній лист», М. Зеров «Присвята», С. Гординський «Автопортрет», В. Коротич «Розмова з самим собою», Д. Кремінь «Спроба самокритики», «Автопортрет – ХХІ», С. Пушик «Присвята собі», М. Сингаївський «Автобіографія», Г. Чубач «Притча про автопортрет».

2. Форма опосередкованої автоадресації передбачає таке звернення поета до самого себе, яке зовні оформлене як повідомлення, адресоване іншому внутрішньотекстовому адресату: Х. Алчевська «Посвята А. Кримському», «П-ому», П. Грабовський «Не дивуйтесь, добрі люди...», П. Кононенко «Приятелям», В. Александрів «Моя могила», О. Гончар «Хто мене вправі судити...», С. Гординський «Суплікація в десятиріччя», О. Дучимінська «Гей, життя, не кпи з мене, бо я тебе не боюсь!», В. Базилевський «Індійська філософія (Лялі Рубан)», С. Будний «Як приїду додому я, мамо...», «Син землі»:

*Ви кажете: «Ти був поет,
Тепер зосталось тільки ет!»...
За гостре слово дяка вам!
Але чекайте, здачі дам:
Я дуже рад,
Що невпаде
Ви судите про мене:
До ваших рук
Верстат і друк -
Чи стигле, чи зелене,
А я, на щастя чи біду,
Пишу та в скриньку все кладу,
А скриньку давить дата:
Сто двадцять і дев'ята [5, 35].*

Надзвичайно цікавим зразком інтроспективної присвяти (з ознаками жанрової контамінації власне присвяти і віршованого листа) є твір В. Сосюри «Останній лист», у якому в рольовій формі моделюється ситуація отримання листа від імені жінки самим поетом:

*Здорові будьте, Володимир!
(Сюди до рими: «Воле, дим ер»...)
Тепер я знаю, що робить,
Щоб стать, як сонце, як блакить.
/.../
Це так, як двічі два - чотири.
Хай будуть всі залізні, щирі,
Як ваші вірші і листи!
/.../*

*Я чула, ви нещодавно
хотіли вбити себе...Вино,
жінки й нечулі в цьому винні
та ті, що в латаній свитині
старцюють в місті... Це біда.
Але все пройде, як вода.
Я чула скрізь: і тут, і там,
як люблять вас, як вірять вам.*

*Нехай же розпачу у вас
не буде! Так говорить клас.
А ви є син його, Володю,
ви ж двадцять літ росли в заводі!*

*Ах, не писати це вам мені!
Та хай почують «ближні й дальні»,
яка страшна відповідальність
поетом бути у наші дні! [10, 215 - 216].*

Висновки і перспективи подальшого дослідження. У статті проаналізовано жанрову специфіку поетичної присвяти як одного з генологічних варіантів адресованої лірики, а також розроблена типологія її жанрово-тематичних різновидів: 1) ситуативної; 2) асоціативної; 3) латентної; 4) інтроспективної. Перспективним є вивчення інших жанрово-тематичних різновидів адресованої лірики - послання та віршованого листа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агєєва В.П. Поетеса зламау століть. Творчість Лєсі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / Віра Павлівна Агєєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Базилевський В. Вертеп : Сосюра Володимир Миколайович. Вибрані твори : в 2-х т. / Володимир Миколайович Сосюра. – Т. 1 : Поетичні твори ; [В.Г. Дончик (наук. ред.), С.А. Гальченко (упоряд., післямова та прим.)]. – К. : Наукова думка, 2000. – 645 с. – (Бібліотека української літератури).
3. Зєров М.К. Твори : в 2-х т. – Т. 1 : Поезії. Переклади / Микола Костянтиневич Зєров ; [упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – 843 с.
4. Караванський С. Сутичка з тайфуном. Збірка поезій / Святослав Караванський. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип, 1980. – 189 с.
5. Кононенко М. Хвилі / Мусій Кононенко ; [упоряд. та авт. передмови Володимир Погребенник]. – 2-ге вид. – К. : Смолоскип, 2007. – 408 с.
6. Круглова Т. Жанр лирического посвящения в поэзии Марины Цветаевой / Татьяна Круглова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – Киров, 2009. – № 2. – С. 147-149.
7. Лєпкий Б.С. Поезії / Богдан Сильвестрович Лєпкий ; [ред. кол. : В.В. Біленко та ін. ; упоряд., вступ. ст. і прим. М.М. Ільницького]. – К. : Радянський письменник, 1990. – 383 с.
8. Олєсь О. Твори : в 2-х т. / Олександр Олєсь. – Т. 1.: Поетичні твори. Лірика поза збірками. З неопублікованого. Сатира ; [упоряд., авт. передмови та прим. Р.П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – 959 с.
9. Свідзінський В. Твори : в 2-х т. / Володимир Свідзінський. – Т. 1 : Поетичні твори. – Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту. Інститут критики / Елеонора Соловей (підгот.). – К. : Критика, 2004. – 584 с. – (Серія «Відкритий архів»).
10. Сосюра В.М. Вибрані твори : в 2-х т. / Володимир Миколайович Сосюра. – Т. 1 : Поетичні твори ; [В.Г. Дончик (наук. ред.), С.А. Гальченко (упоряд., післямова та прим.)]. – К. : Наукова думка, 2000. – 645 с. – (Бібліотека української літератури).

Назарец В.Н. Типология жанрово-тематических разновидностей посвящения.

Статья посвящена анализу художественного феномена адресованной лирики как сверхжанрового образования, включающего в себя три поэтические жанры - послание, посвящение, стихотворное письмо. Изучена жанровая специфика поэтического посвящения, ее коммуникативно-диалогическая организация, художественные факторы, определяющие семантику ее адресованности, разработана типология ее жанрово-тематических разновидностей, охарактеризованных в контексте установки на диалогичность лирической коммуникации.

Ключевые слова: *сверхжанр, коммуникативность, диалогичность, адресованная лирика, послание, посвящение, стихотворное письмо.*

Nazarets Vitalii. Typology of genre-thematic varieties of dedication.

This article deals with the analysis of the addressed lyrics artistic phenomenon as supergenre formation which includes three poetic genres - message, dedication, poetic letter. The genre specifics of the poetic dedication, its communicative-dialogic organization, artistic factors defining semantics of its addressing are investigated; the typology of its genre-thematic varieties, characterized in the context oriented onto dialogueness of lyric communication, is worked out.

Keywords: *supergenre, communicativeness, dialogueness, addressed lyrics, message, dedication, poetic letter.*

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

Українська література

Т.Я. Данилюк-Терещук

ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ВОВКУЛАКИ

У статті характеризуються особливості інтерпретації демонологічного образу вовкулаки в творах О. Сомова та С. Александрова. З'ясовано, що архаїчна семантика персонажа стає універсальним конструктом в ідейно-естетичній організації художнього тексту. Фольклорні історії про перевертнів розгортаються в літературні сюжети про необмежені можливості й надзвичайні здібності людини. В творчості О. Сомова вовкулака постає в образі простака-дурня, чаклуна-перевертня, розбійника-лицаря, а герой С. Александрова проходить шлях від грішника до праведника. Письменників цікавить психологічний стан людини у вовчій шкурі.

Ключові слова: романтизм, демонологія, образ, вовкулака, проза, мотив, сюжет.

Постановка наукової проблеми та її значення. Важко уявити сучасну літературу без персонажів, які походять із народної демонології, але в своєму пристосуванні до потреб авторської творчості пройшли чимало етапів. Демонічні істоти і в XIX ст., а подекуди й сьогодні, відображають «реальні» народні вірування. Зважаючи на численні модифікації таких образів у просторі авторської уяви, дослідження початкового, романтичного етапу, тобто періоду «переселення» демонічних істот із вірувань в літературу, не втрачає актуальності. Адже чим довше обертається в культурі той чи інший персонаж, чим більше спричиняє інтерпретацій, тим більше акумулює досвіду, стає містким і багатозначним, придатним для втілення авторських задумів, але водночас він не втрачає свого глибинного універсалізму, ефективно виконує свою комунікативну функцію.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів. Образ вовкулаки, – людини-перевертня, що за допомогою чарівництва перетворюється або ж перетворений у вовка на певний час, – один із найдавніших у фольклорі та міфології народів Європи, Малої Азії та Кавказу [11, с. 242 – 243]. Одночасна приналежність до світу природного й надприродного, сприймалася давньою свідомістю як дводушництво, тому вовкулаці приписувалася неймовірна сила, спритність, сакральні знання та ін. Його амбівалентна природа проявлялася і в здатності зберігати людські якості (розум, розуміння людської мови, хоч сам він говорити не може, страх, відчай та ін.). Як тотемна тварина, вовк символізує не тільки загрозу та хижість звіра-убивці, але й силу та хоробрість ідеального воїна.

Літературна традиція, пов'язана з образом вовкулаки, починається ще в античному письмі. Воїни-троянці порівнюються з вовками в Гомеровій «Іліаді». Опис досвіду контактів людини з вовкулакою зринає і в «Історії» Геродота. Розповідаючи про звичай неврів, які жили у верхів'ях Дніпра, Прип'яті та Південного Бугу у IV-V ст. до н. е., він писав: «Цих людей підозрюють у тому, що вони чаклуни. Бо скіфи і елліни, що живуть у Скіфії, кажуть, ніби один раз на рік кожний із неврів стає вовком на деякий час, а потім, повертається і знову стає людиною» [5, с. 264 (№ 105)].

Мілітарно-сакральний культ воїна-звіра неперервно існував на теренах України з часів Київської Русі до козацької доби. Дослідники переконані, що його відгомони збереглися в археологічних, історичних, етнографічних, фольклорних джерелах [3; 9]. Про бойову звитягу

князя, який «сірим вовком обертається» оповідає «Билина про Волха Всеславовича» [21]. За гіпотезою Л. Залізняка, її герой мав свого історичного прототипа – князя Всеслава Брячиславича Полоцького [9, с. 163], про якого у «Повісті временних літ» говориться, що «народився у сорочці від волхвування» [16, с.116]. Факт перетворення князя-чародія у вовка поетично передає й «Слово о полку Ігоревім»: « Всеслав князь людям суди чинив, / князям городи рядив, / а сам в ніч вовком рискав. / Із Києва добігав до півнів у Тмурокань, / великому Хорсові вовком путь перебігав. / Тому в Полоцьку подзвонили заутреню рано / у святої Софії у дзвони, / а він у Києві дзвін той почув. / Хоч і віща душа в другому тілі, / та часто від бід страждала [26, с. 101].

Коментуючи образ князя-чаклуна, П. Салевич висловив цікаву думку про те, що він «один із трьох важливих символів язичництва, на якому тримається міфологічна структура тексту, тому так багато епічної інформації і міфологічних смислів пов'язані із Всеславом. Інші два важливі міфологічні символи “Слова”: співець Боян та держава Троянь» [18, с. 209]. Отже, міфологічна семантика вовкулаки у текстах давньої літератури зберегла зв'язок з первісною міфологією українців.

Неперервність уявлень українців про воїнів-вовків засвідчують і джерела козацької доби XVI–XVIII ст., в яких з'являється образ козака-характерника. Найяскравішим персонажем такого героїчного епосу стає отаман Іван Сірко, якого усна традиція наділяє містичною здатністю до перетворень [17, с. 65].

Середньовіччя вносить свої корективи у світосприйняття українців. Міфологічне уявлення поступається християнському віровченню, символіка якого витісняє язичницьке позитивне сприйняття образу вовка. Із символу військової доблесті він переходить у розряд підступного ворога («вовк в овечій шкірі») й поступово набирає демонічних обрисів злого чаклуна. Проте, фольклорна традиція, з її «двовір'ям», демонструє добру збереженість архаїчного світовідчуття. Саме цим сучасні фольклористи пояснюють «живу» й до нині популярність оповідей про перевертнів-вовкулак, а серед мотивів, що пояснюють причини перетворення виокремлюють три основних: 1) чаклун/відьма перетворюються у вовкулаку, щоб шкодити людям; 2) чаклун/відьма через образу перетворюють людину на вовка; 3) перетворення у вовкулаку відбувається незалежно від волі людини, як покарання за батьківський гріх [15, с. 478-480].

Свій інтерес до перевертнів, як до містичного й демонічного, виявляє романтична література. Першість тут за О. Сомовим, який 1825 р. публікує оповідання «Гайдамак. Малороссийская быль», чим засвідчує і свою прихильність до краю дитинства, і добру обізнаність з віруваннями, звичаями, історією, літературою «поэтической Малороссии». Сюжет захоплює читачів і критиків, що й надихає письменника на продовження історії про шляхетного розбійника. Принаймні в листах до друзів він зізнавався, що мріє написати великий роман про Гаркушу [13, с. 10]. У 1828р. побачила світ повість «Гайдамак», у підзаголовку до якої О. Сомов уточнює, що це «главы из малороссийской повести» [19, с. 38-92].

Історія розбійника-лицаря Гаркуші, який допомагає закоханим, грабує багатих і вступається за бідних («Сказывают, он проучивает злых панов, чуть только про котрого прослышит худое» [19, с. 64]) розгортається у двох площинах – реальній і фантастичній. Головний герой нагадує фольклорного козака-характерника: має надзвичайні здібності («дунет на воду – вода загорится, махнет рукою на лес – и лес приляжет» [19, с. 42]); непомітно з'являється й так само зникає («он словно как из воды вынырнул: всполошил всю ярмарку, заставил о себе трубить всех, от мала до велика, и после вдруг исчез невесть куда» [19, с. 46]); як ворожит ману на людей напускає («он вдруг околдовал своих конвойных: все они, человек сорок, не могли тронуться ни руками, ни ногами, хотя слышали, как вдруг расплеснулась вода в Клевени, видели, как оттуда выскочил на паром черный конь с огненными глазами, как Гаркуша сел на него, взвился над рекой и бегом – поминай как звали! [19, с. 41-42] ») та й з'являється він у трьох різних іпостасях – чумака Кір'яка Максимовича, польського пана і жебрака.

Таке перевдягання в міфопоетичному сприйнятті цілком співвідносне з фольклорним перевтіленням. Схильність до містичного й аргументацію її присутності в літературному тексті, О. Червінська пов'язує з ментальною свідомістю [23, с. 13-46]. Та й сам автор «Гайдамака» щоразу наголошує, що його повість «о жизни и занятиях малороссиян» [19, с. 38].

Розповіді про невловимого розбійника Гаркушу доповнюються іншою формою оповіді – чутками («не слышно ли чего о гайдамаке?»). В такий спосіб письменнику вдається поєднати реальне й містичне, те, про що всі говорять, але не бачили. Зрештою, й про перевтілення гайдамаки йдеться у пісні, яку склав про нього сліпий бандурист Нестеряк: «Кто один в селеньях бродит / И, как злобный волколак / Старым, малым страх наводит? / Кто сей знахарь? – Гайдамак!» [19, с. 47]. Такий авторський хід вповні умотивований, бо образ вовкулаки-розбійника посилює демонізм гайдамаки, а для читача, тим паче, якщо йдеться про читача ХІХ ст., сліпий бандурист на ментальному рівні – безсумнівний авторитет. Слушними тут видаються коментарі А. Бондаренка щодо спорідненості культу воїнів-звірів з діями розбійницьких загонів, які з'явилися на українських землях наприкінці ХVІІІ ст. Дослідник зауважує, що причини формування таких груп – соціальні, бо «за умов остаточної ліквідації Гетьманщини, знищення козацтва і насадження кріпосного права, такі банди, як правило, намагалися наслідувати козацькі традиції військової слави та вільного соціального устрою» [3, с.173-174]. Українська усна традиція зберегла й імена легендарних одчайдухів – Северин Наливайко, Максим Залізняк, Устим Кармелюк, Олекса Довбуш, Лук'ян Кобилиця, Семен Гаркуша та ін.

Джерелом образу шляхетного розбійника для О. Сомова був не лише фольклор. Значущу роль тут відіграла західноєвропейська культурна традиція, в якій кожен народ мав свого героя (англійці – Робін Гуда, іспанці – Ель Темпранільйо, шотландці – Роб Роя та ін.) [24, с. 186-195]. Романтична література, в творчості своїх чільних представників (Д.-Г. Байрона, К.А. Вульпіуса, В. Скотта, Ф. Шиллера та ін.) утвердила героя-розбійника, який протиставляє себе суспільству та впроваджує свою систему справедливості. Повість О. Сомова про шляхетного розбійника Гаркушу представляє українську версію такого сюжету. Своє мистецьке увиразнення вона знайде в творчості В. Наріжного («Гаркуша, малороссийский разбойник»), Г. Квітки-Основ'яненка («Предания о Гаркуше»), О. Стороженка («Братья-близнецы») та ін. Важливо, що тема запропонована О. Сомовим, вирізнялася авторською оригінальністю в потрактуванні історичного факту, а фольклорні мотиви про вовкулаку, додали їй фантастичності. Отож, письменник демонструє неймовірну здатність міфологічного персонажа адаптуватися відповідно до творчого задуму.

Літературна історія вовкулаки розгортається і в казці «Оборотень» (1829), яка увійшла до циклу «малороссийских былей и небылиц Порфирия Байского». Як вправний казкар, О. Сомов починає із зачину, що готує читача/слухача до оповіді. Ніби розважаючись, автор обіграє і назву твору («Скажу только в оправдание моего заглавия, что я хотел вас подарить чем-то новым, небывалым, а оборотни сколько помню, до сих пор еще не пугали добрых людей в книжном быту» [19, с. 206]), і причини, які спонукали до цього вибору («Я мог бы вместо оборотня придумать что-нибудь другое или подменить его каким-либо лихим разбойником; но все другое новое, как я уже имел честь доложить вам, разобрано по рукам другим, а в книжных наших лавках залегли тепер такие большие шайки разбойников – не всегда клейменных (по крайней мере клеймом гения), но всегда печатных, – что если б мыши и моль не составили против них своей Santa Hermandad, то от них не было б жителя порядочным людям») [19, с. 206]. В іронії казкаря Порфирія Байського, який «в шутку вздумал поугатать», вчувається серйозність автора трактату «Про романтичну поезію» О. Сомова, з його переконанням «творити літературу на національній основі» [20, с. 173].

Головний герой «Оборотня» Артюша наділений усіма рисами казкового дурня: «прост, очень прост: молвит, бывало, что с дуба сорвет, до сотни не сочтет без ошибки и не всегда, бывало, впопад ответит, когда у него спросят, которая у него правая рука и которая левая» [19, с. 207]. Його названий батько Єрмолай – злий чаклун, що «умывается росой,

собирает разные травы, ходя безперестанно что-то шепчет..., спит с открытыми глазами и пр. и пр.» [19, с. 206-207]. Риси «царівни» і «помічниці» (за В. Проппом) простежуються в образі Акулини Тимофіївни, яка і «заступалась за Артюшу перед своїми подругами», і «смекнула, что старик Ермолай очень богат и очень стар, что жить ему на свете оставалось очень недолго и что после него единственным наследником его имени должен быть Артем Ермолаевич» [19, с. 208]. Насмішки односельчан над сином, провокують чаклуна до помсти («Пастухи не раз видали, как из лесу вдруг выбежит большой-пребольшой волк, схватит одну или пару овец, стиснет им горло зубами, выбросит их к себе на спину – и был таков: мигом умчит их к лесу...Крестьяне тотчас взяли догадку, что это не простой волк, а оборотень; вслед за этою догадкой пришла к ним и другая: что этот оборотень не иной кто, как сам Ермолай Парфентьевич» [19, с. 207-208]).

Мотив про ображеного чаклуна, який у вовчій подобі помщається за нанесену кривду, належить до ключових у системі народних вірувань [15, с. 478-480]. Фольклорні сюжети такого плану розгортаються у двох версіях: перетворення чаклуна у вовка і шкода від дій перевертня. Вовкулака-зловмисник небезпечний для соціуму, бо має корисливу мотивацію (він безжальний до людей, нападає на худобу односельчан та ін.). Такі оповіді й до сьогодні збереглися в усній традиції жителів Західного Полісся: «Десь за озером був чулувік, що знався з вувками. І сам вовком прикидався. То тех вувків він напускав на людей, на яких мав зло. Пирикенься, піде в ліс – і вже потакують, що десь напустив вовчу зграю на того чи генчого чоловіка. А кое-кого і вовком пускав» [7, с. 18]. Позбутися чаклуна не просто, та вже ж можливо, якщо вдається, часом випадково, підглядіти магічний ритуал переверництва, суть якого полягала в особливих діях перекочування (через голову; пеньок; ножі чи кілки встромлені в землю) чи перестрибування (через рів; паркан; поріг). Етнографічні джерела ХІХ ст. зберегли кілька способів такого перевтілення. В матеріалах П. Шейна зазначено, що «перед оберненням на вовка чарівник вбиває в землю п'ять осинових кілків у якомусь усамітненому місці, але так, щоб два кілки були ніби передні ноги, два – задні, а п'ятий – хвіст, і скачучи вперед через усі, починаючи з заднього кілка, стає вовком» [25, с. 253], подібне фіксує й Б. Грінченко («Вийшов за клуню, устроїв ножа в землю, почав розбиратися, геть розібрався, голий zostався. Потім перекинувся через той ніж да й став вовком» [6, с. 187]). Побутування таких архаїчних уявлень демонструють і сучасні фольклорні записи («Знахур миг стати вовкулаком. Пасуть люде ввечке, а він піде, пирикенься чириз пиньок тре разе догоре – і вже зробився вовком. Забирає ввечку, преїде назад, чириз пиньок знов пирикениця, тилько вже в другий бик, – і вже знов чоловік» [7, с. 18-19]).

Авторові «Оборотня» були добре відомі подібні фольклорні оповіді, бо ж його чаклун Ермолай «трижды обошел тихо вокруг пня и при каждом обходе бормотал вполголоса такой заговор: «На море Океане на острове Буяне, на полой поляне, светит месяц на осинов пень; около того пня ходит волк мохнатый, на зубах у него весь скот рогатый. Месяц, месяц, золотые рожки! Расплавь пули, притупи ножи, измочаль дубины, напусти страх на зверя и на человека, чтоб они серого волка не брали и теплой бы с него шкуры не драли...» После этого заговора старый колдун став лицом к месяцу и воткнув в самую сердцевину пня небольшой ножик с медным черенком, перекинулся через него трижды таким образом, чтобы в третий раз упасть головою в ту сторону, откуда светил месяц» [19, с. 211].

Важко сказати чи наведений текст замовляння справді автентичний, але використана автором магічна формула, служить відправним пунктом, своєрідною інтригою нових фантастичних перевтілень. Артем, який за намовою Акулини Тимофіївни, вистежує й підглядає за діями батька-чаклуна, з молодечею нерозважливістю («если не умнее, то смелее») повторює його дії й сам перетворюється у вовка. Отож, О. Сомов розгортає художню версію фольклорного мотиву про профана, який повторює дії чаклуна й перетворюється на вовка, але не може повернутися в людську подобу, бо не бачив усього ритуалу. Перебуваючи у «вовчій шкірі», герой переживає різні емоції: від захоплення тим, що «никогда, никто его столько не боялся, как теперь: какая радость!» [19, с. 213] до «тоски-

кручини в волчєй коже» [19, с. 214]. І хоч сам О. Сомов дещо іронізує над своїм героєм («мне, признаться, никогда не случалось слышать, чтобы оборотни в волчєй шкуре становились умнее прежнего» [19, с. 212]), читач все ж може зробити висновок, що Артюша з простака-дурня перетворюється у розважливого чоловіка. Таке переродження закономірне для чарівної казки. Її герой, пройшовши ініціацію, окрім досвіду й багатства, отримує бажану наречену. У казці О. Сомова розвиток подій дещо змінений. Тут переважає комічне: горе-перевертень врятований розумною і лукавою Акулиною Тимофіївною, яка просить чаклуна Єрмолая повернути людську подобу синові. Майже з етнографічною точністю (подібні оповіді представлені в записках П. Куліша [14, Т. II, с. 35], П. Иванова [12, с. 506-507] та сучасних джерелах [15, с. 489-490], автор описує ритуал чаклуна, який «обошел трижды около оборотня и что-то шептал себе под нос; потом растянул его (вовкулаку – Т.Д) на все четыре лапы и колдовским своим ножиком прорезал у него кожу накрест, от затылка до хвоста и впоперек спины. Распоротый балахон упал на солому, и в тот же миг Артем вскочил на ноги...» [19, с. 215]. Фінал «Оборотня» О. Сомова хоч і не озвучує казкову формулу «і стали вони жити й поживати...», проте їй відповідає. А от авторський «Епілог» цілком в дусі морально-дидактичної настанови романтичного демонологічного оповідання – *«тот, у кого нет волчєй повадки, не должен наряжаться волком»* [19, с. 216].

Тексти О. Сомова переконують, що своє завдання автор «Гайдамака» та «Оборотня» бачить і в збереженні, аж до етнографічної точності, народних уявлень про вовкулаків, і в можливості демонстрації естетичної спроможності демонологічного персонажа в літературному тексті. Один і той же фольклорний мотив стає джерелом натхнення для різних образів (як от чаклун-вовкулака стає праобразом шляхетного розбійника Гаркуші і корисливого Єрмолая). Письменник дає приклад і звичайного перенесення фольклорних мотивів у художній текст, і їх творчої інтерпретації.

Історики літератури, згадуючи поему «Вовкулака» С. Александрова, суголосні у висновках про те, що письменник належить до «пізніх діячів котляревщини» 40-50-х рр. XIX ст. [10, с. 43]. Зрештою, сам автор іронічно називає свою творчість то «піснею», то «свистом», але з великим пієтетом перераховує імена тих, хто надихнув його «узятись за каламар з пером»: І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, А. Могила, О. Корсун і Т. Шевченко [1, с. 309-312]. Літературне «оточення» і тема поеми умовно наближають С. Александрова до ідейно-естетичних пошуків романтиків. Ще одним аргументом на користь автора «Вовкулаки» слугують слова І. Франка: «Александров іде слідами Котляревського, форсуючи іноді, особливо в першій частині своєї поеми, в описі весілля, гумористичний тон «Енеїди» до ступня відомого українського юродства. Одначе, друга часть поеми, в якій змальовано пригоди чоловіка, перемінного в вовка, має значний психологічний і літературний інтерес, і заслуговує на більшу увагу, ніж яку звертала досі на себе ся поема» [22, с. 267]. Справжній професіонал у царині літератури, І. Франко помітив те, чого майже не було на тематичному рівні (в порівнянні з огромом відьом, русалок і чортів) представлено в письменстві перших десятиліть XIX ст. – вовкулаку.

Історія вовкулаки Володьки, починається з інтриги – її розгортає той, хто побував у вовчій шкурі («Пишу про те, як був я звіром, / Нехай хоч увесь світ кричить!» [1, с. 312]). Так з'являється оповідач, який манерою розповіді вписується і в фольклорну оповідну традицію (бачив сам на власні очі; чув, сусід розказував; один чоловік розказував), і в літературну формулу оповідача з народу (пасічника у М. Гоголя, місцевого старожила у Г. Квітки-Основ'яненка). Фактично перша частина поеми зі своїм розлогим побутописанням, якраз і створює оту атмосферу правдивості подій: пригода трапилася на весіллі і не з ким-небудь, а з весільним дружкою Володькою.

Серед фольклорних обрядів, весільне дійство займає особливе місце, адже від того, як розгортатимуться події залежало подальше щасливе життя подружжя. Українське весілля, за спостереженнями Х. Вовка, мало свою складну структуру, в якій кожен учасник наділений особливими функціями й обов'язками. Весільному дружкові тут відводилася виключна роль, він супроводжував молодого в часі сватання, заручин, був розпорядником у день весілля,

ділив коровай і проводив молодих до їхнього усамітнення [4, с. 195-197]. Отож, дружок не лише добрий приятель і помічник молодого, але й хранитель традиції, який ревно виконує кожне правило і стежить, аби інші дотримувалися того ж.

Саме такими функціями наділяє свого героя й автор «Вовкулаки». Володька – вправний розпорядник весілля Тетяни й Савки. Він призначає свашок, дружок та бояр, та ображає Параску Колпаківну, не взявши її у свашки, бо «у неї мати злюча відьма, / то кажуть, що й дочка така» [1, с. 322]. Зневаживши відьмину дочку, Володька накликає на себе гнів старої чаклунки. Народна традиція знає чимало оповідей про ображеного чаклуна чи відьму, та їхню помсту – «пустити весілля вовками» [15, с. 496]. Такі уснонародні перекази функціонують на теренах Західного Полісся й донині: «Був той знахур. То він що зробив? Наслав таке, що весілля пушло вовками. То весілля якось, не знаю, одмовили, а дружок ходив, той ходив» [8, с. 75].

С. Александров не дивує читача страшними сценами, він більше зосереджений на тому, скільки його герой випив і з ким танцював, але саме ці подробиці якраз і мотивують втрату реальності («в очах заблискали вогні», «холодний піт мене пройняв», «голови не підведу» [1, с. 354]). Серед такої хмільної не-реальності з'являється відьма – стара Колпаківна, яка й виказує Володьці свій гнів: «Сама я чула під вікном: / не знаю, чим тобі огидла, / що ти зробив мене ...» [1, с. 356]. Колпаківна заставляє свого кривдника «на врем'я» роздягнутися, забирає очкура (пояса), голісінького маже чимось «липким, вонючим, як смола» і крутить, «як малу дитину сюда-туда разів із сім», штрикає шилом у литку і запихає у шкуру, завершуючи словами: «Хоч ти й жонатий – не бурлака, / Та пакостиш на весіллях; / Будь же три годи вовкулака, / Живи собі в лісах, полях» [1, с. 358]. Т. Бовсунівська осмислюючи природу фантастичного у «Вовкулаці» С. Александрова, зауважує, що тут «демонологічне – незвідане, незнане і тому надзвичайно притягальне. Кожна людина і кожен предмет можуть виявитися сповненими таємничою чаклунською силою. Адже світ реальний і чарівний співіснує у довічній єдності» [2, с. 105]. Хоча трагедійний тон дещо й руйнує атмосферу чарівного, проте фольклорні мотиви розгортаються в логічній послідовності. У народних переказах відьма, аби перетворити когось на вовка, накидає на людину вовчу шкіру, або ж просто переводить через пояс (очкур) [15, с. 518], а от мотиву про чарівну мазь такі сюжети не мають. Видається, що С. Александров контамінує фольклорні мотиви, об'єднавши мотив про перетворення у вовкулаку з мотивом про відьомські польоти, в яких мазь виступає ключовим елементом. Витримана автором і ще одна складова перетворення. За присудом Колпаківни, бути Володьці вовком три роки. Випробування-покарання для перевертня починається від першої хвилини перебування у вовчій шкірі. Вовкулака зберігає свою людську суть, він мислить і розуміє людську мову, але сам говорити не може. Відчувши усі бідування на власній шкірі, Володька-вовкулака навіть плакати не може, а висі і «терпить муку» [1, с. 365], так з'являється *комічний страдник* (за Т. Бовсунівською).

У традиційних сюжетах перевертень не їсть звіриної їжі, а шукає людських харчів. С. Александров дещо відходить від фольклорної традиції, бо його вовкулака все ж полнеє на худобу, але голод стає найпершою причиною того, що перевертень виказує себе і йде до людей. Володька-вовкулака чужий у людському світі: його не упізнає дружина, а односельчани б'ють і травлять собаками: «Чи не прийшли з киями люди/ Мене шукати, бідняка?/ Тепер смерть неминуча буде, роздавлять, наче черв'яка» [1, с. 369]. Не приймає його й вовча зграя, бо він не справжній вовк. Мабуть, усвідомлення себе *чужим* і визначає трагічність образу вовкулаки.

Народні перекази переконують, що незалежно від того, на скільки було пущено людину вовком, її поневіряння уриваються ближче до зими. Володька-вовкулака у цьому сакральному часі переживає свої страждання: «Прожив я так аж до покрови: / Голодним днів по п'ять лежав, був хворий часто, був здоровий / Й було все те, чого бажав» [1, с. 369]. Врешті він йде до старої відьми, аби вона пробачила йому кпини, та Колпаківна проганяє вовкулаку, бо він не відбув призначеного часу: «Йди відсіль, не оглядайся, / Живи так, як

тепер живеш, / На милость же не сподівайся: / До строку ти не пропадеш» [1, с. 373]. Змучений вовчим життям, побитий і гнаний звідусіль Володька-вовкулака засинає, а уві сні потрапляє до пекла. Автор не розгортає цієї подорожі, він лише штрихами передає історію грішників-п'яниць, яких зустрічає Володька («А в пеклі всі пошти знакомі, / що повмирили наперед; / Живуть, як свині, у соломі, / Їх сам нечистий береже!» [1, с. 382]). Прокидається вовкулака з молитвою в думці і обітницею пожертви на «бідних крайнюю нужду», молитва перевертня почута Богом: «Тут хтось такий мені явився, / Мене на оберемок взяв» [1, с. 383]. Вовкулака обіцяє виправити своє життя, бути благочестивим і розсудливим, вірити в Боже покровительство. Саме цієї частини поеми С. Александрова якраз і стосуються вже цитовані слова І. Франка про психологічний інтерес, бо за логікою автора «Вовкулаки», Володька-вовкулака став людиною лише тоді, коли усвідомив свої гріхи. Чудесна метаморфоза таки відбувається в часі різдвяних свят і, очевидно, на Водохреще, або третю Коляду. І хоч автор не називає цього свята, проте його суть вповні прочитується у рядках: «Перехрестився, вліз у воду, та спершу трохи ізлякався: / Вода холодна, наче з льодом, / Одначе с'як-не-так скупавсь» [1, с. 385]. Дослідники так і не з'ясували в чому ж секрет отих зимових перевтілень вовкулаки в людину, проте, існує версія, що Коляда, як родинне свято повертає додому усіх блукальців [7, с. 42]. Іде додому й Володька, а обітниця, яку дав будучи вовком, веде його до церкви. Саме там він чує настанови панотця про благочестиве життя: «В біду ж Володька б не попався, / Якби Колпачки не страмив, / Та ще горілки не впивався, / То й досі б дома тихо жив» [1, с. 389].

Отож, С. Александров продовжує традицію українського демонологічного оповідання – моралізує й повчає свого читача через покарання жахом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Літературна історія фольклорного вовкулаки розпочавшись у творах давньої літератури, демонструє прямий зв'язок персонажа зі слов'янською міфологією. Тут образ воїна-вовка стає уособленням сили, спритності, військової звитяги. Романтична література по-своєму інтерпретує історію про людину-перевертня, архаїчна семантика стає універсальним конструктом в ідейно-естетичній організації художнього тексту. В творчості О. Сомова вовкулака постає в образах розбійника-лицаря, чаклуна-перевертня, непосвяченого дурня, а герой С. Александрова проходить шлях від п'яниці-грішника до праведника, втілюючи християнську ідею спокути і прощення гріхів. Романтики лише «придивляються» до трагічної історії людини у вовчій шкірі. Свій «реванш» вовкулака візьме в «Лісовій пісні» Лесі Українки й утвердиться як один із знакових персонажів національної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров С. Вовкулака, українське повір'я, розказ в стихах/ С. Александров // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини ХІХ ст. К. : Держлітвидав УРСР, 1959. – С. 309-390.
2. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини ХІХ століття / Т.В. Бовсунівська. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. – 343 с.
3. Бондаренко А. Культ воїна-звіра у міліарних традиціях на території України / А.О. Бондаренко. – К.: [б. в.], 2013. – 187 с.
4. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології / Х. Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.
5. Геродот. Геродота турійця з Галікарнасса «Історій» книг дев'ять, що їх називають музами / Пер., передм. й прим. А. О. Білецького / Геродот. – Х. : Фоліо, 2006. – 655 с.
6. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях / Б. Д. Гринченко – Чернигов, 1895. – Т. 2. – 308 с.
7. Давидюк В. Крокове колесо (Нариси з історичної семантики українського фольклору) / В.Ф. Давидюк – К. : Наук. думка, 2002. – 188 с.

8. Давидюк В., Давидюк М. Матеріали до «Ілюстрованого атласу народної культури Західного Полісся: вовкулака» / В. Ф. Давидюк // Фольклористичні зошити: зб. наук. пр. Вип. 9. – Луцьк, 2006. – С. 67-86.
9. Залізник Л. Нариси стародавньої історії України / Л. Л. Залізник. – К.: Абрис, 1994. – 225 с.
10. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. / М. К. Зеров // Зеров М. Твори : в 2 т. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – С. 41-49.
11. Иванов В. В., Топоров В. Н. Волкодлак // Мифы народов мира. – М.: Советская Энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 242-243
12. Иванов П. В. Кое-что о вовкулаках и по поводу их / П. В. Иванов // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упор., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк; вст. ст. А. П. Пономарьова. – К.: Либідь, 1991. – С. 505-511.
13. Кирилук З. На пути к реализму. Орест Сомов и его роль в литературном движении начала ХІХ в. / З. В. Кирилук // Сомов О. Купалов вечер / О. М. Сомов. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-18.
14. Кулиш П. Записки о Южной Руси : в 2 т. / сост. и изд. П. Кулиша. – К.: Дніпро, 1994. – 719 с. – (Репринт. изд. 1856 – 1857) .
15. Левкиевская Е. Волколак / Е. Е. Левкиевская // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80-90-х гг. ХХ века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л. В. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 648 с.
16. Повесть минулих літ: літопис / переказ В. Близнеця. – К.: Веселка, 1989. – 320 с.
17. Савур-могила: Легенди та перекази Нижньої Наддніпряни / упоряд. В. Чабаненко. – К.: Дніпро, 1990. – 261 с.
18. Салевич П. Я. Мотив «чудесного одягання» у «Слові о полку Ігоревім» / П. Я. Салевич // Науковий вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Сер. «Філологічні науки». – 2016. – № 8. – С. 205-214.
19. Сомов О. М. Купалов вечер: избр. произведения / О. М. Сомов; [сост., предисл., примеч. З. В. Кирилук]. – К.: Дніпро, 1991. – 558 с.
20. Сомов О. М. О романтической поэзии / О. М. Сомов // «Их вечен с вольностью союз». Литературная критика и публицистика декабристов / [сост. С. С. Волка]. – М.: Современник, 1983. – С. 158–173.
21. Українська билина. Волх Всеславич [Електронний ресурс] – Режим доступу <http://metodportal.net/node/91534>
22. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / І.Я. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – Т. 41. – К.: Наук. думка, 1984. – С. 194-471.
23. Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного / О. Червінська // Поетика містичного : кол. моногр. / [упор. О. Червінської]. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т, 2011. – С. 13-46.
24. Чик Д. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській прозі першої половини ХІХ ст. / Д. Чик // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2011. – Вип. ХХІV. – Ч. 1. – С. 186-195.
25. Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. – СПб.: Тип. имп. АН, 1902. – 539 с. (Сборник Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. акад. наук; т. 72, № 4).
26. Яценко Б. «Слово о полку Ігоревім» та його доба (Комплексне дослідження) / Б. Яценко. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2000. – 256 с.

Данилюк-Терещук Т.Я. Літературна історія фольклорного вовкулаки.

В статтє характеризуються особенности интерпретации демонологического образа оборотня в произведениях А. Сомова и С. Александрова. Выяснено, что архаичная семантика персонажа становится универсальным конструктом в идейно-эстетической

организации художественного текста. Фольклорные истории об оборотнях разворачиваются в литературные сюжеты о неограниченных возможностях и чрезвычайные способности человека. В творчестве А. Сомова оборотень предстает в образе простака-дурака, колдуна-оборотня, разбойника-рыцаря, а герой С. Александрова проходит путь от грешника до праведника. Писателей интересует психологическое состояние человека в волчьей шкуре.

Ключевые слова: романтизм, демонология, образ, оборотень, проза, мотив, сюжет.

Danyliuk-Tereshchuk T. Literary history of folk werewolf.

The article describes the interpretation features of the demonological image of the werewolf in the works of O. Somov and S. Aleksandrov. It is revealed that the archaic semantics of the character becomes a universal construct in the ideological and aesthetic organization of the literary text. Folk stories about werewolves unfold in literary stories about unlimited possibilities and extraordinary abilities of the person. In the work of O. Somov, the werewolf appears in the form of a simple-fool, a wizard-werewolf, a robber-knight, but the S. Aleksandrov's hero passes the path from the drunkard-sinner to the blessed. The writers are interested in the psychological state of a person in the wolf's skin.

Keywords: romanticism, demonology, image, werewolf, prose, motive, plot.

І.В. Девдюк

БАЙРОНІЧНІ МОТИВИ ТА ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША¹

Досліджено байронічні мотиви та образи у творчості П. Куліша. Розглядається генеза зацікавлення письменника спадщиною англійського поета, простежено форми та засоби художнього функціонування байронічних елементів у поемі «Україна», романі «Исправницкая дочка», ліро-епічних поемах «Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка»; визначено їхнє значення для розвитку українського письменства.

Ключові слова: байронізм, байронічні елементи, мотиви, образи, ліро-епічна поема.

Постановка наукової проблеми та її значення. У 20-х роках ХІХ століття в європейських літературах байронізм як художньо-естетичне явище набув великої популярності. Він був одним із паростків романтизму, відзначаючись тенденційністю, що впливала із самобутньої особи Байрона як людини, поета, борця, а також створених ним образів героїв: Гяура, Корсара, Чайльда Гарольда, Каїна, Мазепи та інших. Кожен митець, послідовник Байрона, по-своєму інтерпретував англійського поета, сприймав ті риси, що так чи інакше перегукувалися з його власними естетичними переконаннями. Так, В. Гюго приваблювали ідеали свободи, виголошені у творах Байрона, для А. де Вінї характерні мотиви розчарування та самотності, волелюбністю, протестом проти дійсності проникнуті байронічні поеми А. Міцкевича, К. Рилсева, О. Пушкіна, Ю. Лермонтова. Не обминув байронізм й українського романтизму, незважаючи на те, що в 20-30-х роках ХІХ сторіччя молода література тільки утверджувалася. Оскільки погляди поетів-романтиків на початку епохи були спрямовані насамперед на фольклор та народнопоетичне мислення, то в українському романтизмі не знаходимо, зі слів І. Франка, «гордого індивідуалізму», властивого Байрону та його послідовникам. І. Срезневський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський,

¹ Вперше опубліковано: Волинь філологічна: текст і контекст. Імагологічна проблематика польської, білоруської та української літератур і європейський контекст. Збірник наукових праць. Вип. 11 / Упоряд. Л. К. Оляндер, Т. П. Левчук. – Луцьк: Волинський нац. університет ім. Лесі Українки, 2010. – С. 51-59.

О. Афанасьєв-Чужбинський та ін. змогли зберегти у своїх творах національне, виражаючи водночас загальнолюдські проблеми. Пошуки гармонії, прагнення до свободи, відчуття самотності, близькість до природи, туга за батьківщиною – найбільш поширені мотиви української романтичної школи, що виходили з народнопоетичної традиції й були створені в байронічному дусі.

Серед вітчизняних шанувальників і послідовників Байрона вагоме місце належить Пантелеймону Кулішу. Захоплення англійським романтиком, яке почалося в 30-х роках, своєрідно позначилось на творчій манері та ідейно-художньому мисленні письменника, було важливим елементом духовного пласта, на якому зростала його творчість. Та й у самій особистості Куліша було щось байронічне. Безкінечне прагнення до нового, незвіданого, бажання піднятися над світом пристрастей, відчуття самотності, «сарказм на адресу суспільності, розчарований і гіркий тон» – такі «маски і пози» Байрона були, як зауважив М. Зеров, «прекрасним річищем для власних кулішівських емоцій» [4, 284]. В українському літературознавстві вказаної проблеми у різні періоди торкалися І. Франко, В. Щурат, М. Зеров, В. Петров, С. Павличко, Є. Нахлік, В. Івашків, проте досі не створено спеціальної студії, у якій би «байронізм» розглядався як органічна риса життя і творчості Куліша. Тож у статті ставимо собі за мету в історико-генетичному і типологічному аспектах дослідити форми та засоби вираження байронічних мотивів та образів у спадщині українського письменника, проаналізувати їхню функціональність, встановити значення для розвитку українського письменства. У науковий обіг вводяться невідомі матеріали, які знаходяться в архівних та рукописних фондах.

Листування та оригінальна творчість П. Куліша засвідчують, що його однаково захоплювала як поезія Байрона з притаманним їй ідейно-художнім наповненням, так і сама постать британця – речника свободи, бунтівника проти всього усталеного і шаблонного. У драматичні хвилини свого життя у поезії англійського романтика Куліш знаходив думки, співзвучні з власними, тому неодноразово покликався на твори Байрона, ототожнюючи себе з ним чи його героями. Розуміючи під байронічним критичне ставлення до суспільства, заперечення всіх і вся, в одному з листів до В. Тарновського від 6. 06. 1856 року Куліш зачисляє себе до когорти байроністів. Відгукуючись про селян, змальованих у повістях Г. Квітки-Основ'яненка – з чистим серцем, душею «Божим поглядом просвіщенну», з природним розумом, Куліш відзначав, що вони, незважаючи на принизливе кріпацьке становище, не накидають «на весь мир чорної хмари, як от ми, байроністи, звикли накидати». Для нього байроністи тут – люди, освічені наукою, які знають «що і як» у цьому світі, які пізнали весь жах людодійства, тому й «ганять і ляють все на світі». Народ живе вірою у правду і добро, і ця віра не дає їм «зледащити», не дає згасити їхні «яснії душі». Проте, на думку Куліша, саме освічені люди (тобто байроністи) знають, «де шукати спасителя роду людського» [2, 76]. Можливо, під словом «ми» насамперед мав на увазі себе. Адже, як і всі поети-романтики, усвідомлював особливе призначення вчителя та провідника нації, пророка, особи вибраної, із високими помислами, що відносить, як і герої Байрона, в ніщо ницість земного існування. Йому імponує «байронічна поза» борця-одинака, котрий свідомо йде проти загальноприйнятих норм і тверджень, якщо бачить їхню хибу. Зі слів І. Франка, Куліш «в тім може найподібніший до Байрона, що де б не був, у яким перевдязі і в якій ролі не виступав би, все і всюди був самим собою і не вмів бути іншим» [1, VII].

Не випадково Кулішеві так сподобалися слова з «Дон Жуана» (пісня IX, строфа XXIV), які він мовою оригіналу цитує у листі до журналіста О. Гатцука від 21 березня 1874 року, при цьому додає, що зміст уривку «підходить нам» [9, 62]. Відомо, що у 70-х роках письменник розійшовся у поглядах майже з усіма бувшими однодумцями: М. Максимовичем, М. Костомаровим, О. Кониським та ін. Гатцук був одним з небагатьох, з ким він тоді підтримував дружні стосунки, вважав своїм духовним побратимом, мав намір у редагованому журналістом органі («Газета А. Гатцука» – видавалась у 1875-1890 роках у Москві, друкувала матеріали про Україну) пропагувати власні ідеї, тому саме йому адресував слова британського поета, сповнені закликів до боротьби проти деспотизму:

(подаються у перекладі С. Голованівського):

*Озброєний лиш словом, я до бою
з тими, хто проти мислі, постаю.
(Потрібно буде, застосую зброю!)
Тиран – мій ворог. Слово я даю -
хай навіть з честю вийде він з двобою,
до деспотизму зненависть свою
йому я протиставлю тої ж миті -
де б і коли не виник він на світі.*

«Особливе замилювання» Куліша поезією Байрона не могло так чи інакше не відбитися на творчій манері українського письменника. «Байронічним фрагментом» називає М. Грабовський у листі до Ю. Крашевського від 31 липня 1843 року Кулішеву думу про Самка Мушкета з епопеї «Україна» (1843), змушуючи пригледітись до способу відображення письменником душевного стану Самка під час походу на Польщу:

*Усі хоробрії товариші запорозці
На кониках вигравають,
Шабельками блискають,
У бубни вдаряють,
Богови молитви посилають,
Хрести покладають.
А Самко Мушкет, та він на коню да й не виграє.
Коня удержує,
До себе притягує,
Думає гадає [8, 85].*

За його переконаннями, байронізм описаного Кулішем епізоду в тому, що передає сповнені сумнівів глибокі роздуми персонажа не безпосередньо, а через образи, які оточують його, але «на які він не звертає уваги, однак які мимовільно відбиваються в його душі, даючи форму його мріям, а зі свого боку поволікаються цією самою краскою його духового успокійлення. Є це секрет мистецтва, до якого лиш одна народна поезія деколи підноситься» [3, 4].

Зауважимо, що задум створити українську поему-епопею на зразок Гомерової «Іліади» та «Одіссеї» не виправдав себе. Твір не мав успіху, та й сам автор пізніше відмовився від своєї ідеї. Проте Грабовському поема прийшла до уподобання, він був від неї в захопленні, про що писав у цьому ж листі до Крашевського. Що Куліш створював думу про Самка під впливом Байрона, не можна абсолютно точно стверджувати. Адже в 40-х роках митець був добре обізнаний як з німецьким, так і англійським романтизмом, а звернення до внутрішнього стану людини – одна із характерних рис романтичної естетики в цілому. Байронічне Грабовський вбачає в тому, що для Куліша зовнішні події є лише тлом, декорацією, символічним відображенням внутрішніх роздумів героя. А саме ця особливість становила основний художній принцип Байрона. Для Грабовського, великого поцінувача творчості британського поета, наявність таких рис у творі Куліша було мірилом його мистецької вартісності та досконалості.

Друга половина 50-х років – період найбільш поглибленого засвоєння лірики Байрона. Читаючи твори британського лірика в оригіналі, Куліш мав змогу вловлювати притаманний Байронові пафос, значно ослаблений в існуючих на той час інтерпретаціях. У записній книжці 1856 року поруч із поетичними перлинами російських митців, зокрема О. Пушкіна, М. Лермонтова, мовою оригіналу записано цілі уривки із творів Байрона: «Childe Harold's Pilgrimage» («Паломництво Чайльда Гарольда»), «Island» («Острів»), «Don Juan» («Дон Жуан»), «The Giaour» («Гяур») [6]. Якись коментарі письменника відсутні. Очевидно, занотовувались ті твори улюблених художників слова, що особливо були до душі. Найбільшу частину займають уривки із поеми «Паломництво Чайльда Гарольда», що, мабуть, пов'язано із намірами письменника відтворити її українською мовою. Куліш тоді

переклав першу пісню твору, про що повідомив у листі до Г.Галагана від 30 березня 1857 р. [2, 105]. Він думав здійснити подальшу інтерпретацію поеми, та вдалося йому це зробити лише наприкінці 80-х років.

Письменникові у той час були також добре знайомі «Hebrew Melodies» («Єврейські мелодії») Байрона. Цикл поезій, об'єднаних під загальною назвою «Єврейські мелодії», сюжети яких взяті автором із «Старого заповіту», набув в Україні великої популярності. Саме з їх переспіву М. Костомаровим на початку 40-х років бере відлік вітчизняна перекладна байроніана. Куліш ніколи не вдавався до інтерпретацій «Єврейських мелодій», та сповнені трагізму і скорботи поезії глибоко хвилювали українського митця. Про це можна судити з невиданого роману «Исправницкая дочка» (написаний 1859 року). Відгукуючись про перший вірш циклу «She Walks in Beauty» («Вона іде в своїй красі»), вустами героя твору Ко/н/ашевича автор стверджує: «Байронові «Єврейські Мелодії» починаються чудовими віршами. Вони виражають, як поетична душа розкриває свою глибину і творить цілий окремий світ навколо прекрасного і вражаючого образу» [7, 115].

Твір був написаний британським ліриком після його зустрічі на балу з місіс Хортон – дружиною свого далекого родича. Того вечора вона була в жалобі. Місіс Хортон і надихнула поета на створення вірша. Куліш, очевидно, знав передісторію твору. У романі «Исправницкая дочка» він використав цей момент біографії Байрона, передаючи враження, яке одна із героїнь /Есфірь/ справила на оповідача: «Якщо б я був Байроном, то оспівав би того вечора абсолютно протилежне на вигляд, але подібне за враженнями. Вона з'явилась переді мною не в чорному платті, обсіпаному діамантами, як та, що навіяла Байрону осянні вірші його; ... тільки її чорні очі і брови вимальовували у ній ніч, що була сповнена пристрасної задумливості» [7, 116]. Таке порівняння значно збагачувало створений Кулішем образ, надавало йому більшої виразності й глибини, водночас таємничості та загадковості – рис, характерних для Байрона та його героїв. У цьому ж романі згадується й інший відомий вірш циклу «Єврейських мелодій» «My Soul is Dark» («Моя душа сумна»). Порушені поетом теми смутку й страждання перегукувалися з душевним станом героїні роману – палкої прихильниці творчості Байрона: імпровізуючи «Мелодію», вона наповнювала її особливим «старозавітним, єврейським тоном» [7, 89].

Якщо у 40-50-х роках, коли байронівське, за висловом А. Федорова, «носилося у повітрі» [12, 319], П. Куліш сприймав поезію британця у звичній на той час романтичній традиції, то у другій половині діяльності він підходив із новими мірками до осягнення спадщини поета. Безпосереднє засвоєння лірики британця у значній мірі посприяло розширенню жанрової палітри Куліша-поета, відкривало нові форми для вираження власних ідей, емоцій, відтак заклало ґрунт для перекладацької практики. Благотворний вплив поезії Дж. Байрона з її розмаїттям строфіки та ритмомелодики відчутний у таких віршах українського письменника, як «Левада, гай і старосвітський сад», «Чолом доземний моїй же таки знаній», «На чужій чужині», «До кобзи та до музи» та ін. Куліша особливо хвилювали порушені у Байрона мотиви туги за рідним краєм, любовна лірика, спогади про дитинство.

У контексті дослідження уваги заслуговують написані у 80-і роки ліро-епічні поеми «Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка» та віршована драма (із циклу «Драмована трилогія») «Байда, князь Вишневецький», на яких відчутний вплив Дж. Байрона, а також іншого видатного британського поета П.-Б. Шеллі. Це питання вже порушувалось в українському літературознавстві у працях В. Щурата [13], С. Павличко [11], В. Івашківа [5]. Вказуючи на існуючі розходження, дослідники відзначають типологічну подібність вищевказаних творів Куліша з поемами Байрона і Шеллі, яка полягає у самій їхній проблематиці, ідейно-художньому спрямуванні, а також спільності ряду мотивів: суб'єктивізм в оцінці подій, ототожнення автора і ліричного героя-індивідуаліста, що вивисується над світом життєвих пристрастей, поетизація Сходу, мотив чистої духовної любові, втіленням якої виступає жінка та ін. Звернення до жанру ліро-епічної поеми з властивими їй ідейно-композиційними особливостями, розміром було у значній мірі продиктовано романтично-байронічною

традицією. Тим більше, що саме в час створення поем Куліш працював над перекладами творів Байрона, що не могло не позначитися на його манері письма.

Певне світло на східні уподобання Куліша проливають його листи до М. Драгоманова за 80-ті роки. Так, в одному з них від 22. 03. 1883 року, ділячись літературними планами, письменник повідомляє про намір надрукувати поему «Магомет і Хадиза», подає в повному обсязі бібліографічну нотатку до неї, яку збирається помістити в кінці першого видання твору (Львів, 1883). Не відомо з яких причин, нотатка так і не була опублікована. Немає про неї згадок у вищенаведених дослідженнях, що, мабуть, пов'язано з недостатнім вивченням проблеми історії створення та видання поеми «Магомет та Хадиза». Проте наявна у примітці інформація для осягнення Кулішевого світогляду 70-90-х років становить велику цінність. Довідуємось, що український митець надумав створити цикл поем, у яких прагнув «змалювати найвиразніші появи Арабо-Магометанської культури, до її занепаду в перевазі над нею варварства, з одного боку, Азіяцького, з другого, – Європейського» [10, 7]. Тож поема «Магомет і Хадиза» започатковувала даний цикл, була, за словами Куліша, «прелюдією» до нього. Передбачаючи можливу негативну реакцію української громадськості щодо ідейно-художнього змісту і проблематики твору, письменник відкрито мотивує («для ясності справи») причини свого звернення до мусульманського Сходу: «Не покидаючи рідної України, автор у поезії чужої жінки відпочиватиме духом од Польсько-Єзуїцького, Москово-Російського і нашого Козако-Українського фанатизму, котрий не дає легко дихати поетові» [там само]. Таким чином, Схід у Куліша, як і в англійських романтиків, – це омріяний далекий світ, вільний від людських суперечностей. Але якщо в Байрона бунт проти всього, що йому ненависне в Англії, спрямований одночасно на всю хибну систему будь-якого цивілізованого суспільства, то для Куліша сірість і буденність асоціюються з конкретними негативними явищами тогочасної української дійсності, які, на думку письменника, є основним джерелом культурного, релігійного й політичного безталання України. Попри суттєві розходження, в основі ідейно-естетичного змісту творів обидвох письменників лежить гуманістична концепція боротьби за правду, свободу і культурний поступ людства.

Таким чином, поезія Байрона, як і його особистість, були для Куліша постійним джерелом власних емоцій та пошуків. Культивуючи байронічні мотиви та образи, він свідомо ставив мету збагатити українське письменство новітніми формами, увести у широкий літературний контекст. І хоча не все вдавалося, Куліш виявив себе як один з найбільш яскравих послідовників байронічної течії у європейській літературі. У руслі окресленої проблеми окремої уваги заслуговує поезія митця, що може бути предметом подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Байрон Дж. Чайльд Гарольдова мандрівка / Пер. П.Куліша. Вид. з передм. і поясн. І.Франка. – Львів: Наклад Укр.-руської вид. спілки, 1905. – XIV + 178 с.
2. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / Ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк-Торонто: Укр. Вільна АН у США, 1894. – 326 с.
3. Возняк М. Михайло Грабовський про два молодечі твори Панька Куліша // Діло. – 1935. – 6 липня. – Ч. 176. – С. 4; 7 липня. – Ч. 177. – С. 4.
4. Зеров М. К. Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 601 с.
5. Івашків В. М. Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст. – К.: Наукова думка, 1990. – 142 с.
6. Куліш П. Записна книжка. 1856 р. // Національна бібліотека України ім В.І. Вернадського. Інститут рукопису (далі – НБУ). – Ф. 1. – № 28436. – Арк. 1-89.
7. Куліш П. Исправницкая дочка. Малороссийский роман. Автограф. 1858 р. // НБУ. – Ф. 1. – № 28520. – Арк. 1-132.
8. Куліш П. Україна. Од початку Вкраїни до батька Хмельницького. – К.: В унів-й типографії, 1843. – 95 с.

9. Листи П. Куліша до Олекси Гатцука. 1872 – 1874 // П. О. Куліш: Матеріали і розвідки. – Львів, 1929. – Ч. 1. – С. 49 – 72.
10. Лотоцький А. П. О. Куліш та М. П. Драгоманов у їх листуванні. – Прага: Вид-во Укр. філолог. тов-ва у Празі, 1937. – 14 с.
11. Павличко С. Д. Байрон. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1989. – 198 с.
12. Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. – Л.: Худ. лит-ра, 1967. – 364 с.
13. Щурат В. Філософічна основа творчості Куліша (В 25-ліття смерті письменника). – Львів: Накладом автора, 1922. – 132 с.

Девдюк И. В. Байронические мотивы и образы в творчестве Пантелеймона Кулиша.

Исследуются байронические мотивы и образы в творчестве П. Кулиша. Рассматривается генезис обращения писателя к наследию английского поэта, анализируются формы и средства художественного функционирования байронических элементов в поэме «Украина», «Исправницкая дочка», лиро-эпических поэмах «Магомет и Хадиза», «Маруся Богуславка»; определено значение в развитии украинской литературы.

Ключевые слова: байронизм, байронические элементы, мотивы, образы, лиро-эпическая поэма.

Devdyuk I. V. Byronic Motifs and Images in the Works of Arts by Panteleymon Kulish.

It is investigated Byronic motifs and images in the work of arts by P. Kylish. The factors that provided Kylish's interest by the heritage of the English poet are observed; it is analysed the forms and means of artistic expression of Byronic elements in the epic poem «Ukraine», novel «Ispravnitskaya dochka», late lyro-epics «Muhammed and Hadyza» and «Marusya Boguslavka»; their meaning for the development of Ukrainian literature is stated.

Keywords: Byronism, Byronic elements, images, motifs, lyro-epic poem

І.М. Комінярська

**РЕТРОСПЕКТИВА В МИНУЛЕ:
УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА ТА ЕМІГРАЦІЙНА ЛІТЕРАТУРА¹**

У статті висвітлено формування української діаспори та центрів еміграційного літературознавства. Автор характеризує чотири хвилі української еміграції, їх хронологічні межі. Проаналізовано чотири періоди української еміграційної літератури. Особливу увагу приділено українській літературі в Канаді.

Ключові слова: ретроспектива, українська діаспора, еміграційна література, чотири хвилі еміграції, Канада.

Постановка проблеми. В умовах глобалізаційних процесів сучасної цивілізації та зміни етнічних ідентичностей проблема формування еміграції у соціально-політичному та історико-літературному осмисленні набуває особливої актуальності. Вона полягає в необхідності визначення та пояснення цілого ряду складних процесів еміграційного характеру.

Сьогодні у світі від 150 до 175 млн. осіб проживають за межами країн свого етнічного походження. Участь українців у глобальних міграційних процесах становить понад 45%. Серед 65 млн. українців світу понад 30% живуть поза межами України як закордонні українці. Вони є громадянами інших держав та інтегровані в їхній соціум. Новітні українські емігранти становлять близько 9 млн. осіб, а це 10% від загальної кількості мігрантів у світі. У

¹ Вперше опубліковано: Science And Education a New Dimension / Philology, IV (18), Issue: 80, 2016. – С. 46-49.

зв'язку з цим постає проблема дослідження української діаспори, її значення, наслідків та еміграційної літератури як художньо-естетичного явища в літературному процесі ХХ – ХХІ століть.

Стислий огляд публікацій з теми. Проблема формування діаспори в її історичному та соціальному розумінні отримала в науці достатньо широке тлумачення. Дослідники розглядають її в історичному, економічному, політичному, психологічному, етнічному, гендерному, культурному та літературознавчому аспектах.

В останні роки феномен української діаспори досліджували такі науковці, як: С. Вдовенко, В. Губарець, В. Євтух, Т. Коломієць, Ю. Лагутов, Т. Лупул, М. Пірен, А. Попок, В. Трощинський, К. Чернова та інші.

Літературна спадщина діаспори ХХ ст. стала предметом пильної уваги українських літературознавців: О. Астаф'єва, Р. Гром'яка, В. Гуменюка, В. Дончика, М. Жулинського, Л. Залеської-Онишкевич, М. Зубрицької, М. Ільницького, Г. Костюка, М. Ласло-Куцук, Н. Малютіної, А. Матющенко, Н. Мафтин, Р. Мовчан, В. Моренця, Л. Мороз, І. Набитовича, Д. Нитченка, В. Панченка, Ф. Погребенника, Р. Радишевського, Т. Салиги, Л. Скорини, А. Ткаченка, С. Хороба та ін.

Однак, попри зростання кількості публікацій, потенціал ретроспективного погляду в минуле української діаспори та еміграційної літератури ще не був предметом спеціального наукового розгляду.

Мета статті – з'ясувати ретроспективний зв'язок української діаспори та літератури українського зарубіжжя.

Виклад основного матеріалу. Українська діаспора – українська національна спільнота, що проживає поза межами українських земель. Вона послужила важливу роль у підтримці української культури, а особливо літератури.

Про українську діаспору Олесь Гончар писав, що треба віддати належне українській діаспорі, її історичним заслугам. Адже в складні суспільно-політичні часи для нашої культури та мови діаспора створювала наукові центри, видавала енциклопедії, рятувала від забуття твори наших письменників. Як зазначав Ф. Погребенник [5, с.22], еміграції всіх часів і народів супроводжувалися народженням і розвитком громадсько-політичної й літературно-естетичної думки, що відображала історичну долю народу.

Цілим рядом об'єктивних та суб'єктивних причин визначено виникнення української діаспори, яка поділяється на західну і східну. Процес її створення обумовлений в основному соціально-економічними та політичними факторами і розподіляється на чотири хвилі переселенського руху [4].

Перша хвиля за історичними доведеннями є трудовою еміграцією українців, яка тривала з кінця ХVІІІ століття до 1914 року. Особливо багато українців виїжджало на заробітки до США, Канади, Бразилії, Румунії, Болгарії та інших країн перед Першою світовою війною.

Друга хвиля (1914–1941) умовно називається міжвоєнною, інтелектуальною. Виїжджали українці до Чехо-Словаччини, Польщі, Німеччини, Австрії, Болгарії, Франції, США та Канади.

Третя хвиля охоплює період з 1941 року і до кінця ХХ століття. Серед українців, які емігрували під час Другої світової війни та в післявоєнний період, була велика кількість інтелігенції та науковців. Вони сприяли розквіту українського політичного, громадського, культурного та релігійного життя у діаспорі. Після Другої світової війни на території Німеччини та Австрії перебувало багато біженців і в'язнів з різних країн. Серед них було чимало українців, особливо так званих «переміщених осіб», які з різних причин не могли повернутися на Батьківщину і знайшли притулок у спеціальних таборах. У таких таборах перебували письменники Іван Багряний, Василь Барка, Дмитро Нитченко, Улас Самчук та інші. У 1945 році при ООН було створено агентство допомоги та реабілітації, яке займалося долею так званих «переміщених осіб». Завдяки цьому здійснено їх переселення в місця

постійного проживання до США, Канади, Австралії, Бельгії, Бразилії, Великобританії, Парагваю, Нової Зеландії, Уругваю, Венесуели та інших країн.

На фоні економічної та політичної нестабільності, якими супроводжується сучасний етап становлення української держави, виникла четверта хвиля еміграції: Вона охоплює кінець ХХ – початок ХХІ століть. За своїм складом четверта хвиля еміграції – це переважно українська інтелігенція: вчителі, лікарі, інженери, актори, музиканти, співаки, науковці, висококваліфіковані спеціалісти робочих, аграрних, будівельних та технологічних професій. Сфера активності нової еміграції з України в основному направлена на фінансове забезпечення та моральну підтримку рідних в Україні. Четверта хвиля розсіяла українців по 37 країнах світу. Її ще називають фаховою з найбільшою часткою українців з вищою освітою.

Серед усіх чотирьох хвиль на особливу увагу заслуговують друга та третя хвилі еміграції, адже саме вони були дуже потужними. Ми не знайдемо у світі жодної країни, яка б поза своїм материком мала стільки визначних представників літератури, як Україна. Письменники підрадянської України в умовах тоталітарної системи не могли повністю реалізувати свої таланти та знання, адже їх знищували або фізично (Є. Плузник, Д. Фальківський, Г. Косинка, В. Підмогильний, М. Зеров, В. Стус та ін.), або морально (М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, А. Малишко, М. Бажан та ін.).

Явище еміграції відбилося як в зарубіжній, так і в українській літературі. Наприклад, І. Франко репрезентував у збірці «Мій Ізмарagd» цикл «До Бразилії» (1898), В. Стефаник порушив тему заробітчанства та заокеанської еміграції в творах «Синя книжечка» (1899) та «Камінний хрест» (1899). Мотиви еміграції присутні у творчості М. Черемшини, А. Тесленка, С. Васильченка (новела «На чужину») та інших.

У свою чергу письменники-емігранти презентують зразки емігрантського життя в ліриці, прозі та драмі. Наприклад, США – Ю. Чупка, Н. Дмитрів, А. Макар (драма «Американський шляхтич»), З. Бичинський (повість «Емігранти»); Канада – Т. Федик (збірки поезій «Пісні про Старий край і Канаду», О. Івах (повість «Голос землі»), І. Киріак (роман «Сини землі»). Англійською мовою порушували тему еміграції В. Палюк «Canadian Cosaks», В. Лисенко «Men in Sheepskin Coats», а в Бразилії – П. Карманський «Емігранти».

Григорій Костюк – літописець літературно-мистецького життя української еміграції та діаспори. У листопаді 1970 року в Нью-Йорку відбувся четвертий з'їзд організації українських письменників «Слово», на якому він наголосив, що «...український літературний процес поза межами рідного краю – факт реально існуючий», «І в цьому є своя проречиста символіка: коли ми переступили вже п'ятдесятирічний шлях свого еміграційного буття і не занепали духом, а сповнені сили й рішучості нести далі світильник української правди – наше слово, то це свідчить, що нема такої сили, щоб зупинила наш рух до вершин вселюдської, а значить – української правди. Нема такої сили, щоб викреслила нас «із рубрики» » [3, с.38].

Для більш глибокого розуміння значення позаматерикової і материкової літературної спадщини української літератури скористаймося періодизацією Григорія Костюка, запропонованою у праці «3 літопису літературного життя в діаспорі» (1971). Український вчений-літературознавець і критик поділив українську еміграційну літературу на чотири періоди.

Перший період охоплює 1921 – 1940 роки. Центрами письменницької еміграції були Львів, Прага, Париж, Варшава. Високо естетичні художні твори письменників української діаспори друкувалися у Відні «Нова доба» (1920 – 1921) та «Воля» (1920 – 1923); у Каліші (Польща) (1922 – 1923); у Празі «Нова Україна» (1922 – 1928); у Львові «Літературно-Науковий Вісник» (1922 – 1932) та «Вісник» (1933 – 1939); у Парижі «Тризуб» (1926 – 1939); у Варшаві «Ми» (1933 – 1939).

Літературне життя другого періоду еміграційної літератури умовно окреслює 1941 – 1945 роки.

У цей період на території окупованої фашистами України виникають літературні друковані органи:

Київ «Літаври» (1941); Харків, Київ та Єлисаветград (тепер Кіровоград) «Український засів» (1942 – 1943); Львів «Наші дні» (1941 – 1944). Окрім цього, література письменників-емігрантів представлена в тижневиках і щоденниках Кракова «Краківські вісті», Києва «Українське слово», Рівного «Волинь» (гол. ред. Улас Самчук), Харкова «Нова Україна», Львова «Львівські вісті». Існувало також літературне життя і в таких еміграційних центрах: «Пробоем» (Прага), «Український вісник» та «Голос» (Берлін).

Третій період – це створення Мистецького українського руху (1945 – 1954), першого повоєнного літературного об'єднання письменників в еміграції. Григорій Костюк третій період називає європейською добою еміграції та добою Ді-Пі таборів, адже в той час розпочали своє існування літературні центри в Німеччині, Франції та Австрії: Мюнхен, Авгсбург, Штутгарт, Новий Ульм, Париж, Зальцбург, Інсбрук. Яскравим свідченням друкованої продукції емігрантів є: збірники літературно-мистецької проблематики «МУР» та альманахи «МУР»; місячник літератури, мистецтва, критики «Арка» (1947); збірник красного письменства, критики і перекладів «Хорс»; літературний журнал «Заграва»; журнал літератури, мистецтва і критики «Звено».

Четвертий період еміграційної літератури розпочинається від 1954 року і до 1997 року. Було створено організацію Об'єднання українських письменників «Слово», керівниками якої були літературознавці Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Ю. Шевельов, І. Качуровський. До 1975 року «Слово» очолював Г. Костюк.

У 50-ті роки центр українського еміграційного літературознавства перемістився до Америки, куди перебралася значна частина МУРівців, де виникли наукові та літературні осередки. До 1956 року в Гарварді (США) працює Д. Чижевський. Саме цього року в Нью-Йорку виходить його фундаментальна праця «Історія української літератури».

Український та американський літературознавець Григорій Грабович стверджує, що «...українська еміграційна література...розпочинається лише після Другої світової війни...в 1945-1950 р.» [1, с. 389]. Вчений-енциклопедист Федір Погребенник довів, що саме дві хвилі увійшли в історію літератури: повоєнна та повоєнна [5, с. 24]. Професор Роман Гром'як підкреслював, що «з розширенням політичної еміграції (особливо після першої і другої світових воєн) український літературний процес роздвоївся, став двоколіїним, а фактор еміграції став однією з найвагоміших причин гетерогенності української літератури. Не була наша література тут винятком, бо цей процес потужно відбився і в літературах інших народів, зокрема сусідів українців (російській, польській, литовській, білоруській, словацькій тощо)» [7, с. 93].

Література українського зарубіжжя або еміграційна література – це літературна творчість письменників, які виїхали з політичних, економічних, релігійних причин на чужину для постійного чи тривалого проживання. Об'єктом дослідження є результати літературної творчості емігрантів. Найпоказовішим зразком таких праць є дослідження українського поета, перекладача, професора Альбертського університету Яра Славутича «Українська література в Канаді» (Едмонтон, 1992), де зібрано інформацію про літераторів-емігрантів. Автор зауважив, що «услід за хліборобами їхали на Захід українські письменники та інші літератори, священники та громадські представники. Спільними зусиллями вони будували церкви, народні доми, читальні, засновували часописи, друкували книжки. Так виникло українське письменство на американському континенті» [6, с. 5].

Українські канадці – це вагома частка канадського суспільства. Створення української громади супроводила значна культурно-просвітницька робота емігрантів, які прагнули зберегти українську історію, культуру, мову та літературу. Останнім часом в українському літературному дискурсі посилилась увага до проблем та здобутків сучасної української діаспорної літератури як минулого, так і сьогодення. Належним чином висвітлюється літературний процес еміграції як найцікавіший період в українській літературній канадіані. На сьогодні ґрунтовним дослідженням в Україні, на нашу думку, є науково-дослідницька

праця про діаспорну літературу Наукового товариства імені Шевченка в Канаді, зокрема західноканадські збірники №5 (2008р.), №6 (2012р.), №7 (2014р.) за редакцією В. Полковського та М. Сороки [2].

Особливий інтерес становить наукова розвідка доктора філософії, директора Центру канадознавства Національного університету «Острозька академія» Валерія Полковського про українську діаспорну довоєнну літературу в Канаді. Автор акцентує нашу увагу на романтичній ліриці Івана Данильчука (збірка «Світає день», Вінніпег, 1929); на філософській тематиці Онуфрія Івахи (вірш «Марш на Варшаву», 1930); на патріотичних акцентах поезії Василя Тулевітра (вірш «Моя любов», 1935); на історіософській поемі «Дух нації» (1940) Тимоша Павличенка; на соціальній тематиці Мирослава Ічнянського (вірш «Анюта», 1925); на патріотизмі та любові до України Микити Мандрика (збірка «Мій сад», 1941) та ін. Дослідник розглядає українську поезію в стилі «одержимості українськістю».

Відзначаючи досягнення письменників-емігрантів, дослідник В. Полковський називає діаспорну канадську прозу та драматургію. Наприклад, в історичній повісті «За волю України (Віра Бабенко)» (Вінніпег, 1939) Олександр Луговий зображує як народжується українська держава, а в драмі «Дванадцять» Мирослава Ірчана (Вінніпег, 1923) показано боротьбу червоних повстанців з поляками. «...проза, на думку В. Полковського, – це тяжіння до епосу, яке особливо помітне в тридцятих роках, коли твориться своєрідний жанр архетипної імміграційної повісті» [2, с. 462].

«Драматургія в еміграції, – на думку Костюка, – найупосліджений жанр. У нас було донедавна тільки три письменника, що ~~вперше~~ і послідовно пробували творити драму. Це покійна Людмила Коваленко («Домаха», «Людина помирає в першому акті»), а з живих і творчо діючих – Ігор Костецький (збірка «Театр перед твоїм порогом») та Богдан Бойчук (дві драми: «Голод», «Приречені») [3, с.65].

Серед видатних канадців українського походження окреме місце займає Валеріан Ревуцький – видатний український театрознавець, публіцист та талановитий педагог. Поряд з цим мала місце надзвичайно плідна наукова діяльність, зокрема, монографічні праці вченого: «П'ять великих акторів української сцени» (1955), «Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська» (1985), «В орбіті світового театру» (1995), «Віра Левицька: життя і сцена» (1998), «По обр'ю життя: спогади» (1998), «Заграва: кілька слів про театр» (2000). У статті «Семен Ковбель як драматург і діяч театру» Валеріан Ревуцький занотує: «Вражає різноманітність їх за жанрами – класичні драми етнографічно-побутового театру, трагедії з історії та сучасності, алегорії, скетчі-драми, навіть радіограми» [2, с. 462].

Відомим українським перекладачем та поетом сьогодні в Канаді є Леонід Коровник. Він видав дві збірки поезій: перша «Струмені в пустелі: поезії» (1991 – 2002) вийшла друком у видавництві «Дорога правди» (Канада), а друга «Росинки живої води» (2012) – в Луцьку. Лірика Леоніда Коровника – це філософсько-релігійний роздум про чистоту душі, штрихи думок про сенс людського життя, про красу природи, про голодомор українців, про безмежну любов до України, про важливе значення рідної української мови для збереження української ідентичності тощо. Кожна поезія митця наповнюється потужним духовним струменем ліричності, надзвичайної легкості та філософічності життя.

Висновки. В геополітичному аспекті українську діаспору можна розглядати як своєрідну форму соціуму. Проживаючи за кордоном, мільйони наших земляків та їх нащадки в багатьох країнах світу зберегли в своєму середовищі національну культуру, мову, звичаї, українську самобутність і створили власну художньо-вартісну літературу. Українська діаспора як історичне, соціальне, політичне та культурологічне явище характеризується не односторонньо. Вона існувала та існує в тісному взаємозв'язку з культурою, мовою та літературою. Діаспорна література стала одним із найактивніших виявів духовного життя української спільноти, джерелом її згуртування та збереження своєї окремішності за обставин чужоземного оточення, фактором осмислення еміграційного дискурсу. Як ми бачимо, проблема взаємоперехрещення літератури й еміграції є дуже цікавою. З огляду підвищеного інтересу до української діаспори та літературної спадщини українського

зарубіжжя у глобалізованому світі, глибоке дослідження відкриває перспективу системного бачення цього феномену в його художньому осмисленні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – Київ: Основи – 1997. – 604 с.
2. Західноканадський збірник / за ред. В. Полковського, М. Сороки. – Едмонтон – Острого: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2014. – Том XLIV. – Частина п'ята. – 585 с.
3. Костюк Григорій. З літопису літературного життя в діаспорі (I). До 15-річчя діяльності об'єднання українських письменників «Слово»: 1954-1969 // Сучасність. – 1971. – № 9. – С.37-63.
4. Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Інститут держави і права ім. В.М. Корецького. – Київ: Довіра: Генеза, 1996. – 942 с.
5. Погребенник Ф. Еміграція і література / Ф. Погребенник // Слово і час. – 1991. – № 10. – С.22-28.
6. Славутич Яр. Українська література в Канаді. Вибрані дослідження, статті й есеї / Яр Славутич. – Едмонтон: Славута, 1992. – 336 с.
7. Українська еміграція в історії та літературі: матеріали Міжнародн. наук. конф. (18-20 вересня 1996 р.) / упор. та наук. ред. Р. Гром'як, Б. Лановик. – Тернопіль, Тернопільський приладобудівний інститут ім. Івана Пулюя, 1996. – 180 с.

Коминьярская И.Н. Ретроспектива в прошлом: украинская диаспора и эмиграционная литература

Статья посвящена формированию украинской диаспоры и центров украинского литературоведения. Автор характеризует четыре волны украинской эмиграции, ее хронологические рамки. Проанализированы четыре периода украинской эмиграционной литературы. Отдельное внимание уделено украинской литературе в Канаде.

Ключевые слова: ретроспектива, украинская диаспора, эмиграционная литература, четыре волны эмиграции, Канада.

Kominyarskaya I.M. Retrospective in the Past: Ukrainian Diaspora and Literature in Emigration

The article is about the peculiarities of the creation of Ukrainian diaspora and the centres of the emigrant literary studies. The author characterized four waves of emigration, their chronological borders. It was analyzed four periods of Ukrainian literature in emigration. The separate attention is paid to Ukrainian literature in Canada.

Keywords: retrospective, Ukrainian diaspora, literature in emigration, four waves of emigration, Canada.

Р.А. Козлов

«БУДКА Ч. 27» ІВАНА ФРАНКА: ХРОНОТОПНО-НУМЕРОЛОГІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ¹

Розкрито новий погляд на доволі популярну одноактну п'єсу І. Франка. Досі дослідники бачили в ній виключно соціально-побутову проблематику. Але з допомогою хронотопного аналізу показано глибину художнього мислення автора. Простежено увагу драматурга до модної в його час нумерології.

¹ Уперше опубліковано в книзі: Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: монографія. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – С. 255-261.

Ключові слова: хоронотоп, «Будка ч. 27», І. Франко, драматургія, вертеп, число.

Загадкові знахідки серед творів Івана Франка давно вже не дивують. Адже досить трохи змінити кут погляду на текст, і під – здавалося б – цілком реалістичним, або й навіть тенденційним, шаром розкривається несподіваний зміст – якщо й не передбачуваний автором однозначно, то принаймні цілком можливий – з огляду на різносторонність його інтересів за того складного й цікавого зламу століть. Тож думаю, цілком слушно час від часу перечитувати вже прочитані твори, щоб побачити нові відтінки їхнього змісту й авторського мислення.

Побіжне зауваження в передостанньому листі до М. Драгоманова: «Тепер я знов улізу в сучасне життя – побачимо, з яким ефектом» [4, т. 50, 31], – цілком могло стосуватися п'єси «Будка ч. 27», точна дата створення якої досі невідома. Стилiстично вона значно ближча до «Кам'яної душі», ніж до «Рябини» чи «Украденого щастя», тому в пропонованому дослідниками [4, т. 24, 435] інтервалі 1893–1896 рр. більш вірогідною видається верхня межа.

Очевидно, через ту ж контрастність до видатніших і старших «сестер» увага науковців до п'єси «Будка ч. 27» значно менша – автори перших монографій О. Борщаговський, Я. Білоштан, М. Пархоменко лише в загальних рисах передавали її зміст. На їхньому фоні розвідки М. Нечиталюка та В. Працьовитого видаються певною реабілітацією твору, хоч і з обмовкою: «Звичайно, одноактівки І. Франка не можна ставити в один ряд з такими творами, як «Украдене щастя», «Рябина», «Учитель». Це різні величини як щодо обсягу, так і жанрових можливостей. Але й не забуваймо того, що написати добру одноактну п'єсу нітрохи не легше від п'ятиактної. <...> "Будка ч. 27" – високомайстерний художній твір про сучасну І. Франкові дійсність» [3, 151].

Загалом тенденцію вивчення цієї п'єси можна окреслити як пошук рис реалізму, для чого дослідники зіставляли її з творчістю корифеїв українського театру – п'єсами «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Справді, «оригінально опрацьований традиційний мотив української класичної літератури й усної поетичної творчості – мотив зведеної дівчини» [3, 146], «канонізований сюжет» [1, 123] письменник міг узяти як із життя, так і з відомого йому твору – занадто простим і доступним він видається. Цьому сприяє зокрема прозорість семантики прізвищ персонажів, до якої І. Франко звертався нечасто, – серед п'єс схожими в цьому сенсі є лише дві редакції «Рябини».

Подружжя Панько та Олена Середущі – звичайні люди, не хапають зірок з неба, дванадцять років живуть з донькою в тісній залізничній будці над колією недалеко від села. «Слухай, Зосю, ти бідна, а Гнатові родичі багаті» [4, т. 24, 369], – наголошує Прокіп Завада, навіть у цьому намагаючись перепинити молодим шлях до щастя. Хоч і «куми собі, і приятелі, і старі знайомі з парубоцьких часів» вони з Паньком, та багатий Завада виник у житті Середущих лише зараз, через двадцять років повернувшись до залізничної будки – на те саме місце, де колись звабив дівчину:

Завада. А мені здається, що <(Бог)> від мене все добре відвернув. Особливо сими дня такі мене якісь думки розбирають... Тямите Ксеньку?

Панько. Котру то?

Завада. А тоту чорнооку, будникову дочку. В отсій самій будці жила.

Панько. О, чому ж би не тямив? Усі ми, парубки в селі, дуріли за нею» [4, т. 24, 364].

Автор наголошує саме на прізвищі Прокопа – у драматургічних поіменуваннях реплік вживає лише його. Натомість значно слабша семантика в прізвищі Гната Сиротюка – тільки гіпотетично можна вважати, що його дід-прадід зміг вибитися із сироти в люди й розбагатіти. Але й при багатих родичах Гнат не цурається «цілий день коло сіна робити» [4, т. 24, 359].

Простота сюжету, невимушеність мотивів, постатей та імен персонажів твору постійно викликають подив дослідників, адже І. Франко виступав проти бездумного

етнографізму, особливо на театральній сцені, з її вагомим виховним потенціалом. Можна лише припустити, що можливість отримати хоч якийсь прибуток від безпроблемної з цензурного погляду п'єси наштовхнула письменника на такий експеримент. Але результат уразив його самого – чи не тому «Будка ч. 27» побачила світ і сцену лише 1902 р.

Незвичність одноактівки розпочинається вже з просторової локалізації: сільська залізнична платформа – це вже не сільський простір, але й не міський. Маргіналізованість цього світу підкреслюється незначною деталізацією будки: «У глибині сцени залізнична будка з чорним написом на стіні "27". <...> В будці два вікна і двері. Над одним вікном видно напис "Каса". <...> Попід стіною йде лавка, збоку направо – друга», – і описом фонового пейзажу: «Декорація показує в глибині вид на поле, здалека село між вербами та садами; бокові куліси – вид на поля, полукипки, справа далеко лісок» [4, т. 24, 358].

Замість людського житла автор зосереджує увагу на атрибутах залізниці: платформі, штреці, рампі, телеграфічному апараті. Останній пов'язаний з будкою дротом, але стоїть окремо, «у формі дощатої, сторцем поставленої домовини» [4, т. 24, 358] – цей образ вирине в словах Завади до Зосі: «Все, що було досі, то була мряка, дєбра, гушавина, а тільки бачачи тебе, я виходжу на ясний, рівний, божий світ. Остатня любов, дівчино, так як домовина – довіку не зміниться» [4, т. 24, 369]. Місце біля будки справді стає домовиною для Прокопа, але не через останню любов, а через першу – ужиті автором символічні образи вражаюче промовисті.

Залізнична колія (штрека), що проходить авансценою, – найвиразніший образ дороги серед п'єс І. Франка. Але цим шляхом рухається тільки Панько Середуций, інспектуючи полотно, і потяг – символ долі, що розрубє конфліктний вузол Завади та Ксенії. Для інших персонажів приступна горішня платформа, сходи вниз від неї та сільська дорога упоперек залізниці. Функціональне навантаження штреки подвійне: сценографічне – як підстава вивести зі сцени Панька, та композиційне – як ближній, укрупнений план зображення. М. Ласло-Куцок пропонує спостерегти у фіналі п'єси, «яким кінематографічним було художнє мислення Франка» [2, 232], але в ширшому контексті можна проводити паралель з четвертою явою третьої дії його ранньої п'єси «Три князі на один престол», протягом якої «отвірається ширша сцена – вид на цілу долину» [4, т. 23, 42]. Розширенню кадру батальної сцени відповідає його звуження, концентрація на передсмертній боротьбі Завади і Ксенії в «Будці ч. 27». Крім того, у виокремленні горішньої та долішньої локацій сцени можна вбачати алюзії до двоповерхового вертепу та опозиції земного й пекельного простору.

Образ перехідного пункту, залізничної будки, підкреслюється рампою – конструкцією для переїзду через колію, а отже, і перехрестям доріг, яке, хоч текстуально і не втілене, передбачається авторським описом сцени. З перших же ремарок виявляється високий рівень сценографічного мислення І. Франка: «Коли має піднятися куртина, чути гуркіт воза, що переїздить через штреку, лускання батога, крик: «вйо! вйо!» Коли куртина підноситься, воза вже не видно, тільки Панько з люлькою в зубах, замикає рампу. За рампою Гнат з батогом» [4, т. 24, 359].

Чітке просторове координування розташування і рухів персонажів пронизує всю п'єсу, що також незвичне для І. Франка, який переважно приділяв увагу часовому узгодженню подій. Але в «Будці ч. 27» цей компонент хронотопіки занехаяний, очевидно, через особливості жанру. Неперервна дія одноактівки вимагає, щоб тривалість позасценічних дій відсутнього персонажа була правдоподібною, але визначалася безпосередньо зображенням дійством. Тільки театральною умовністю можна пояснити, як Панько так швидко виконав інспекцію колії: «А ще й три містки мусив оглянути – не придумаєте, що то за мука! По воді і по баюрах налазився, бо інженер казав добре обсмотрити, чи де фундамент не ушкоджений» [4, т. 24, 364], – адже цей час на сцені зайнятий поверненням Прокопа, Олени та Зосі з поля, нетривалим частуванням і розмовою.

Другий епізод зі значною часовою умовністю навіть підкріплений точним зауваженням Панька: «За півгодини прийде тягаровий поїзд; ну, сей тут не стає. Якби нас до того часу не було, то виставиш сигнал, що дорога безпечна. А до поспішного ми вже, певно,

вернемо» [4, т. 24, 371]. Середущі та Завада за ці півгодини встигають дістатися села, можливо, навіть оформити дарчу на майно, прилити цю справу й повернутися. Оскільки «о дев'ятій тягаровий їде» та «за той час уже смерклося» [4, т. 24, 359, 370], сюжетному хронометражу відповідає пів на дев'яту літнього вечора. Не видається правдоподібним, щоб о такій годині сільський писар міг швидко оформити відповідні документи, але авторові епізод з дарчою потрібен для загострення інтриги. На можливу дарчу вказує запал Завади, з яким він доходить думки про цю «пилну справу» – протягом п'ятої – сьомої яви випадкова ідея: «Ще й нині в інтерцизі все своє добро по своїй голові на неї запишу» [4, т. 24, 366], – перетворюється на майже фанатичне прагнення зробити хоч щось корисне: «Записую тобі половину мого маєтку, поля, худоби, будинків і всього, що маю, і то не по моїй смерті, а від того дня, коли візьмеш шлюб чи з Гнатом, чи з ким хочеш іншим» [4, т. 24, 370].

Потрактування відкритого в цьому сенсі фіналу п'єси цілком залежить від установки реципієнта: реалістичний підхід змушує вважати Заваду спокусником-обманщиком, а його обіцянки – порожніми; романтичний – вказує на відчуття ним приреченості, бо нічні тривоги й спогади про зведену в молодості дівчину прийшли до Прокопа разом із появою в селі жебрачки Ксені. Романтичний фаталізм охоплює образ Завади, не викликаючи співчуття до нього, а лише переконуючи в неминучості справедливої кари, що «наближається без упину» пекельним образом потяга: «З правого боку серед гуркоту показуються червоні ліхтарні і чорний тулуб локомотива» [4, т. 24, 377].

Дослідники вже відзначали роль містичних візій у творчості І. Франка, зокрема в поемах «Мойсей», «Іван Вишенський», «Похорон», у вигляді духів чи марень вони з'являлися також у п'єсах «Jugurta», «Украдене щастя», «Сон князя Святослава», тому поява такого образу серед «типово реалістичного» сюжету «Будки ч. 27» вказує на романтичний спосіб авторського мислення, а отже, і рецепції.

У драматіс персоні п'єси автор дотримується звичного вже для цього періоду чіткого визначення віку всіх персонажів, зберігаючи характерні показники: молода дівчина – 18 років, парубок – 24, заможний дорослий господар – 45–50. Але назва твору відкриває неочікувану для І. Франка нумерологічну сторону його змісту. 27 – не лише різниця між віком Завади і Зосі, це третій степінь трійки, яка визначає персонажну структуру твору: у п'єсі троє чоловіків і троє жінок, з трьох членів складається сім'я Середущих, символічне уподібнення Зосі та Ксені для Завади об'єднує їх в окрему групу, урешті, конфлікт визначається трикутником «Гнат – Зося – Завада». Навіть діалоги формуються з реплік двох або трьох персонажів. Містичне значення трійки підтверджується фігуруванням у п'єсі образів дівчини, матері та старої жінки (Ксеня в образі жебручої баби), а кабалістична семантика числа 27 – раювання, звільнення від попередньої розплати за гріхи молодості – цілком відповідає зображенням перипетіям.

Серед усіх персонажів найбільш детальну передісторію має Ксеня – від зради Прокопа двадцять років тому вона пережила вбивство дитини, ув'язнення, десятилітнє лікування в шпиталі для душевнохворих, заробітки в Бориславі, жебри. Історія Завади на цьому фоні значно лаконічніша: зрада, одруження, рання смерть дитини, смерть дружини. Їхня спільна загибель у фіналі п'єси логічно підсумовує обидві історії – кара стає невідвратною.

Автор формує опозиційні пари твору лише натяками, беручи до уваги типові для української літератури людські ознаки: вік (Прокіп – Гнат, Прокіп – Зося), зріст і заможність (Панько – Прокіп), сімейний статус (Олена – Ксеня). Однак для формування й розв'язання головного конфлікту вони не використовуються.

Найбільш помітною ознакою художнього часу п'єси є приреченість Завади і Ксені: він, учуваючи наближення кінця, швидко втрачає сенс майбутнього, спішить зробити хоч щось; вона втратила його давно, і відтоді її життя перетворилося на виживання заради однієї мети: «Хто знає, чиє завтра! Я чую, що на мене надходить щось таке страшне, чорне, безтямне, як тоді було, коли мене з тюрми зв'язану везли до шпиталю. Господи! Підожди ще хоч деньок, щоб я з ним розмовилася! Щоб я всі свої муки, все своє розтрачене життя могла

зібрати в одно страшне слово, в один позирк і бухнути ним йому, мов сокирою, в саме серце!» [4, т. 24, 374]. На фоні цих персонажів майбутнє молодих – Зосі та Гната – не піддається визначенню, передусім через те, що лишається невідомим учинок Завади. Як мудро зазначає Панько в першій яві: «Поступає світ, нема що казати, тільки не все до доброго» [4, т. 24, 359].

Світоглядна еволюція 1890-х рр. утвердила І. Франка в багатогранності людського життя й неможливості однозначно прорахувати всі його чинники та наслідки. На зміну позитивістській однозначності прийшли визнання плюралізму й пошуки сенсу буття в психології, філософії, містиці. Та чи могли зрозуміти їх сучасні автори читачі й глядачі – питання, у відповіді на яке і слід шукати причини замовчування письменником своїх так неочікувано «виспіваних співів».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Захарченко А. Драматургія Івана Франка в контексті ідейно-художніх шукань української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2002. – С. 119–126.
2. Ласло-Куцюк М. Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка : до 150-річчя з дня народження Івана Франка. – Бухарест : Мустанг, 2005. – 257 с.
3. Нечиталюк М. Ф. З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1970. – 168 с.
4. Франко І. Зібрання творів у 50 т. – Т. 1–50. – К. : Наук. думка, 1976–1986.

Козлов А.К. «Будка ч. 27» Івана Франко: хронотопно-нумерологічне прочтєнє

Представлен новий взгляд на достаточно популярную одноактную пьесу И. Франко. До сих пор исследователи видели в ней исключительно социально-бытовую проблематику. Но с помощью хронотопного анализа показана глубина художественного мышления автора. Отслежено внимание драматурга к модной в его время нумерологии.

Ключевые слова: хронотоп, «Будка ч. 27», І. Франко, драматургія, вертеп, число.

Kozlov A.K. «Booth #27» by Ivan Franko: chronotopic-numerological reading

A new look at the fairly popular I. Franko's one-act play is presented. So far, researchers have seen in it exclusively social and everyday problems. But with the help of chronotope analysis, the depth of the author's artistic thinking is shown. The playwright's attention to the fashionable in his time numerology was tracked.

Keywords: chornotope, «Booth #27» («Budka #27»), I. Franko, dramaturgy, nativity scene, number.

Н.Г. Колошук

АНАЛІЗ ОКРЕМОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ВІРША

В. СВДЗІНСЬКОГО

«НЕВЖЕ МИ НЕ ВИЙДЕМ З МОРОКУ КНИГ?..»¹

У статті пропонується методика аналізу окремого поетичного тексту, що містить 7 рівнів: 1) біографічно-текстологічний та тематичний, 2) образно-предметний; 3) лексично-образний; 4) фонетично-ритмічний та синтаксичний; 5) емоційно-образний та ідейно-образний; 6) композиційно-архітектонічний; 7) жанровий. Приклад – текст вірша

¹ Вперше опубліковано: Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року). – Херсон: Видавництво ХДУ, 2016. – С. 32-35.

В. Свідзінського «Невже ми не вийдем з мороку книг?..». Жодний алгоритм не може бути використаний механічно – питання за питанням, рівень за рівнем. У конкретному випадку, за законом герменевтичного кола, йдемо від того, щоб зрозуміло, до того, щоб в підтексті. Важливо не зруйнувати внутрішню цілісність тексту, пам'ятаючи про те, що «повний аналіз» – лише ілюзія, оскільки істинна поезія невичерпна у своїх смислах, і кожна нова вдала читацька / дослідницька інтерпретація відкриває перспективу для наступних.

Ключові слова: *аналіз поетичного тексту, рівні аналізу, В. Свідзінський, ескапізм, вірш «Невже ми не вийдем з мороку книг?..», ілюзія повноти інтерпретації.*

Постановка проблеми. «Не забуваймо, що поет... завжди пише не дискретними “творами”, а, сказати б, “кластерами”, “тронами” творів... <...> ...Одиницею виміру поезії є не вірш, а книжка», – стверджує Оксана Забужко, посилаючись на багатьох поетів – «від Б. Пастернака до Ч. Мілоша й О. Паса» [2, с. 259]. Однак, щоб прочитати поетичну книжку, треба зрозуміти в ній кожен вірш – за законом відомого з давніх-давен герменевтичного кола. Важливо володіти методикою такого прочитання, використовуючи чи не всі відомі в літературознавстві методи: історико-літературні, компаративні, рецептологічні, віршознавчі, міфокритику та психоаналіз тощо. У своїй викладацькій практиці я користуюся давно виробленим алгоритмом, який містить 7 рівнів аналізу окремого поетичного тексту. Воднораз вони не можуть бути випробувані на окремому занятті – занадто багато часу потрібно, щоб обговорити всі аспекти змісту й поетики навіть невеличкої поезії. Із переліку вказаних нижче запитань щоразу вибираю мотивовані конкретним текстом, тобто ті, відповідаючи на які, пояснимо незрозуміле, розкриємо приховане в підтексті, відчуємо нероздільність форми і змісту.

Аналіз останніх досліджень. Про різноманітні підходи та методологічні шляхи і методичні прийоми аналізу поезії літературознавці й учителі-філологи пишуть повсякчас. Прикладом може бути публікація «Студій одного вірша» (на прикладі сонета Лесі Українки «Дихання пустині») з матеріалів конференції, яку проводила наша кафедра у червні 2013 року. Кілька оригінальних спроб такого «перехресного» чи «паралельного» дослідження попереджені теоретичним вступом Марії Моклиці «Поетичний текст як “провокація” методів його аналізу...» [див.: 8, с. 305-311].

Постановка мети. Спробую показати, як працює обрана методика стосовно конкретного тексту – вірша В. Свідзінського, про який ішлося при іншому «круглому столі», на новій нашій конференції у 2015 році. На жаль, інші учасники обговорення не надали матеріалів для спільної публікації.

Виклад основного змісту. Методика, яку я пропоную, становить наступний алгоритм:

1. I рівень аналізу – біографічно-текстологічний та тематичний. Звертаємо увагу на те, коли написаний / опублікований текст, до якої збірки / циклу він уміщений у виданнях. Як пов'язаний із суспільною атмосферою, з історичним часом, що його породили, були його тлом, ґрунтом? Чи пов'язаний текст з обставинами особистої долі автора? Чи розкриваються в ньому і як саме розкриті суспільно-політичні, побутові реалії, проблеми? Якщо їх нема, то чому – через свідому авторську настанову, належність автора до певного напрямку, школи чи через особливості індивідуально-авторського світогляду? А може, це особливість жанру (наприклад, деякі жанри допускають присутність «низьких» реалій, а інші їх уникають)... Якщо у тексті немає історичної, суспільної проблематики, то якій темі він присвячений – інтимній? філософській? У чому актуальність, значимість теми для читача? Якщо ж є зв'язок поезії з історичним часом, то в чому його актуальність? Чи можна означити тему вірша одним / кількома словами / реченням? Якщо ні, то чому виникають труднощі? Останнє запитання дає привід відчутти складність поетичного підтексту, його невичерпність і – як наслідок – відмінність між конкретикою прози та «нематеріальністю» поезії.

2. II рівень – образно-предметний. Як розкривається в тексті ліричний герой / ліричний суб'єкт / рольовий герой? Який він? Чим цікавий читачеві? А якщо його нема, то

що розкривається – подія, настрої, картина, ідея? Які інші образи важливі в тексті? Як вони представлені – як образи-персонажі, образи-алегорії, символи, мотиви, пейзажі, предметні деталі, метафори? Якими словами / образними засобами вони означені? Які образні асоціації викликають?

3. **III рівень – лексично-образний.** Якими лексичними засобами розкрито образи вірша? Чи використано тропи? У чому їхнє функціональне значення? Яка особливість лексичного складу, стильового характеру лексики? Що це дає у розумінні змісту читачем?

4. **IV рівень – фонетично-ритмічний та синтаксичний.** Як ритмічна структура вірша впливає на вираження змісту? Який ритм і рима у вірші? Який зв'язок між ними та образно-емоційним / образно-інтелектуальним смислом? Як інтонація пов'язана з ритмом? Якими засобами (ритмічними, синтаксичними тощо) вона формується? Чи впливають на зміст образів фонетичні особливості мови (алітерації, асонанси, інші особливості звучання)? Які вони?

5. **V рівень – емоційно-образний, ідейно-образний.** Який настрої у вірші створено / виражено і якими засобами? Якщо вірш передає не настрої, а думку, ідею (до прикладу, в сонетах), то яку? Чим вона багатша за сформульовану звичайними словами? Які нюанси настрою (думки) передає вірш?

6. **VI рівень – композиційно-архітектонічний.** Яка композиційна структура вірша і як вона пов'язана зі змістом? Чи ділиться текст на строфи / на інші частини? Які вони? Як співвідносяться із традицією віршування? Чи бачимо зв'язок (безпосередній / прямий? опосередкований?) строфіки з розгортанням змісту, наповненням образів? Чи є в тексті повторювані або рамкові композиційні елементи (рефрени, окремі рядки, зачин і кінцівка, анафори, епіфори тощо) і яка їхня роль?

7. **VII рівень – жанровий.** Яка жанрова форма поезії – традиційна чи індивідуально-авторська? Якщо традиційна (ода, сонет, касида і т. п.), то чи відповідає всім канонічним нормам? Якщо є зміни, то які і як впливають на вираження авторського задуму? Чи впливає жанрова форма на виражений зміст? Як із ним пов'язана?

Вірш Володимира Свідзінського «Невже ми не вийдем з мороку книг?...» не надається для поверхового прочитання. Існує дві редакції цього тексту без заголовка, їх варто зіставити, спираючись на текстологічні дослідження Елеонори Соловей – упорядниці та коментаторки найповнішого на нинішній час зібрання поетових творів. Основний варіант такий:

*Невже ми не вийдем з мороку книг?
Де ми з тобою, де?
«Мені здається, ми в парк ідем,
Над нами віє лапятий сніг.
Парк і сніг на багато гін.
Ти – праворуч уклін.
Я – ліворуч уклін.
Вітер хилляє верхами ялин.
Ах, якби світ, милий світ
Та належав нашим творцям –
Художникам та митцям!...»
– Що ж би діялось? Дай одвіт.
«Не згасав би ніколи наряд
Весни і літа, о ні!
Верховець на буланім коні,
Не сваволив би листопад».
– Може бути. Та що нам по тім?
Ми – вигнанці на світі земнім.
Ми обоє – і я, і ти –
На сторінці забутій, в книзі товстій,*

*Серед віхоли, в самоті,
Будем вічно до парку іти.
«Правда, мила, що заметіль
Перебути нема нам надії.
Тільки все ж на дугасті вії
Падати снігові не давай.
Одганяй його помахом віяла,
Платівками віяла одбивай».
1934–1936 [6, с. 270]¹*

Цей вірш-діалог – напівуявна чи напівреальна розмова ліричного героя та його співбесідниці (герой називає її *милою*). Вона задає питання, він намагається відповісти, однак обоє не заспокоєні розмовою, оскільки відповіді на головне питання, яке хвилює обох – «*Невже ми не вийдем з мороку книг?*» – не знаходять чи її й нема. Сум'яття в душах співрозмовників передане через метафоричні та предметні образи – заметіль, кружляння парком: «*Парк і сніг на багато гін*», «*...Будем вічно до парку іти*», «*...заметіль / Перебути нема нам надії*».

На перший погляд, у вірші нема якогось складного підтексту. Виразно постають одухотворені образи природного світу, характерні для Свідзінського; ідеться про ескапістську позицію модерного митця, яка веде до відчуження і виливається у ностальгійне відчуття обраної самотності: «*Ми – вигнанці на світі земнім*». Перебування захоплених літературою митців із їхніми коханими-музами («*...На сторінці забутий, в книзі товстий...*») породжує меланхолійний настрій («*...Серед віхоли, в самоті...*»), але й певність своєї обраності: «*Ах, якби світ, милий світ / Та належав нашим творцям – / Художникам та митцям!...*».

Про ескапізм Свідзінського, який неодноразово виявлявся в його ліриці та породжував цілі цикли, стосовно цього вірша вже писали літературознавці Антоніна Тимченко [9], Наталія Ксьондзик [3], Світлана Матвієнко [5], і їхні міркування не викликають заперечень. А. Тимченко, зокрема, віднесла вірш до так званого дистантного (незібраного) циклу про вразливого ліричного героя, який найперше представляє творчість Свідзінського у просторі українського модернізму [9, с. 201-202]. Однак, на мою думку, зводити зміст вірша лише до настроїв ескапізму не випадає. До того ж це, по суті, «ескапізм навпаки»: персонажі-співрозмовники переймаються не тим, як втекти від реального світу у творчий – світ власної уяви й виплеканої нею краси, а як вийти з *мороку книг*.

Е. Соловей переконливо пояснила, наскільки небезпечним у 1930-х роках було свідомо обране поетом «запілля», у якому він жив і працював після 1927 року, що й викликало в його душі страх, непевність у майбутньому, гіркі передчуття [7, с. 465-467, 469, 471, 477]. Отже, вірш-розмірковування на тему «поет і світ» має підставою екзистенційну ситуацію, тому й забарвлений трагічними екзистенційними мотивами та містить складний суспільно-історичний і біографічний підтексти – у тексті набагато більше неказаного, ніж висловленого.

Вірш Свідзінського звучить зовсім не декларативно, а сумовито й печально, є в ньому мотив тамованої тривоги чи страху перед зимовим холодом, віхолою, навіть перед милим *лапатим снігом*. Є й виразний мотив тривожної ніжності у стосунках співрозмовників, і невизначеності їхнього майбутнього. Розмова двох героїв – не то спроба заспокоїти одне одного, не то замовляння цієї тривоги. Жіночі питання звучать стурбовано й вимогливо: «*Де ми з тобою, де?*», «*Що ж би діялось? Дай одвіт*». Чоловічі відповіді натомість лунають невпевнено, адже замість відповідати на наполягання *милої*, ліричний герой пропонує зануритися в уявну красу зимового парку («*Мені здається, ми в парк ідем*»), втішитися

¹ Вірш входив у збірку «Медобір», підготовлену поетом до друку в кінці 1930-х років. Матеріал збірки частково був виданий у Львові напередодні війни під назвою «Поєзії» (1940), але вірш туди не увійшов. Упорядник посилається на повоєнне еміграційне видання «Медобору». Див. «Коментарі» Е. Соловей [6, с. 550].

бажаним: «Ах, якби світ...», «Не згасав би ніколи наряд / Весни і літа, о ні!». Врешті, уявне опредмечується, стає єдиною реальністю: герой просить кохану відганяти уявний сніг помахом віяла.

Щоб зрозуміти конкретну життєво-біографічну ситуацію, яка породила цей вірш, важливо звернути увагу на дату його створення і зіставити з біографічними даними про В. Свідзінського. Датування «1934-1936», яким вірш позначено, – зловісно-примовисте. Це роки після страхотливого голодомору і перед новою хвилею жорстокого терору в Радянській Україні. Увесь цей час Свідзінський жив у Харкові, працював у редакціях (зокрема у місячнику «Червоний шлях») на скромних посадах. Постійно був невлаштований, самотній, обмежений у засобах фізичного існування – аж до недоїдання, загрози туберкульозу, хронічних депресій і перевтоми [див. докладніше: 7, с. 469-471].

За свідченням Оксани Линтваревої-Чикаленко, яка в молодості була знайома з поетом через свою троюрідну сестру – другу дружину Свідзінського Олену Володимирівну Кондратьєву, у 1927 році був укладений другий шлюб поета (звінчалися в церкві), але ненадовго: «дві люблячі душі» розійшлися через тугу Свідзінського за дочкою [див.: 4, с. 89]. Про стосунки закоханої пари мемуаристка згадує, що в їхньому спільному житті «сповнена любови, духовних пошуків обстановка притягала», але «спілкуватися з ними мені було нелегко: вони постійно читали один одному й разом вірші: були просто переповнені ними, часто й розмовляли рядками поезій і своїх, і чужих» [там само, с. 88-89].

У 1933 р. померла перша дружина Свідзінського, мати його єдиної доньки Мирослави; фактично їхній шлюб розпався набагато раніше, але для поета ця смерть була важкою втратою. Стосовно другої дружини мемуаристка подає свідчення, що Олена Кондратьєва бачилася зі Свідзінським після тривалої розлуки (будучи заміжньою за іншим чоловіком і живучи у Воронежі) – «під час фінської війни»; зустріч відбулася в Шевченківському парку Харкова на очах у мемуаристки: «Я з Олениною дочкою сиділа на одній лавці, а В. Ю. з Леною – навпроти. Про що розмовляли ці дві поетичні й люблячі душі – не знаю, але, розмовляючи, вони трималися за руки і плакали» [там само, с. 89].

Із мемуарного нарису О. Линтваревої-Чикаленко постає ситуація міжособистісних стосунків та образ жінки, які могли бути прообразами вірша «Невже ми не вийдем з мороку книг?..». Про це свідчать і трансформації віршового тексту. Перший варіант суттєво відрізнявся (передусім формулюванням головного питання – воно звучало обнадійливіше):

– Невже ми вийшли з п'ятьми книжок?
Де ми з тобою, де?
– Під парасолькою в парк ідем,
Навколо крутить сніжок.
Парк і сніг на багато гін,
Ти – праворуч уклін,
Я – ліворуч уклін,
Шум обтягає верхівки ялин.
– О, тепер нам надовго печаль!
Ні зорі розписна емаль,
Ні поширена світлом даль...
– Правда, надовго печаль!
– Ах, якби світ, милий світ
Та належав випадком нам –
Художникам і майстрам!
– Що ж би діялось? Дай одвіт.
– Не згасав би так швидко наряд
Весни і літа, о ні!
Верховець на строкатім коні,
Не сваволив би листопад.
– Та одначе була б зима?

– Я гадаю... була б.
І зима,
І місто в снігу, і даль,
Обтулена млою, і жаль...
Ну, і ти, і шубка твоя,
І ліворуч від шубки я .
– То, як бачу, – віддай же поклін,–
Не зайшло б особливих змін.
А тепер ми з тобою де?
– Під парасолею в парк ідем.

Тільки ти на дугасті вії
Падати снігові не давай.
Одганяй його помахом віяла,
Платівками віяла одбивай. (1934) [6, с. 442]¹

Як бачимо, було більше конкретних, предметно-чуттєвих деталей, вони робили розмову двох ближчою до реальної ситуації – прогулянка двох у парку. Зокрема, частина репліки героїні – «...віддай же поклін...» – стосується, очевидно, зустрічних знайомих, з якими пара, йдучи алеєю й розмовляючи між собою, мусить чемно привітатися у відповідь на їхнє привітання поклоном. Але головні природні образи – парк і сніг, ялини й зима, вершник-листопад (не такий апокаліптично-грізний, бо кінь був *строкатим* – просто уособлював осінні барви парку) – та головні настроєві мотиви (сумовита тривога, непевність майбутнього) залишилися ті ж самі. Дещо змінилася ритмомелодика, розбивка на рядки і строфи, розділові знаки на позначення прямої мови в репліках. В остаточному варіанті немає поділу на 4-рядкові строфи, а кількість рядків суттєво зменшилась: із 35-ти до 28-ми.

Насамперед в обох варіантах заворожує образний світ – одухотворені природні образи: вітер, лапятий сніг, парк, ялини. Поет уводить у реальний простір і персоніфікованого фантастичного персонажа: «*Верховець на буланім коні, / Не сваволив би листопад*». Чарівний вершник пов'язаний зі згасанням *наряду* весни і літа, тим самим асоціюється з темними силами мороку, із холодом зими, що з нього герої хотіли би вирватися, але не мають на те надії – лише сподівання і безсилі нарікання. Очевидно, Свідзінський, якого сучасники згадували як надзвичайно делікатну, тиху, інтелігентну людину, не розумів до кінця, що діється навколо, і не збирався про це писати. Однак не міг і вдовольнитися чарами творчої уяви. Його внутрішня тривога вилилася в рядки, де власний книжковий світ постає *мороком*, з якого, з його *забутих* сторінок *товстої книги*, хочеться вийти до живого, справжнього, хоча й холодного світу.

Неординарну поведінку попередника-модерніста слушно прокоментував у своєму есеї про нього Володимир Базилевський, згадуючи як приклад і вірш «Невже ми не вийдем з мороку книг?..»: «Не знайти іншого поета, який неприсутність у своєму часі довів, сказати б, до такої міри досконалості. І при тому без жодних вольових зусиль. Без демонстрації різких жестів. Не декларуючи опору і неприйняття. Було ж те й інше. Але на рівнях генетичному і духовному. <...> Здиблювалася земна кора, репала від тектонічних струсів, ґрунт вислизав з-під ніг, зростали норми відстрілу людей, вимирали села, а цей дивовижний, ні на кого не схожий пустельник перекладав античних поетів і як Франциск Асизький звертався до всього суцього поіменно...<...> ...бо за вдачею був людиною поміркованою, лагідною, не дуже впевненою у собі. Є два види дисидентства: зовнішнє, яке вимагає публічного жесту, і дисидентство як органічна форма існування. Свідзінський – органічний, хоч і латентний дисидент. У цьому немає протиріччя. Він дисидент уже тому, що пантеїст. Його стосунки з природою – стосунки з Абсолютом у демонічну епоху богопоборювання» [1]. Ми знаємо, яку жахливу ціну заплатив поет за своє «латентне дисидентство» і внутрішню свободу...

¹ Текст поданий упорядником у розділі «Інші редакції».

Звернімо увагу на ритмомелодійні особливості вірша. І в початковому, і в остаточному варіанті в основі ритмомелодики – гнучкий 3-4-іктовий павзник із постійно варійованим порядком римування: кільцеву риму перших чотирьох рядків змінює чотирикратний повтор рими у наступних, потім двічі повторюється кільцеве римування на вісім рядків, далі – парна рима у двох рядках, знову кільцева у чотирьох, один неримований рядок (23-й – в остаточному тексті), ще раз парна рима, і в останніх трьох рядках – оповита зі ще одним неримованим рядком (передостаннім 27-м). Кількість складів у рядках в остаточному тексті змінюється від 6 до 11, кількість іктів – від 2 до 5, але 2 і 5 трапляються лише по одному разу. Усього в останньому варіанті 15 рим на 28 рядків. 9-й і 16-й рядки виділені ритмічно (найбільшою і найменшою кількістю іктів), а 23-й і 27-й – неримованими клаузулами. Очевидно, таким способом митець інтуїтивно позначив повороти фабули в розвитку ліричного конфлікту: «(9) *Ах, якби світ, милий світ...<...>* (16) *Не сваволив би листопад. <...>* (23) *Правда, мила, що заметіль... <...>* (27) *Одганяй його помахом віяла...»*. Ніби розставив тривожні чотири акценти у заворожливому кружлянні тужливо-ніжної мелодії. Його герої не сподівалися вирватись із демонічних чарів, але трималися за руки і плекали слабку надію уберегтися від гіпнотичної влади зими і небуття...

Висновки. Аналіз окремого вірша важливий тим, що дає можливість прочитати текст саме як поезію – вдумливо розкриваючи нюанси, які говорять стільки, що й найрозлогіша проза не здатна сказати (бо не завжди можна знайти точні слова передчуттю, прозрінню, тривозі...). Зрештою, у прози інші завдання й інші можливості. Поезія ж акцентує миттєвості, які бажано відчутти, і значущі не лише як факт конкретного переживання, а як вияв універсальних аспектів людського існування. Неповторні поетичні образи сприймаються не лише свідомістю, а й підсвідомістю читача – зачаровують, викликають складні почуття, навіюють настрої, що їх неможливо раціонально пояснити. Однак далеко не кожен читач і не завжди має змогу сприймати надзвичайну насиченість поетичного тексту. Практично кожна талановита поезія вимагає тактовних і доречних коментарів.

Запропонований алгоритм аналізу, як бачимо, не може бути використаний механічно – питання за питанням, рівень за рівнем. Насправді в конкретному випадку йдемо від того, що зрозуміло, що на видноті, до того, що в підтексті та на глибині. Важливо не зруйнувати внутрішню цілісність тексту, не «вбити алгеброю гармонію», пам'ятаючи про те, що «повний аналіз» – лише ілюзія, оскільки поетичний текст насправді невичерпний у своїх смислах, і кожна нова читацька / дослідницька інтерпретація відкриває перспективу для наступних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базилевський В. Володимир Свідзінський (1885-1941). Ловець невидимого і неможливого [Електронний ресурс] / Володимир Базилевський // Слово просвіти : всеукраїнський культурологічний тижневик (офіційний сайт). – Режим доступу : <http://slovoprosvity.org/2012/06/> (27.04.2016).
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 2-е вид., випр. – К. : Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. «Висока полиця»).
3. Ксьондзик Н. Весняне розцвітання Свідзінського [Електронний ресурс] / Наталія Ксьондзик // ЛітАкцент. 20.04.2011.– Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/04/20/vesnjane-rozcvitannja-svidzinskoho/> (27.04.2016).
4. Линтварева-Чикаленко О. Був поетом професійним / Оксана Линтварева-Чикаленко // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – Січень. – С. 86-90.
5. Матвієнко С. Пам'ятати усе [Електронний ресурс] / Світлана Матвієнко // Література плюс. № 5 (30) липень 2001 р. – Режим доступу : <http://archive.org.ua/archive/2008-01-12/aup.iatp.org.ua/litplus/lit30.php> (27.04.2016).
6. Свідзінський В. Твори : у 2 т. Т. 1 : Поетичні твори / Володимир Свідзінський ; упоряд., комент. та ст. Е. Соловей. – К. : Критика, 2004. – 584 с. – (Сер. «Відкритий архів»).
7. Соловей Е. «Роботи і дні» поета / Елеонора Соловей // Свідзінський В. Твори : у 2 т. Т. 1 : Поетичні твори. – К. : Критика, 2004. – С. 447-516.

8. Студії одного вірша: Леся Українка, «Дихання пустині» (матеріали круглого столу, семінар «Мова і вірш», 20-21 червня 2013 р., СНУ імені Лесі Українки) / Марія Моклиця, Вікторія Соколова, Наталія Костенко та ін. // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 16 : Мова і вірш : зб. наук. праць. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – С. 305-346.
9. Тимченко А. Ліричний цикл як об'єкт літературознавчого осмислення (на матеріалі художньої циклізації у творчості В. Свідзінського) / Антоніна Тимченко // Віршознавчі студії : зб. наук. праць конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» [21 вересня 2009 року] / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. – К. : б. в., 2010. – С. 193-204.

Колошук Н. Анализ отдельного поэтического текста (на примере стихотворения В. Свидзинского «Неужели мы не выйдем из тьмы книг?..»).

В статье предложена методика анализа отдельного поэтического текста, включая 7 уровней комментария: 1) биографически-текстологический и тематический, 2) образно-предметный, 3) образно-лексический, 4) фонетико-ритмический и синтаксический, 5) эмоционально-образный и идейно-образный, 6) композиционно-архитектонический, 7) жанровый. Пример для анализа – текст стихотворения В. Свидзинского «Неужели мы не выйдем из тьмы книг?..». Ни один алгоритм анализа не может быть использован механически – вопрос за вопросом, уровень за уровнем. В конкретном случае, исходя из закона герменевтического круга, идём от того, что в тексте понятно, к тому, что в подтексте. Важно не нарушать внутреннюю целостность текста, памятуя о том, что «полный анализ» – лишь иллюзия, поскольку истинная поэзия неисчерпаема в своих смыслах, и каждая новая удачная читательская / исследовательская интерпретация открывает перспективу последующих.

Ключевые слова: анализ поэтического текста, уровни анализа, В. Свидзинский, эскапизм, стихотворение «Неужели мы не выйдем из тьмы книг?..», иллюзия полноты интерпретации.

N. G. Koloshuk. Analysis of separate poetic text (for example of V. Svidzinskiy's poem «Really will we not go out from darkness of books?»)

In the article speech goes about methodology of analysis of separate poetic text. It is offered 7 levels of analysis: 1) textual criticism plus biographic and thematic analysis, 2) figuratively-subject analysis, 3) lexically-figurative analysis, 4) phonetic-rhythmic and syntactic analysis, 5) emotionally-figurative and ideological-figurative analysis, 6) composition-architectonic analysis, 7) analysis of genre. For example there is poem of V. Svidzinskiy «Really we will not go out from darkness of books?». However a single algorithm cannot be used mechanically – question after a question, level after a level. In concrete case, by law of hermeneutics circle, we go from that we are clear, to that is in an implication. It is important because not to prang internal text integrity, remembering about that a "thorough analysis" is only illusion, because veritable poetry inexhaustible in its senses and the every new successful reader's interpretation and research interpretation opens a prospect for the following.

Keywords: analysis of poetic text, levels of analysis, V. Svidzinskiy, escapism, poem «Really we will not go out from darkness of books?», illusion of complete interpretation.

ОБРАЗИ ДОЛІ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ФІЛОСОФСЬКІ СПЕКТИ

У статті дається аналіз своєрідності художнього осмислення долі у драматургії Лесі Українки на матеріалі драми «Блакитна троянда» та драматичної поеми «Одержима». Розкрито, що доля людини визначається морально спрямованою волею до життя. У співставленні філософського та естетично-художнього трактувань образу любові визначено її формуючий вплив на долю.

Ключові слова: доля, любов, жертвність, добро, зло, свобода.

Справа в тому, щоб зрозуміти і висловити істинне не тільки як субстанцію, але також як і суб'єкт
Гегель

Людська особистість, що вступає у відносини змагальності з трансцендентними силами – такою є одна з визначальних ідей творчості Лесі Українки. Осмислення духовних підстав, що дають насагу долати трагічні обставини життя, і не просто простояти їм, а преображувати їх, насичуючи духовною красою і піднесеністю – основне спрямування і пафос творчості геніальної письменниці. Таке бачення людини і її місця у світі зумовлене цілим рядом об'єктивних обставин, що можна було б визначити як «знак долі». Вона дала авторці одночасно два дарунки: хворе німецьке тіло і геніальне художнє обдарування. У протиставленні цих двох дарунків – злого і доброго – формувалися, гартувалися її розум і воля. Душевні, вольові сили і сили розуму, спрямовані на переборення злого дарунку, вилилися у творчій геній нечуваної сили. Душевне і духовне, розумне і вольове начала особистості трансформують фізичний біль у пісню високого звучання, у якій, взаємно підсилюючи одне одного, поєднані мотиви душевної муки і радощів. Те, що античні греки визначали як доля (рок), завжди відзнака непересічної особистості. З полум'я її духу виростають ідеї, що бачаться наслідком волі вищих, трансцендентних сил. Творчість Лесі Українки відкриває закон життя: не доля керує людиною, а людина *вибирає* долю. Її вибір – це і є доля.

Проблема долі дотично порушується у дослідженнях життя і творчості Лесі Українки, зокрема у працях П.Одарченко, А.Бичко, О.Забужко, Л.Кулінської, В.Костюченко, Я.Поліщук та ін. І.Франко у статті «Леся Українка» писав про геніальну поетесу: «У неї тіло хворе, але душа здорова і думка ясна» [9, 266].

Мета даної статті: розкрити філософське підґрунтя проблеми людської долі у драматургії Лесі Українки.

Дослідники творчості Лесі Українки звертають увагу на властиву її творчості «символічність мислення», на «бездонність» духовного світу героїв її драм [1, 95]. Відзначається, що символіка Лесі донині ще значною мірою залишається «закритою» [1, 95].

У межах, що дозволяє стаття спробуємо запропонувати трактування деяких символів у драматургії Лесі Українки у контексті поняття «доля», зосередившись на аналізі драм «Блакитна троянда» та «Одержима». Осмислення філософією та мистецтвом цінності людських почуттів розкриває історичність проблеми, причому їх відкриття є заслугою більшою мірою мистецтва, ніж філософії. Цю особливість відзначає Гегель, характеризує історію романтичного мистецтва як історію заглиблення духу у свій внутрішній світ [Див. 3, 314]. Даний процес розглядається як об'єктивний наслідок самовизначення духу у його русі до себе самого, адже «дух може знайти відповідне йому буття лише у духовному світі почуття» [2, 232]. Таке розуміння цінне тим, що об'єктивне буття духу постає у його всезагальності як *ідея*. Однак, щоб набути реальних життєвих виявів, стати духом *дійсним*, він має постати як індивідуальна визначеність, тобто як суб'єкт.

Історичні етапи руху до самовизначеності, розгорнуті у його історичному поступі, зрештою знаходять вияв не в афектації почуття, що мало місце на початках становлення самосвідомості суб'єкта, а в тій благородній його врівноваженості з розумним началом, яка і

зумовила романтичний дух як унікальний феномен культури, що відкрив невичерпність можливостей людського духу у його саморозгортанні. Гегель характеризує даний феномен у такий спосіб: «...Духовність – це душа, тобто рефлексоване в себе деяке ціле» [2, 298].

Леся Українка на ґрунті історичних сюжетів драматичних творів простежує долю почуття у його розвитку, розгортанні, у його індивідуалізації та багатстві виявів. Ідея духовності об'єктивує себе у своїх суб'єктах як творча результативність відношення до світу, краса людських стосунків, краса почуттів та практичних дій. Почуття у їх *самоцінності*, а саме як здобуток людської *особистості*, найпереконливіше виражені у любові, тобто крайній небайдужості до «свого» предмета. Особливої цінності проблема людських почуттів, згідно з характеристикою Гегеля, набуває у мистецтві романтизму на третьому етапі його розвитку, коли він постає романтизмом «у сучасному смислі слова». Це етап, на якому романтичне являє собою *рицарство*, що набуло дійсного смислу. Випадковість зовнішнього існування перетворюється тут у міцний порядок громадянського суспільства та держави. «...Змінюється характер рицарства героїв, що діють у новітніх романах. Як індивіди, що наділені своїми суб'єктивними цілями, любов'ю, честю, шанобливістю або своїми ідеалами покращення світу, вони протистоять цьому існуючому порядку і прозі дійсності, яка всюди ставить на їх шляху труднощі...» [2, 304].

Несприятливі «субстанційні життєві відносини» стають ареною, на якій розгортається і реалізують свої можливості герої романтичного мистецтва (його класичного періоду), що слідує ідеалам і законам серця. Леся Українка, характеризуючи новітні вияви романтизму у національних літературах у більш пізній період, називає їх «новоромантичними», а їх особливістю «постійне протиставлення почуття розсудку» [8, VIII, 125]. Пломініюча огнистість почуттів новоромантичного мистецтва спрямована на передачу внутрішнього світу, що має запалити собою світ інших. Саме такі особливості характерні для героїв Лесі Українки, що прагнуть своєю волею здолати обставини і утвердити їх новий образ, виміряний душею. Пафос новоромантичного ідеалу особистості постає наріжним у творчості Лесі Українки, відображаючи активність ставлення до світу героїв доби рицарства, іудейської, єгипетської, вавилонської, грецької, римської історії. Кожен з героїв – непересічна особистість, що прийшла з історичного минулого, створюючи своїм буттям його реальний образ. Свобода особистості постає як вияв високости духу, як умова і підстава гідності героя.

Проблема істини стосунків стає центральною уже у ранній драмі Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896). У ній знаходимо романтичний образ почуттів, якими надихається героїня, і романтичний мотив фатальності долі, що втручається у її почуття, надаючи ситуації особливої гостроти. Перший варіант драми містив опис «блакитної троянди» – символу піднесеності рицарського почуття любові, що постає *ідеальним* почуттям. Воно не передбачає шлюбу, а лише утверджує чисте кохання рицаря, що носить ідеал єдиної дами у серці та живить почуття знаками її уваги: усмішка, слово, або квітка з її рук [Див.: 8, III, 379-380]. Образ високого почуття пронизує усю драму і визначає стосунки героїв, що набувають трагічного звучання. Видима підстава – страх знедолити коханого, зробивши його заручником обставин, що тяжіють над героїнею, яка відзначена печаткою долі (року): божевілля матері народжує страх героїні стати жертвою спадкової хвороби. Поряд з цією трагічною обставиною у творі відчутна і інша, яку Леся Українка згодом осмислить у своїй публіцистиці та літературній критиці: проблема нерівності жінки, що робить її нерівною у шлюбі та у стосунках статей загалом, руйнуючи високі почуття (Див.: «Новые перспективы и старые тени («Новейшая женщина» западноевропейской беллетристики)» «Малорусские писатели на Буковине»). Між тим почуття любові – це почуття, що базується на двох важливих чинниках: крайній *небайдужості* до свого предмета та на взаємній *повазі* люблячих [Див.: 6, 845]. Страх втрати піднесеності почуттів *рівних* особистостей, що і є коханням, зумовлює стан постійної душевної напруги героїні, яка зрештою дає психічний зрив. Цікаво, що на чисто інтуїтивному рівні середньовічна культура у рицарському почутті кохання, через образ мадонни, яким воно надихалося, утверджувало *ідеальний* образ

стосунків. Це гарантувало безумовну відданість закоханих і зберігало святковість та піднесеність почуття, не загрожуючи його буденністю, а значить трагедією руйнації.

Актуальність і глибина проблеми, порушена у драмі, відкривається у її масштабності, коли ми звернемося до ідей філософії Гегеля, якому належить обґрунтування поняття сім'ї, її цілей та почуття любові у шлюбних стосунках у контексті поняття закономірного в історичному саморозвитку людства. Любов Гегель розглядає як «примху» і заперечує погляд, що пов'язує шлюб лише з любов'ю, оскільки вважає, що любов є почуттям, яке «припускає випадковість в усіх відношеннях». Не заперечуючи симпатії сторін у шлюбних відносинах, філософ разом з тим уважає, що «об'єктивним, вихідним пунктом є вільна згода осіб саме на те, щоб скласти одну особу, на те, щоб заглибитись у цю єдність, відмовившись від своєї природної і одиничної особистості» [4, 193]. Звідси визначення суті явища: «шлюб... це правова моральна любов» [4, 193]. Філософ спеціально оговорює, що у цьому почутті має виключатися будь-яке суб'єктивне начало. Моральна філософія ґрунтує моральність на волі та *почутті обов'язку*, тому любов – не її сфера.

Драма Лесі Українки являє собою полеміку ідей у просторі культури, обґрунтовуючи мовою мистецтва цінність любові як вищого вияву здатності бачити іншу людину метою власного життя та бути гарантом міцності стосунків (аж до жертвовної смерті заради іншого). Цей погляд протистоїть раціоналістичному розумінню любові лише як виконання обов'язку статей перед родом. У сім'ї моральне начало підпорядковане біологічним потребам: творення нового життя. Безумовна його цінність має свої аспекти вияву, що пов'язані з родовим, а не індивідуальним началом. Не випадково, любов як духовне, творче почуття є предметом естетики, а не етики. Художня інтуїція геніальної письменниці зосереджена на проблемі самоцінності почуття кохання, Співзвучним міркуванням Лесі Українки є не раціоналізований образ любові, що міститься у філософії Гегеля, а ментально ближчий образ, даний у праці Вол.Соловйова «Смисл любові». Філософ наголошує, що ні одна зі сфер духовного досвіду не надає людській індивідуальності абсолютного самоцінного змісту, окрім почуття любові. «Істинна любов є та, яка не лише утверджує у суб'єктивному почутті безумовне значення людської індивідуальності в іншому і в собі, але і виправдує це безумовне значення в дійсності, дійсно позбавляє нас від неминучої смерті і наповнює абсолютним змістом наше життя» [7, 521]. Власне, дана думка філософа прояснює зміст почуття закоханих «Блакитної троянди». Почуття любові, тобто переживання буття світу іншого – основна цінність життя. Істина його у наявності Іншого як джерела почуття і наявності власної здатності жити іншою людиною у її самоцінності. Прагненням не спровокувати ідеальність почуттів, що складають зміст драми, пояснюється турбота автора про сценічну долю твору, часто висловлювана у листуванні [Див., наприклад.: 8, X, 347, 353-354, 377, 387, 400, 404, 413].

У драмі рівно важать проблеми самоцінності почуття любові та жертвовності заради неї: героїня прагне оберігати коханого від себе, оскільки над нею тяжіє вирок долі, що здатний зробити його нещасним. Однак, самостійність рішення про розлучення, що її приймає героїня, – суб'єктивізм волі – є вирішальною причиною справжньої трагедії, адже з'ясовується, що розлучені не можуть жити одне без одного і, по суті, приречені на смерть, що і відбувається у фіналі драми. У власному жертвовному пориві героїня відмовляє коханому у праві на жертву.

Тема любові і жертвовності – права на жертву заради любові, – знаходить продовження і нові аспекти осмислення у драматичній поемі «Одержима» (1901). Утвердження самоцінності почуття любові та жертвовності його є наріжними її темами. Обставини написання драми широко відомі і пов'язані з особистим перебігом долі письменниці. Ми торкнемося їх лише в аспекті уміння переборювати долю. У трагічну ніч, проведену біля ліжка смертельно хворої коханої людини, вона створила поетичний шедевр. «Якби мене хто спитав, – писала вона згодом, – як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: «J'en ai fait un drame» (Я з того створила драму)» [8, III, 381]. Тобто переплавила біль у пісню.

Драматична поема розгортає тему любові на іншому рівні відношення сторін: це любов Месії, яку він має явити через жертвний подвиг заради людей і тим принести їм спасіння, з одного боку, та любов Міріам до Месії і прагнення власною жертвною дією применшити його страждання – з другого боку, Нерівність масштабів суб'єктів відношення щодо їх можливості чинити добро постає як проблема, що потребує ґрунтовного розв'язання у загальному контексті відносин: Людина – Бог (Боголюдина). Міріам, героїня твору, через душевні муки якої проходять події подвигу, смерті та воскресіння Месії, – «одержима духом», який розкривається в своїй істині як дух любові до великого і ненависті до злого, що губить велике. Навколо проблем добра і права людини чинити його, права на любов і ненависть розгортається колізія твору. Міріам, незрима для нього, слідує за Месією повсюдно, прагнучи зарадити йому у його самотності та розділити його участь. Її міркування про долю Месії сповнені відчаю:

...О, яка ж то кара // Месією, що світ врятує, бути! //
Всім дати щастя і нещасним бути... [8, III, 127].

Міріам живе з тужливим передчуттям страждань Месії і жертвної готовності віддати власне життя, щоб зменшити муки, які чекають на нього. Месія пропонує жінці спокій і забуття, дивуючись, чому вона зрікається спокою – «єдиної потіхи всіх нещасних». Міріам нагадує, що він сам відмовився від спокою заради допомоги людям.

Вона відважно вступає у полеміку з Месією, обстоюючи своє право на дієве співчуття йому, та пояснює, чому відмовилась від спокою: «Бо ти його не маєш, сине Божий!» [8, III, 129]. Месія бачить у цих словах прагнення «дорівнятися» йому. Право любові дає їй сміливість виражати турботу про нього і не прийняти його Дарунок – прощення гріхів, – адже Месія платить за нього важку ціну: своє життя. Так само вона не може прийняти слова Месії про необхідність «любити всіх». Героїня не розуміє, як можна «всім світити». Міріам не сприймає такої філософії стосунків. Наперекір волі Месії, вона утверджує своє право на почуття, у якому є *критерій*, а тому воно дієве. Таким критерієм є *цінність іншої людини*, що визначається об'єктивною підставою: людськими якостями, чеснотами людини, яка не чинить зла, а тому для її спасіння не потрібна жертва. Колізія драми у тому, що зіткнулись дві сильні волі, дії кожної з яких *морально виправдані*. Справді, чи не права Міріам, коли не погоджується з Месією, що не можна любити зло і сповнена ненависті до ворогів. Не своїх, а його, Месії.

Проблема, поставлена геніальною письменницею, не піддається розв'язанню ні на рівні розсудкового мислення, ні з позицій релігійного світорозуміння, а потребує філософського осмислення. У філософії Канта розкрита діалектичність зв'язку почуття любові Людини і Бога. Любов Бога до людей постає як зумовлена метою божественного творення – *щастя людей*. «Божественну ціль стосовно людського роду (творення цього роду та управління ним) не можна мислити інакше, як засновану на *любові*, тобто ціль ця – *щастя* людей» [6, 890]. Людство постає для Бога *родом*, цілісним організмом, сім'єю, тобто цілісністю, яку мав на увазі Гегель, говорячи про сім'ю як єдність, що має субстанційну ціль. Для Месії – героя драми – людство є єдиним цілим, у якому порівну розсіяні добро і зло. Як таке, його (людство) пропонується любити, адже для Бога усі – його діти. Месія прийшов виконати Божественну волю, щоб власною жертвою свідчити любов Батька до *усіх*. У драмі дана ситуація відображена у словах Міріам щодо мети жертвної дії Месії.

«Війна і зрада, смерть, недуги зникнуть
Мир буде на землі і щастя в людях...»

А для Месії? – знову «слава в вишніх»? [8, III, 126-127].

Егоїзм людського почуття визначився тим, що люди навіть не здатні гідно прийняти жертву (з вдячністю). Вони не лише не усвідомили її цінності, але і знущались над розп'ятим. Виявилось, що не лише слів, але і крові для них замало. Чи може любляче серце миритися з тупою жорстокістю натовпу, що кричав: «Розпни його, розпни!»? Любов відкрила Міріам цінність *справді* людського вияву цього почуття: воно базується на розрізненні добра і зла. Неможливість люблячого серця зарадити предмету свого почуття –

причина душевних мук Міріам, у цьому вона бачить своє нещастя, у цьому вважає себе «проклятою від Бога» [8, III, 139]. Месія «їм простив» свій біль, душевні муки, своє приниження, він зняв з *них* гріх. Непрощеною залишилася лише Міріам. Де причини цієї не поступливості Месії? Питання повертає нас до початків Біблійної історії. Бог не простив і вигнав з раю перших людей за те, що скуштували заборонений плід, який дає *пізнання добра і зла*. Міріам коїть той самий гріх: почуття любові до Месії відкрило для неї істину добра та зла, дало критерії їх розпізнання. Ці знання є божественні, адже пізнавши сутність добра і зла люди не потребують Бога. Вони самі здатні створити досконалий світ.

Сила Міріам у тому, що вона володіє істиною, яка дає їй насагу слідувати велінню почуття навіть усупереч волі Месії. Вона не може прийняти світ, у якому добро і зло мають зрівнятися своєю цінністю. У відповідь на вимогу «всіх любити» Міріам говорить:

Всіх, крім тебе, – се можливо. // Але тебе і всіх – се понад силу. //

Та за що ж, за що ж маю їх любити? [8, III, 135].

Міріам підноситься до добра у його істині, що є не чим іншим як реалізованою в суб'єкті ідеєю добра, яка *здійснилась* як реальність світу. «Добро, – говорить Гегель, – є ідея як єдність поняття волі і особливої волі... добро – це реалізована свобода, абсолютна кінцева ціль світу» [4, 149]. Активна воля до добра дає Міріам силу ненавидіти зло, що змусило Месію піти на жертвну спокуту людських гріхів (справді, не добро ж потрібно спокутувати!). Любов і біль відкрили їй величезне число ликів зла: тут і лицемірні друзі, що тричі відреклись від нього, і родина, що ніколи не бачила в ньому пророка, усі ті, хто пролле лицемірні сльози, хоча безсоромними очима дивилися на його муки.

Я всіх і все ненавиджу за нього. // І ворогів, і друзів, і юрбу, //

Отой народ... // Умер він зраджений землею й небом [8, III, 139].

Співставляючи почуття Месії до людей і своє ставлення до них Міріам ладна визнати, що вона була неправа, але її ставлення не суб'єктивне, не її природою зумовлене, а почуттям любові, що народило її непримиренність до зла, яке топче добро у його істині, адже глухе до нього.

Нехай в моїм житті все, все неправда,
та вір мені, що я тебе любила [8, III, 140].

Ставлення Месії до Міріам не носить суб'єктивного характеру, а зумовлене його *місією*. Прагнення Міріам перебрати на себе частину «повноваження» Месії несприйнятне для нього за об'єктивною підставою: це буде перешкоджати цілям «володаря світу». «...В ідеї здійснення справедливості істотою, що стоїть понад усякою можливістю порушення його цілей, є дещо таке, що не цілком співставне зі ставленням людини до бога, а саме поняття *шкоди*, яку можна нанести необмеженому і недосяжному володарю світу; справді, мова іде не про правові порушення, які люди здійснюють один проти одного і стосовно яких Бог виносить рішення як караючий суддя, а про образу самого Бога і його права...» [6, 891]. Стосунки людей базуються на інших підставах. Як говорить Кант, «всі моральні взаємини розумних істот, що містять у собі принцип згоди волі одного з волею іншого, можна звести до *любові і поваги*» [6, 890]. Люди мають дійти згоди стосунків, у яких панують саме названі почуття. Почуття Міріам і Месії – це жертвна любов: Месії до людей, Міріам до Одного – Месії. У такому їх діалектичному зв'язку відкриваються глибини любові: її всезагальність і індивідуальна неповторність. Любов постає як ідея всезагальної приязної небайдужості і як вибіркоче почуття. Почуття Міріам *індивідуалізоване* і визначене якостями свого предмета, тобто об'єктивно зумовлене. У її любові немає і натяку на ту примхливість чи свавілля, які бачить характерними для любові Гегель.

Любов дієве почуття, але воля до нього різна. Леся Українка показує, що Месія не вільний у виборі, він повинен виконувати волю Батька. Він просить: «Нехай мине ця чаша... Але хай буде так, як ти бажаєш, а не як я...» [8, III, 138]. Міріам свободна розпоряджатися власним життям і власною долею, свободна не прийняти спасіння, скропленого кров'ю, тілесними та душевними муками Месії. Міріам сама вибирає свою долю, ідучи на смерть заради любові. Саме *любов*, що утверджує неповторну і вищу цінність іншої людини стала в

людстві основою індивідуалізації почуття. Неприйнята Месією жертва найбільше мучить Міріам, адже «де ж ще більше горе, як не могли віддати за друга душу» [8, III, 141].

Міріам відмовляється не лише від спокою, «сну почуття», який пропонує їй Месія, але і від спасіння, що дається людям його жертвним подвигом. Вона щаслива з того, що на ній немає крові Месії. В самоусвідомленні себе через почуття любові важлива особиста непричетність до зла. Любов до великого сповнює її життя смислу, так само, як сповнює його смислу ненависть до зла. Єдність цих смислових рядів вимагає не лишати не прощеним зло. Міріам вибирає моральний спротив йому: говорити правду людям про них самих, про їх ницість, адже вони не лише причина мук Месії. Вони навіть радіти воскресінню Месії бояться. Правду про себе вони також не сприймають, караючи за неї смертю. Помираючи під градом каміння Міріам звертає думку до Месії:

Месіє! Коли ти пролив за мене... // хоч краплю крові дарма... я тепер //
за тебе віддаю... життя і кров... // і душу... все даремне!... Не за щастя... //
не за небесне царство... ні... з любові! [8, III, 147].

У заключних рядках, що є апофеозом вияву дієвості почуття любові, утверджується цінність людського права свobodного вибору себе: віддати власне життя за іншу, вкрай небайдужу людину.

Таким чином, осмислення деяких аспектів проблеми долі у драматургії Лесі Українки засвідчило, що центром авторської уваги є високий дух людської особистості, що в діянні підноситься до рівня всезагального: істини людських стосунків. У межах сутнісних вимірів людського, де реалізують себе герої її творів, доля постає свobodним вибором особистості. Усе, що є людський світ – наслідок розумної волі та її здійснення суб'єктом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бичко А. Леся Українка: світоглядно-філософський погляд. – К.: Укр. центр духовної к-ри, 2000. – 186 с.
2. Гегель. Естетика. В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2. – 325 с.
3. Гегель. Естетика. В 4 т. – М.: Искусство, 10971. – Т. 3. – 621 с.
4. Гегель. Философия права// Гегель. Сочинения. – М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. – 380 с.
5. Кант И. Первое введение в критику способности суждения// Кант И. Основы метафизики нравственности. – М.: Мысль, 1999. – С. 945-1006.
6. Кант И. Метафизика нравов// Кант И. Основы метафизики нравственности. – М.: Мысль, 1999. – С. 563-894.
7. Соловьев Вл. Смысл любви// Соловьев Вл. Соч. В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 493-547.
8. Українка Леся. Зібр. творів. У 12-ти т. – К.: Наук. думка, 1975-1979.
9. Франко І. Леся Українка// Франко І. Зібр. Творів. У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 254-274.

Мовчан В. Образ судьбы в драматургии Леси Украинки: философские аспекты

В статье дается анализ своеобразия художественного осмысления судьбы в драматургии Леси Украинки на материале драмы «Голубая роза» и драматической поэмы «Одержимая». Раскрыто, что судьба человека определяется морально направленной волей к жизни. В сопоставлении философской и эстетической-художественной трактовок образа любви определено ее формирующее влияние на судьбу.

Ключевые слова: судьба, любовь, жертвенность, добро, зло, свобода.

Movchan V. The Image of Fate in the Drama of Lesya Ukrainka: Philosophical Aspects

The article gives an analysis of the originality of artistic fate in the drama of Lesya Ukrainka on the material of the drama "The Blue Rose" and the dramatic poem "Obsessed". It is revealed that the fate of man is determined by a morally directed will to life. Comparing the philosophical and aesthetic-artistic interpretation of the image of love, its shaping influence on fate is determined.

Keywords: fate, love, sacrifice, goodness, evil, freedom.

ОНТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЛІРИЧНОЇ ТРИЛОГІЇ ПЕТРА СОРОКИ «СИМФОНІЯ ПЕТРИКІВСЬКОГО ЛІСУ»¹

У статті через поетику складається уявлення про художньо-філософську концепцію Буття в ліричній трилогії Петра Сороки «Симфонія Петриківського лісу», яку розглянуто в контексті циклу його «Денників», європейської літератури та філософської думки (Г. Сковорода, Р. Ингарден М. Хайдеггер), охарактеризовано у компаративістському вимірі діалогічні відношення тексту П. Сороки з текстами інших письменників, зокрема Садзьо Хендзьо, Б. Лесьмяна, В. Гжицького та ін. Проаналізовано роль інтертексту і функції пейзажу в художній системі твору.

Ключові слова: буття, інтертекст, контекст, ліричний герой, наратор, пейзаж, трансцендентний вимір

Прагнення автора «Лісових денників» вийти за межі видимого світу має ще одну мету: вирватися з «клітки» тримірного простору і зіскочити з «конвеєра» одновимірного часу... <...> Суто Прометейвський екзистенційний бунт автора «Денників» спрямований на те, аби вирватися з тісної клітини цього замкненого, як в'язниця, Простору і зупинити цей незворотньо наступальний, як рух локомотива, Час.

Сергій. І. Ткаченко. Світ як веселка.

*Я мову лісу вивчити хотів,
Я брав уроки в білки і синиці,
Та тільки із перебігом років
Мені відкрились перші таємниці.*

Петро Сорока. Симфонія Петриківського лісу
*Я – цинкова форма. А зміст в мені – вишні,
терново-огненні запилені кулі,
що зорі багряні пили на узвишші
і зірвані, п'яні лежать, як посулі.*

*Я – цинкова форма. А зміст в мені – груші,
Суперниці сонця, світильники саду,
З республіки соків заблукані душі,
підібрані в пелени в ніч грушепаду.*

*Я – зірваний конус. А зміст мій до скону –
Все незалежне, що вплине у мене:
Дині-дубівки, чи промені хрону,
Чи гички хрумтливої тіло зелене.*

*Я – цинкова форма. А зміст не від мене.
Підвладне я часу, підвладна потребам,
Тоді я по вінця насипане небом.*

Іван Драч. «Баллада про ведро».

¹ Вперше надруковано: Науковий вісник Одеського національного університету», т. 20. Випуск 1 (11). Філологія. – Одеса, 2015. – С. 45 – 56.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику скласти уявлення про художньо-філософську концепцію *Буття* в повісті П. Сороки «Симфонія Петриківського лісу».

Ліричну трилогію Петра Сороки «Симфонія Петриківського лісу» доцільно розглядати в контексті циклу його «Денників», тому що вони були тим шляхом, тим *перебігом його років*, який привів письменника до верхів'я поетичного – спочатку уявлення, а згодом, тобто в процесі розгортання тексту, глибокого усвідомлення онтологічного *перебігу* вже самого *Життя* і відчуття його всіма фібрами душі людиною в момент, коли вона скидає з себе вериги повсякденності.

Повість П. Сороки, що позначена автором як лірична трилогія, і є *та форма*, що – за Іваном Драчем – *по вінця насипана небом*. У цьому сенсі письменник – доказом слугують уже наведені в епіграфах вислови – є активним учасником великого діалогу, що точиться у філософській та художній царинах прагнень людського *Духу*.

П. Сорока своїм світоглядом, жадібно вдивляючись у таїни Всесвіту і разом із цим намагаючись усвідомити місце людини в ньому, власною життєвою позицією, що з яскравою виразністю постали зі сторінок «Петриківського лісу», правомірно і дискусійно входить у коло насамперед різних філософів, таких, як Р. Інгарден і М. Хайдеггер та таких поетів, як, наприклад, В. Шимборська (див. її вірш «*Sto rosiech*»), Ян Твардовський та Папа Іван Павел II (див. його «*Truptuk rzymski*»). Дискусійно тому, що сороківська художньо-філософська концепція Світу і збігається з концепціями названих тут авторів, і водночас розходиться з ними. Як Г. Сковорода, П. Сорока є вільним від детермінації Світу, він не дається йому, а, як М. Хайдеггер, думкою своєю прозирає в трансцендентний вимір. Звичайно, такий діалог українського письменника із світовою філософією і красним письменством – окрема величезна тема, що вимагає детального розгляду у спеціальному дослідженні, а тому у пропонованій статті буде лише вказано на цей факт, щоб пояснити той сороківський ракурс бачення Світу і людини в ньому, з позицій якого в «Петриківському лісі» розкривається його почуттєво-сміслового панорама.

В окресленому контексті інакше – вже з філософського боку, а не лише політичного – оцінюються злочини тоталітарних соціальних систем – у тексті безпосередньо сталінського, а в затекстовому змісті – гітлерівського, піночетівського та інших диктаторських режимів всіх часів – проти природного життєвого ходу. Ці режими порушували гармонійне існування людини з природою, з рідним куточком землі, в яку уходили коріння родів тих, кого безглуздо зганяли з прадідівських місць, котрі згодом почали називати малою Батьківщиною.

Не меш важливим є актуалізований у «Петриківському лісі» і християнський вимір, передусім принцип – жити за заповіддю Христа: «*Не вбивай!*»

Без дидактики – лише поетичним шляхом – утверджуються гуманістичні засади в життєдіяльності людства, в том числі й у відношеннях до природи. У рецептивних інтенціях – у відльоті від конкретної оповіді – йдеться вже не лише за режими та правлячі кола, а й окрему людину, що зрікається Христових заповідей і принципу «*Не вбивай!*», що потребує більш широкого осмислення, ніж це зазвичай прийнято. Треба не вбивати, а берегти, бережно і послідовно плекати красу Світу, яка тільки за цих умов здатна врятувати його.

Твір П. Сороки змушує замислитись над тим, що в порушенні балансу між діяльністю людини й станом природи винуватий не тільки *Хтось*, а і *ти* особисто. За текстом гостро постають питання: як живемо і що чинимо?

«Петриківський ліс» усією гуманістичною спрямованістю в особливий спосіб діалогічно входить до контексту європейської і світової літератури. Він відгукується різними акцентами вміщених у ньому художньо-філософських смислів із тими майстрами живописного слова, які створили неперевершені по своїй естетичній цінності картини природи, зупинивши чудові її миті, як М. Гоголь із його унікальною Українською ніччю, що так глибоко естетично і філософськи осмислена Є. Сверстюком [Див. детально: 6.], як С. Аксаков, І. Бунін, С. Жеромський, М. Пришвін, І. Тургенєв, Б. Лесьян, Я. Колас та ін. Але в онтологічному вимірі «Петриківський ліс» співзвучний і, здавалось би, з надзвичайно далекими в часопросторі творами, якими є давні вірші японських поетів. Тут треба в першу

чергу назвати Садзьо Хендзьо, привернувши увагу до його пісні, складеної «в затінку дерев храму Урін-ін»:

Сховатися
Від прикрощів людських
Тепер і тут,
У затінку, не зможу –
Пожовкли листя падає з дерев!

[2, с. 372]

Ключову позицію в пісні Садзьо Хендзьо посідає поштовх душі ліричного героя – його бажання відійти від суєтності світу, виражене першими двома рядками: *сховатися / Від прикрощів людських...*

Цей мотив – однак в іншому вимірі, з різними відтінками – прозвучить у поетів ХХ–ХХІ ст., зокрема у Б. Лесьмяна та П. Сороки, який пише: «Мені чужий цей світ, я не сприймаю світу / З навалом журби, неправди, зла і гніту...», але водночас: «Мені чужий цей світ, та це лише півправди, / Бо п'ятьма не завжди і ллється кров не завжди, / Бо липа шелестить і зір вбирає Стрипа...» [7, с. 220]. З великою майстерністю П. Сорока, вводячи через інтертекстуалізацію тичинівські «Сонячні кларнеті», своєю музикою – тут принцип симфонізму постає з особливою виразністю – та світло-кольоровою гамою створюють чистий, радісний лик прекрасного Життя. І водночас виникає вічне – з нестерпним болем у серці – подвійне звернення до себе й до Бога: «Але чому, чому я Господа питаю / Нема добра без зла, нема без пекла раю?» [7, с. 220]. Шукаючи відповідь на ці питання, ліричний герой іде до мудрого лісу, котрий не обманув його очікувань:

...І ліс мене сприймав в зелені сіті,
Коли відкрилась істина проста,
Що вищої краси нема на світі,
Як ця земна мінлива красота.

[7, с. 239].

Так, ліричний герой теж ховається у лісі, находячи в ньому притулок для душі: «Я з цього лісу не піду нікуди, / Я маю тут, як лис, свою нору...» [7, с. 257], – проте ховається він «як учень лісу»: «Я вчуся тут щодня і щогодини» [7, с. 239]. У результаті – і тут майнуло в рядках П. Сороки щось фаустівське: жага охопити знанням весь світ – перед ним постане бажана духовна рівновага:

Я тільки зазирну у тайну,
Що не підвладна логіці та слову,
Коли я мудрість лісу осягну,
То зрозумію всю світобудову

Усі закони –
горні та земні, –
Всі сокровенні істини глибокі.
Й відкриється гармонія мені,
Чи іншими словами – мир і спокій.

[7, с. 211].

Б. Лесьмян, конфліктує із жорстоким, чужим йому «страшним світом», страждаючи від тужіння за природністю, яку людство втратило, бачив вихід зі становища у занурені в природу. Він, як Кьеркегор, шукає наближення свідомості до «трепету життя» [див.: 3, с. 69]:

«Хочу увійти у світ, – писав Б. Лесьмян про задум збірки «Łąki», – у природу – у квіти – в озера – в сонце – в зірки. Увійти так непереборно, щоб мати право виголосити ці слова без ідейного обґрунтування, без ідейного епіграфа, що двозначно тяжіє над цими словами» [цит. за: 4, с. 50].

Але, якщо в Б. Лесьмяна відчуття визволення передається опосередковано, в тому числі й через ритміко-інтонаційну організацію віршованого тексту, що яскраво простежується у творі «Zielona godzina», то в П. Сороки – безпосередньо, через кризовий хронотоп, через відверто виражену *радість*: «бо нарешті стояв на порозі цілковитої свободи» [7, с. 7]. У нього прихід до лісу – не просто втеча *від прикрощів людських*, про що співає Садзьо Хендзьо і що відбувається по-своєму в Б. Лесьмяна, хоч є й це: то нова зустріч, своєрідне повернення до дому, де можна до кінця бути самим собою, не відчуваючи зовнішнього тиску на душу і не маючи тут потреби протистояти йому, де можна знайти своєрідне порозуміння, співчуття і підтримку:

«Трапляється, – пише П. Сорока, – притулишся до шаршавої кори дерева, і вже за хвилину відчуєш, що воно близьке й рідне тобі, як дорога людина. Його чиста енергія переливається в душу. Аби наповнити доброю силою і душевним спокоєм. Невимовно! Ти стаєш часткою цього лісу, він перетікає через тебе зеленими потоками, хвилям тепла і світла. В такі хвилини здається, що все розумієш, усе тобі відкрито, все під силу, якась вища божественна сутність опановує ество, і вічність лягає з-побіля тебе прозоро незримою тінню» [7, с. 10].

І якщо в Б. Лесьмяна у вірші «Zielona godzina» («Зелена година») ліс «nasz i nie nasz!» («наш і не наш») [11, с. 23], то у П. Сороки він рідний, свій; він той, що мудро навчає, поступово відкриваючи не лише сокровенні власні таємниці, а й тайни самого *Буття*.

У Б. Лесьмяна ліричний герой, злиття якого зі світом природи, із лісом виражено вже в першій частині твору, зустрічається з Вічністю і з вічним життям на Землі, відчуваючи в ньому, з одного боку, присутність чиеїсь колишньої душі і багатьох інших душ, що були тут до нього, і появу оновленої *Душі* самої *Вічності*:

Czyjaż dusza w twe gąszcze znowu się
zapadła?

Czyjaż twarz się strumieniom twoim
przypomina?

Jeszcze moja przed chwilą – już niczyja
twarz...

Dziwno mi, że ją widzą wód prądy i
drzewa,

Tę samą – a już inną, i szepczą: “То – она!
Zbłąkaną poza nami – Bog przywrócił
nam!...”

Mamże dziś po jej rysach poznać las, co
spiewa?

Wszak mówiłem: gdy przyjdzie Godzina
Zielona –
Oddam lasom – leśne, choćbym zginął
sam!...

[11, 23]

Чия ж душа у твої хащі знов провалюється?

Чие ж обличчя струменями твоїми
згадується?

Ще моє хвилину тому – вже нічийне обличчя.

Дивно мені, що я бачу течію вод і дерева,

Та ж сама – і вже інша, і шепоче: То – вона!
Заблукала між нами – Бог вернув нам!...

Чи зможу сьогодні по її рухах пізнати ліс, що
співає? Кожен говорив: коли прийде Година
Зелена –

Віддам лісові – що лісове, хоч би і загинув сам!..

[Підрядний переклад мій. – Л. О.]

У ліричного героя П. Сороки інша інтимність взаємин із лісом: між його і лісовою душею ніхто не стоїть, він завжди з лісом наодинці. Винятком була лише згадка про реальну людину – Павлуня, який хотів спіймати золоту блискавку і котрого «убило *громом*» [7, с. 64]:

«...стоїть у мене перед очима осяяне обличчя Павлуня і його очі – палаючі, дивні, неутешні... Таке обличчя неможливо ні уявити, ні забути» [7, с. 64]. І цей виняток порушив важливу тему, що, на нашу думку, мало акцентується в красному письменстві: здібність природи оживляти *пам'ять серця* про дорогу людину, яка пішла вже в інші світи. Часто саме

природа наповнює живим сенсом слова, не даючи їм перетворитися в штамп: «Пам'ять ... залишиться в наших серцях».

Найближчим П. Сорока-пейзажист є до М. Пришвіна-пейзажиста. Але між двома підходами до природи цих двох письменників існує суттєва різниця смислотворчого характеру, яка полягає в місцеположенні нарратора. Пришвінський автор / наратор, який переживає природну красу, є спостерігачем. Він у цій своїй іпостасі певною мірою протиставлений природі. Ці стосунки пришвінського нарратора з природою можна визначити парадигмою: *він і природа*. Проте стосунки сороківського автора / нарратора найбільш точно виражаються метафорично: наратор Петриківського лісу і Петриківський ліс, говорячи словами В. Маяковського – *близнецы-братья*. Так, сороківський наратор теж вдивляється в красу лісу, але більше в його незбагненну тайну. Він не стоїть десь на узбіччі – він вріс коріннями своєї душі в Петриківський ліс і, зливаючись із ним, перетворюється в його органічну частину, що має в лісі свою, пізнавальну функцію. Ліс знає свою сокровенну тайну, яка є вічність, і володіє нею. І та тайна вічності криється в глибинах *темної лісової хащі*, що так лякає лесьянського ліричного героя з вірша «Zelena godzina», ту тайну бачить у ночі пугач. Бачить, але не може її усвідомити. Щодо наратора П. Сороки – він же й ліричний герой – то він фізично не в силі розглянути в суцільній темряві, як пугач, щось конкретне, проте він розумом, ще більше серцем, може просякнути її, усвідомити і себе, і ліс частиною мовчазної і водночас багатомовної Вічності. І в цьому Сорока-пейзажист розкриває в теплих тонах української природи те відчуття *Вічності*, яку побачив М. Рерих в холодній блакиті індійських гір.

Структура твору, що складається з трьох частин – «Лісничівка», «Апокрифи. Зимові райдуги» та «Кора (“Лісові псалми”）」 – проявляє себе смислотворчим чинником, відповідаючи і віддзеркалюючи складні процеси пізнання *Лісу*, нетрів його *Буття*, і водночас через *Ліс* пізнання й самого себе. Ставлення *ліричного героя* до *Лісу* парадигматичне: *Свій / Інший*, але не *Чужий*.

Перша частина трилогії «Лісничівка» – відтворює процес уживання *ліричного героя / наратора*, який веде із собою реципієнта, змушуючи його своєю сповідальною і водночас спостережливо описовою розповіддю від першої особи (від *Я*) переживати всі етапи *входження* в таємничу царину *Лісу-господаря*.

А тому закономірно, що після того, як *ліричний герой*, «відтюгикавши добрий десяток кілометрів» [7, с. 7], увійшов у володіння *Лісу*, той спочатку в розповіді постав одухотвореною цілісністю, тобто майже недиференціальним: «Ліс ніколи не спить...» [7, с. 30], «Ліс закінчився положистим схилом...» [7, с. 35], «Ліс завжди одухотворений» [7, с. 43], «Ліс не відпускає мене» [7, с. 68], «Ліс живе самодостатнім і повнокровним життям, він заглиблений у себе і весь у собі» [7, с. 61]. Але вказівкою на самодостатність ще не визначається у своїй повності та функціональна своєрідність сороківського пейзажу, котра відрізняється від функцій пейзажу в інших майстрів слова, у творах яких природа теж зображена в незалежності свого життя: письменник проникає в лісову душу – його дерев, трав, озер... Для того, щоб переконатися в цьому, варто порівняти, наприклад, пейзажні замальовки з ліричної симфонії П. Сороки «Петриківський ліс» (2015) та з роману В. Гжицького «Чорне озеро (Кара-кол)» (1929), взятого в першій його редакції, вільної від цензурного тиску. Пор.:

Сорока Петро. Петриківський ліс

Без сонця цей пейзаж огортається в присмуток: трави видаються мерхлими, дерева осамотілими і чахлими, ніби глибоко-осінневими, заповленими, а побіліла просторінь неба – такою спримиреною, наче саме в цій глушині, в цій застоюній воді лісових застумів, виночовує туга і виброджує засмута.

Та коли проллється на нього злива сонячного світла, мальовнича закутина радісно оживає і засвічується. Усе, до найменшого листочка і травинки, дихає радістю і щастям» [7, с. 20].

Гжицький Володимир. Чорне озеро (Кара-кол)

«Був тихий вечір, заходило сонце; долина над рікою мовчала: мовчали старезні гори, і тільки Катунь не вмовкала ні на хвилину, а шуміла й ревла, як щодня, як і тисячу літ тому. <...> Посеред річки стирчали скелі. Лівий берег навис над рікою грізною чорною стіною, з якої дивилися круглі ями, як очодолі зі старого зчорнілого черепа» [1, с. 45].

У В. Гжицького об'єктивна пейзажна картина безпосередньо передає психологічний стан героїв, душу котрих охопив спокій: ревіння древньої Катуні спочатку лише підкреслювали його. Проте раптом побачена ними «*грізна чорна стіна*», яка нависла над рікою, що *ревіла вже понад тисячу літ*, вселяє в серця якийсь неспокій, майже містичний жах. Письменник, яскраво зображуючи незайману ще людською господарською діяльністю первозданну природу, акцентував увагу на її активно-емоційному впливі на психіку героїв і реципієнта, котрий зворотним читанням словосполучення «*грізна чорна стіна*» та «*старий зчорнілий череп*» сприйме як неусвідомлене передчуття тої трагедії, що розіграється в цих долинах і, зокрема, в долях Тані і лікаря Теміра: *скалісті гори* і *зчорнілий череп* начебто попереджали їх про смертельну загрозу.

У П. Сороки при створенні об'єктивної картини невідладного людині ходу природного *Буття* спостерігається стремління письменника підкреслити «душевний стан» самої природи, яка у нього здібна переживати і глибоку *тугу* і безмежне *щастя*. На нашу думку, тут не варто навіть говорити про прийом одухотворення, тому що йдеться про здатність *ліричного героя* відчувати все і вся в природі як живі істоти і співпереживати разом із нею, уловлюючи ті імпульси, що вона посилає. *Ліричний герой* П. Сороки, що наодинці з Лісом і Озером, накладає зусиль душі і серця, щоб вловити навіть ледве помітні поштовхи у природному стані, тоді як *автор / наратор* веде за собою й реципієнта, змушуючи його бути пильним і уважним до всього, що точиться в таємничих надрах *Лісу*, чути його голос, як відлуння Вічності.

П. Сорока досяг, здавалось би, неможливого – особливо яскраво це виражено у вірші «Місяць над соснами...» [7, с. 221], – створивши чуттєвий образ всеохоплюючого і безперервно оновлюючого себе *Буття* в його миттєвих проявах, через юшку, що «...булькоче / У казані...», через світ багаття і білку, яка «майнула з дупла», через дим вогнища і вітер, що пустує тощо. А над всім – «...небо – ляне»...

Ліричний герой *Петриківського лісу* всім своїм єством присутній у всьому і все відбивається в ньому. Іншими словами, *Петриківський ліс* – це надзвичайно ємна візуально-звукова і звуково-візуальна метафора невловимого і багатолікого *Буття*, того, що зримо і незримо, але якимось шостим почуттям вловимого. Центральний герой *Буття / Життя* усвідомлюється як щастя, що артистично переконливо прозвучало у виконанні Б. Лободи¹.

Прийом *повторної неповторності* навіть важко визнати за прийом: так безпосередньо і яскраво він виражає сутність *Буття*, втіленого в лісовій істоті:

Не буває в лісі вдруге,
вп'яте.
Все у лісі вперше.
Чи завія наступа на п'яти,
Чи блакить хихлаті крони ссуть.

Чи кущі здригаються од грому,
І у вирій листя відліта.
Та найбільша
Тайна лісу в тому,
Що тут губиш
втому і літа.

[7, с. 204].

¹ Слухай «Програму радіо культури...» [5].

Ось чому у виразі «знову бродив лісом» слово *знову*, взяте в текстовому контексті, набуває особливої смислотворчої функції, бо саме воно, таке непомітне в рядку слів, ненав'язливо акцентує на *повторній неповторності*:

не буває... вдруге, вп'яте – все... вперше.

А головне, начебто все *так само* і водночас зовсім *не так само* – і *повторність* постає як *новина*.

Коли ліричний герой іде уторованою дорогою або продирається крізь хащі, його душа розтікається по стежинах і стежках – цих великих і малих лісових судинах, що насичують її оновлюючими силами – соками трав, квітів, дерев, повітря. І як кров обертається в судинній системі, так душа героя обертається в лісі, вбираючи в себе його життєві імпульси. Спорідненість ліричного героя з лісом така велика, що спіяні дерева сприймаються як відтята частина його самого, що завдає йому великих страждань і відчуття втрати:

«Коли уперше після кількох місяців лісового життя вибрався у місто й переходив об'їзну дорогу, на мене ледь не налетів вагозов, вщерть навантажений деревиною. Я відступив на узбіччя під зловісну погрозу клаксонів, і мимо пролетіло ще кілька вантажівок з деревом.

Довго дивився їм услід, і серце моє стислося від болю, наче дорогу перетнула похоронна процесія. Сів на траву, бо відчув млість, і серце запекло так, що ледь витримав напад болю» [7, с. 71].

Розглядаючи цей емоційно напружений епізод, не можна не позначити, як своєрідно входить поетичний голос П. Сороки у світовий контекст, поринаючи в далекі глибини, до образу Дерева-архетипу, визначаючи ті корективи, що вносяться в підсвідомість людини нашою сучасністю. Ліричний герой П. Сороки сприймає дерево не просто як живу істоту, а як людину с трагічною долею. Зрубане дерево для нього – вбите, воно загинуло насильницькою смертю. Щоб усвідомити новаторську сутність цього епізоду, доцільно звернутися до висновків польської дослідниці Аліції Домбровської, яка, спираючись на працю представника класичної англійської соціальної антропології Джеймса Джорджа Фрезера (*Sir James George Frazer*) «*Złota gałąź*» («*The Golden Bough*», «*Золота галузь*»), де визначалося, що «*Grecy uważały drzewa za “świętynie dusz”...*» [9, с. 166], підкреслила різницю між давнім сприйняттям дерева і більш пізнім, коли стали брати гору утилітарні погляди:

«*W powszechnej świadomości, – пише А. Домбровська, – funkcjonował symbol. Drzewa, jako najpotężniejsze, najdoskonalisze twory świata roślinnego stanowiły wyraz wyższej mocy, stały się łącznikiem pomiędzy ludźmi a bogami, poczęły oznaczać siłę życiową, płodność i filar nieba, objawienie prawa i ducha boskiego (lex dei). Wraz z upływem czasu świat fauny liśnej zaczął pełnić w literaturze i życie funkcje utylitarne*»¹ [9, с. 166].

Неважко помітити, що П. Сорока розкрив гостроту конфлікту, що виникає у ставленні людини до природи, виражає трагічність його переживання, розуміння того, що, *вбиваючи ліс, людство вбиває себе*. І тут голос П. Сороки зливається з голосами польського поета З. Герберта, російських письменників – В. Астаф'єва, С. Залигіна, В. Распутіна, білоруського прозаїка В. Козько та багатьох інших.

Вражає логіка і майстерність розвитку теми – людина і ліс. Після першої частини, де йдеться про так би мовити загальне знайомство з лісом, іде друга – «Апокрифи. Зимові райдуги», зі своїм унікальним стилем і поетичністю, частина, у котрій ліс розкривається через близькі стосунки, і нарешті – третя: «Кора (“Лісові псалми”）」 – в якій уже співає сама лірична душа.

¹ «В суспільній свідомості, – пише А. Домбровська, – функціонував символ. Дерева, як найпотужніші, найдосконаліші твори світу складали вираз вищій могутності, становилися ланками між людьми і богами, почали позначати життєву силу, плідність і опору неба, об'явлення Божого права і духа (*lex dei*). Разом із плином часу світ лісової фауни почав виконувати в літературі й житті утилітарні функції».

Перша і друга частини носять певною мірою *екстравертно-інтровертний* характер мислення, що спирається насамперед на зовнішні сприйняття, так звані апперцепції. І на цьому акцентується увага, щоб об'єктивна картина природи, суб'єктивно пережита ліричним героєм, могла б бути сприйнята іншим, адресатом, тобто реципієнтом. Автор / наратор підкоряє реципієнта, переживання яким цих картин не буде збігатися повністю з переживанням автора / наратора, але вони завжди будуть слугувати підґрунтям до співчуття йому, до співпереживання. Іншими словами, *перша і друга частини* виконують *екстравертно-чуттєві* функції.

Третя частина – інтровертна, це найширша сповідь ліричного героя з його сокровенним бажанням:

Хоч горять край шляху явори,
Небеса і світ такі сумирні...
Я хотів би тільки восени
Відлетіти у Господній вирій.
Так, як відлітають журавлі
Крізь тумани й дощові крапапи.
Залишивши денник на столі
І в останнім реченні три крапки...

[7, с. 304].

Розглядаючи цей вірш, треба звернути увагу на створену тільки одним рядком живописну картину золотої осені: «...горять край шляху явори», яка, входячи в широкий поетичний і мистецький контекст¹ – тут варто нагадати хоча б «Золотую осень» («Золоту осінь») Б. Пастернака, «Золотую осень» І. Левітана, «Пори року» («Вересень», «Жовтень») П. Чайковського та ін., – підкреслює емоційну силу і своєрідність сороківського тексту і своєрідність порушеної поетом проблеми.

Уся метафорика вірша, як і три крапки, створює образ вічного, безкінечного життя, яке весь час оновлюється. І навіть тоді, коли ліричний герой із щемом прощається і відлетить у *Господній вирій*, ліс на Землі весною знову прокинеться від зимового сну, і буде він, як у Б. Лесьмяна, *той і не той*...

Отже, ставлення П. Сороки до лісу не характеризуються звичними для теоретичних досліджень відносинами *суб'єкт – об'єкт*, тому що *є відсутнім акт відчуження*. Його ліричний герой – alter ego письменника і поета – прийшов до лісу не для того, щоб описувати краєвиди, або досліджувати та розповідати про тваринний та рослинний його світ, нехай і поетично. Він прийшов до лісу, щоб відчутти його звукові і кольорові ритми та мелодії, вслухатись у музику звуків цього світу, усвідомити їхнє відлуння у своїй душі. Ось чому «Симфонія Петриківського лісу» – це твір, начебто складений самою матінкою природою і відчутий, пережитий та виспіваний поетом.

І водночас «Денник» – це зупинені чудові миті проявів *Буття* як такого, і чудова мить і миттєвість самого людського Життя, втягнутого у круговерть Вічності.

«Симфонія Петриківського лісу» – глибокий і унікальний художньо-філософський твір.

На завершення треба зазначити, що скільки би – хай наймудріших – слів не було б висловлено, вони, навіть вкупі, не зможуть слугувати повною мірою адекватними змісту, який є в «Симфонії Петриківського лісу», його природі. У зв'язку з цим велике значення набуває увага до сугестивності сороківського тексту, який вимагає, щоб в нього вдумувалися, а ще більше – вчувалися. «Симфонія Петриківського лісу» стимулює ту потрібну роботу душі, що є незримою і неловимою, але робить людину людиною. Стає очевидним, що, задовольняючи негайно виниклу потребу – з'ясувати, чим нарешті є *ліс в*

¹ Більш детально див. : Бублейник Людмила, Оляндэр Луиза. Художественный мир Бориса Пастернака (Книга стихов «Когда разгуляется») [Текст] : монографія / Людмила Бублейник, Луїза Оляндэр. – Луцьк : Вежа-Друк, 2014. – 232 с.

українській культурі – польські вчені роблять це давно відносно своєї країни на загальнопольських конференціях, присвячених проблемі «Las w kulturze polskiej» [див. детально: 10], – важливо визначити й неоцінний культурологічний внесок творів П. Сороки, насамперед «Симфонії Петриківського лісу», у скарбницю духовних надбань народу України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гжицький Володимир. Чорне озеро (Кара-кол). Роман / Володимир Гжицький; Передмова Свіжани Жигун. – К. : ВЦ «Академія», 2015. – 352 с.
2. Збірка старих і нових японських пісень. Поетична антологія (903–913 pp.) «КОКІН-ВАКА» (КОКІН-СЮ) / передмова, переклад з польської та коментарі І. Бондаренка. – К. : Факт , 2006. – С. 372.
3. Лилов А. Проблемы природы искусства в эстетике экзистенциализма / А. Лилов // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. – М. : Наука, 1975. – С. 68-85.
4. Назарець В. Лесьмян / В. Назарець // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. – У 2 т. – Т. 2. – Л-Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 49-51.
5. Програма радіо культури: Трохи віршів. Вірші з книги П. Сороки «Симфонія Петриківського лісу» читає заслужений артист України Борис Лобода. [Електронний ресурс]. Режим доступу : [//http.schedule.nrcu.gov.ua/grid/channel/period/item-listen-rorur.html?periodItemID=103787](http://http.schedule.nrcu.gov.ua/grid/channel/period/item-listen-rorur.html?periodItemID=103787)
6. Сверстюк Є. На полі честі: У 2 кн. – Кн. 1. Невже то я? / Упорядник Олексій Сінченко. / Є. Сверстюк. – К. : ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2015. – 368 с.+ 96 с. іл.
7. Сорока Петро. Симфонія Петриківського лісу / Петро Сорока. – Львів : Апріорі, 2015. – 312 с.
8. Ткаченко Сергій. Світ як веселка // Сорока П. Симфонія Петриківського лісу. – Указ. видання. – С. 307 – 310.
9. Dąmbrowska A. Wokół wyodrążni sylwicznej twórców drugiej połowy XIX wieku // III Ogólnopolska Konferencja pt. «Las w kulturze polskiej. Materiały z konferencji. Orzechowo koło Ustki 16–18 października 2003 / Pod. red. Wojciecha Łysiaka / Alicja Dąmbrowska. – Poznań : Wydawnictwo «Eko», 2004. – S. 165–191.
10. III Ogólnopolska Konferencja pt. «Las w kulturze polskiej. Materiały z konferencji. Orzechowo koło Ustki 16-18 października 2003 / Pod. red. Wojciecha Łysiaka. – Poznań : Wydawnictwo «Eko», 2004. – 618 s.
11. Leśmian Bolesław. Poezje / Bolesław Leśmian. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. – S. 394–397.

Оляндэр Л.К. Онтологическое измерение лирической трилогии Петра Сороки «Симфония Петриковского леса».

В статье через поэтику складывается представление о художественно-философской концепции Бытия в лирической трилогии Петра Сороки «Симфония Петриковского леса», которая рассматривается в контексте цикла его «Дневников», европейской литературы и философской мысли (Г. Скворода, Р. Ингарден М. Хайдеггер), охарактеризовано в компаративистском аспекте диалогические отношения текста П. Сороки с текстами других писателей, в частности Садзьо Хендзьо, Б. Лесьмяна, В. Гжицкого и др. Проанализирована роль интертекста и функции пейзажа в художественной системе произведения.

Ключевые слова: бытие, интертекст, контекст, лирический герой, нарратор, пейзаж, трансцендентный аспект

Oliander L. K. Ontological Dimension of Petro Soroka Lyrical Trilogy «Symfonia Petrykivskoho Lisu» ("Symphony of Petrykivskiy forest").

The article deals with imagination about literary and philosophic conception of Being in Petro Soroka lyrical trilogy "Symfoniia Petrykivskoho Lisu" ("Symphony of Petrykivskiy forest") through poetics, this conception is examined in the context of the series of the writer's "Dennyki", European literature and philosophical thought (H. Scovoroda, M. R. Ingarden, M. Haydegger, D. Frezyer), dialogic relations between P. Soroka text and the other writers' texts, including Sadzo Hendzo, B. Lesmyan, V. Gzhytskyi and others are characterized in comparative aspect. The role of intertext and function of landscape in the work literary system are analysed.

Keywords: being, intertext, context, lyrical character, narrator, landscape, transcendent dimension.

О.В. Пасічник

ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ «ТЕМНОТИ» УЛАСА САМЧУКА ТА «АРХИПЕЛАГА ГУЛАГ» ОЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНІЦИНА: АВТОРСЬКІ НАМІРИ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВІДНОШЕННЯ, СУЧАСНІ ДИСКУСІЇ¹

У статті аналізуються жанрові парадигми роману «Темнота» Уласа Самчука та «Архипелага ГУЛАГ» Олександра Солженіцина. Акцентується на типологічних збігах твору українського письменника-емігранта й «опытом художественного исследования» в «Архипелаге ГУЛАГ» російського митця слова. Аналізуються сучасні дискусії із приводу трилогії «OST» У. Самчука та «Архипелага ГУЛАГ» О. Солженіцина.

Ключові слова: Улас Самчук, трилогія «OST», роман «Темнота», Олександр Солженіцин, «Архипелаг ГУЛАГ», жанрові парадигми.

Уболіваючи за розвиток національної свідомості як «першої передумови широкої і творчої чинності» (діяльності. – О.П.) людини європейського типу, Улас Самчук писав: «Почувати себе людиною, почувати себе тим, як ще колись казали, першим творінням Найбільшого Творця, почувати себе свідомим у всіх своїх вчинках та поступованнях – ось основна заповідь людини-європейця. Зламати цю заповідь – значить зламати самих себе, це значить втратити основний стрижень буття...» [13]. Із такої – онтологічної за суттю – позиції письменник утверджував свій етико-естетичний ідеал: «Денаціоналізована людина не може бути сильною, не може мати міцного морального хребта, не може бути повним характером» [13]. У. Самчук зробив спробу здійснити, за словами С. Павличко, «першу серйозну модернізацію патріотично-народницького ідеалу» [9, с. 284]. Однак тут же дослідниця літературно-критичного дискурсу українського модернізму, віддавши свої симпатії В. Петрову-Домонтовичу та Г. Костецькому, щодо Самчука була однозначною: на її думку, «за своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук – традиціоналіст і людина попереднього століття» [9, с. 285]. С. Павличко докладно не розглядала прози Самчука, але зазначала, що його теоретичні настанови проектувалися ним самим на мистецтво значне, величне, яке вимагало епопейного розмаху. «Висуваючи гасло «великої літератури», – вважала дослідниця, – Самчук певною мірою передбачав, що національний реалізм його епопей [«Волинь» – О.П.] стане її зразком» [9, с. 287].

Така теза поновила давні розбіжності у ставленні до прози Самчука, особливо з поверненням в Україну архіву письменника й ширшим ознайомленням з його доробком. Якщо розвінчувальні, нищівні оцінки діяльності та творчості У. Самчука після 1991 року з обігу зникли, то амплітуда суперечливих оцінок, крім апологетики й неприйняття,

¹ Вперше опубліковано: Кременецькі компаративні студії: [науковий часопис / ред.: Д.Чик, О.Пасічник]. – 2017. – Вип. VII. Т.1 – С. 232-240.

збагатилася різними відтінками аналітичних поцінувань, які все-таки тяжіють до відзначених двох векторів. Це позначилося як на нових історико-літературних працях про У. Самчука, так і на перевиданнях його текстів в Україні. На початку 90-х рр. друком з'явилися популярні ще в 30-ті роки «Марія» (1991), «Волинь» (1993), відтак – романи «Чого не гоїть вогонь» (1995), «Гори говорять» (1996), не перевидана трилогія «Ost» («Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе»). Вони привернули увагу літературознавців різних поколінь (С. Пінчук, Р. Гром'як, М. Гон, Г. Штонь, Р. Мовчан, І. Бурлакова, В. Кизилова, І. Комінярська, О. Пастушенко, Н. Плетенчук, І. Руснак).

Найбільш характерними із сучасних полярних оцінок є позиції С. Пінчука і Г. Штоня. Перший категорично сформулював свою позицію в дискусіях із приводу доробку У. Самчука: «Улас Самчук – найбільший український прозаїк з-поміж тих, що були, і нині суцільних». Його романні трилогії «Волинь» та «Ost» в українській літературі, з погляду С. Пінчука, «є унікальними і повинні б посісти належне місце у світовій» [11, с. 4]. Аргументуючи цю думку, С. Пінчук виходив із сутнісної ознаки жанру: «Для створення епопеї необхідне передовсім епопейне мислення... Епопейний тип художнього мислення вимагає концентрації уваги на вищих, загальнонаціональних проблемах...» [11, с. 5]. Враховуючи те, що дія «Ost'у» розгортається на великих географічних просторах від Воркути до Едмонтону і сходиться в історико-символічному осерді України – Каневі, і зважаючи на сутність задуму – показати Україну як «складну етно-політичну реальність планети Землі зі своєю надмірно трагічною історією», С. Пінчук трактує «Ost» в цілому справжньою епопеєю, а роман «Темнота» як центральну частину другої трилогії вважає твором, «написаним воістину з епопейним розмахом», згаданий роман став «уособленням всього того чорного, трагічного, що дало планеті семидесятирічне панування більшовиків над однією шостою земної кулі» [6, с. 13].

Аналітичне заглиблення в жанрову природу трилогії «Ost» розпочалося з наукових конференцій, присвячених 90 і 95-річчю з дня народження У. Самчука (1995 і 2000 роки), у доповідях Р. Гром'яка, Г. Штоня, М. Гона, Р. Мовчан та ін. Автори також враховували публіцистичні заяви Самчука, апробуючи їх структурою текстів цього трикнижжя. Зокрема, Р. Гром'як наголошував на тому, що художній світ романів Самчука «не вкладається в парадигму «відображення» як образного, конкретно-чуттєвого відтворення об'єктивного світу», бо поетика вираження авторської свідомості спиралася на моделювання його візійного світу, котрий «поставав інобуттям ідеальних, духовних сутностей» [2, с. 8-9].

Художній простір, в якому реалізується фабульно-сюжетний рух, обіймає всю територію України, Європи, сягаючи Канади. Розширюються параметри художнього часу: «від історичного часу, в який започатковується саморозвиток авторського художнього світу (40-50-ті роки ХХ століття), він сягає в минуле, насамперед і переважно до початку століття, відтак до першовитоків слов'янства, і прямує в майбутнє, у передчуття вічного. Власне цей вектор художнього світу У. Самчука проявляється в типології його героїв» [2, с. 11].

Із такого погляду пріоритетом у підходах до вивчення спадщини У. Самчука пропонувалося «не переносити критеріїв, що впливають з його публіцистики, на художні твори: віднаходячи дотичні між публіцистикою і публіцистичністю прози, зрозуміти те, що письменник приніс із собою як *питоме, оригінальне* в українську літературу» [2, с. 14-15].

На конференції 2000 року Г. Штонь, справедливо зараховуючи «Ost» до «романного циклу політичного спрямування», виходив із тези, що «новаторські спромоги» політичного роману «не такі вже й значні» [17, с. 112], якщо розглядати їх у суто художньому плані і до того ж в контексті з творами А. Головка, Ю. Смолича, О. Гончара, в яких тема поневолених націй розроблялася з іншої, ніж у Самчука, політичної орієнтації.

Дещо інший кут зору в осмисленні жанрової природи «Ost» обрала тоді ж Р. Мовчан. Беручи до уваги, як і Г. Штонь, значний літературний ряд, в якому реалізувалася тема українського села як наскрізна і постійна, що мала різні стильові інтерпретації, Р. Мовчан слушно твердила: «...на цьому тлі» Самчуків доробок «виглядає досить вагомо і своєрідно» [8, с. 74]. Дослідниця запропонувала високу оцінку трилогії «Ost», керуючись онтологічно-

стильовими критеріями. Висновок Р. Мовчан з аналізу поетики «Морозового хутора» полягає в тому, що зображені там події «переростають реалістично конкретне зображення, стають репрезентантом універсальної картини світу, символічно уособлюють вічну складну боротьбу нового зі старим, і цю непросту діалектику У. Самчук «зумів продемонструвати на досить високому реєстрі філософського і соціального, естетичного і психологічного, навіть політичного мислення...» [8, с. 75].

Друга половина 90-х рр. ХХ і початок ХХІ століття ознаменовані кандидатськими дисертаціями молодшого покоління українських філологів з усіх регіонів країни (Ю. Мариненко, В. Кизилова, С. Бородіца, І. Бурлакова, О. Пастушенко, Н. Плетенчук, І. Комінярська) та докторською дисертацією І. Руснак. Їх автори також розходяться у трактуванні творчого методу Самчука-митця, художньої своєрідності його прози. Так, Ю. Мариненко вбачає в Самчукові «письменника-реаліста» [7, с. 8], який ще на початку своєї творчості «здумав створити художню історію українського селянства новітнього часу». Дослідник виявляє «історичний та соціологічний еквівалент художнього світу письменника» [7, с. 3], поділяє апологетичну оцінку, бо твердить, що «непересічний талант романіста, високий рівень його творів, жанрово-стильове новаторство забезпечують письменникові визначне місце в літературному контексті ХХ століття» [7, с. 15].

Натомість В. Кизилова, відзначивши, що Самчук «багато і для свого часу плідно експериментував у царині романної форми» [4, с. 1], більшу увагу звернула на *форми оповіді* в трилогії «Ost». Авторка запропонувала багато слухних і переконливих спостережень над особливостями Самчукової нарративної практики «редакторського всезнання», але, по суті, проблематизує естетичну вартість нової трилогії, бо герої Самчука, мовляв, не «проживають те, про що говорять» [4, с. 10]. А внаслідок цього у творчому почеркові письменника «зринають то ознаки репортажу, то переказу або суб'єктивованої виключно авторським «я» нарисовості» [4, с. 11].

О. Пастушенко також вважає, що трилогія «Ost» є «найвагомішим твором письменника» [10, с. 10], особливо в розкритті характеру жінки-емігранта. Тут Улас Самчук «поетизує внутрішню красу жінки, життя якої сповнене драматизму, навіть трагізму», а сюжетна лінія, пов'язана з жіночими образами, «строго витримана в епічному плані» [10, с. 10-11].

Яким би не було ставлення читачів і дослідників з іншими художніми смаками до жанрово-стильової інтерпретації другої трилогії У. Самчука, але для нашої мети слід підкреслити, що В. Кизилова окреслила такі виміри згаданих текстів, за якими чітко проглядаються типологічні збіги з «опытом художественного исследования» у творі О. Солженіцина «Архипелаг ГУЛАГ». Стиль «Темноти», на думку В. Кизилової, «служує яскравим виявом плюсів і мінусів усесущого, усепояснюючого й усеназиваючого автонаративу. Його претензії на правдиве (у порівнянні передовсім з соцреалістичним) зображення сталінського різновиду фашизму ґрунтуються на *переказі* найбільш характерних для цієї формації подій (арешти, переслідування, конформізм Андрія й табірна одіссея Івана) і *коментуванні* цих подій вплетеним у численні міжперсонажні діалоги *голосом автора*... Наратор-всевіда не запропонував цим романом стилеформи, де винесена в назву твору «темнота» отримує перемогу (чи зазнає поразок) на психоаналітичному, тобто гранично індивідуальному рівні» [4, с. 15].

Із нашого погляду, Н. Плетенчук у праці «Поетика світомислення Уласа Самчука» переконливіше розкрила своєрідність художнього світу в його еволюції, яка проявилася в текстах Самчука протягом творчого шляху. Як видно вже з назви цього дослідження, в його основу покладено не концепт психологізму («життєпроживання»), а концептуальну терміносполуку «світомислення» і герменевтичний підхід до спадщини письменника. Авторка тлумачить «Ost» як код романного циклу, вважаючи, що «мисленнєвий сенс первинний у романі, але не експансує самодостатній художній план» [12, с. 11]. Відверто не полемізуючи з висновками В. Кизилової, але торкаючись питань нарації, які викликали в тої застереження, Плетенчук запропонувала іншу інтерпретацію ролі «редакторського

всезнання» в «Ost». На її погляд, «зображення масштабної картини світу в потужному просторово-часовому континуумі, тяжіння до монументального (епопейного) бачення-мислення, епічне багатоголосся (взаємопереплетення голосів в наративній структурі), новаторський підхід до проблеми визначення української та світової екзистенції спричиняють метанаративну (співмасштабну всій історії) природу романного циклу «Ost» [12, с. 16].

Ми поділяємо такий підхід до поезики У. Самчука, особливо з урахуванням творів, написаних після Другої світової війни. Він дозволяє спростувувати «традиціоналізм письменника-реаліста». Текстуальний аналіз художньої картини світу, пише Н. Плетенчук, засвідчує, що ця картина є «органічним виявом синтезу глибоко національного світовідчуття та модерної філософсько-естетичної думки Європи, унікальною спробою художньо гармонізувати світ у дивовижному поєднанні Логоса і Духа» і знівелювати дискусійність про «першість логіки перед риторикою» [12, с. 17].

Таким чином, діалог з приводу своєрідності художнього світу У. Самчука триває, розширюється і поглиблюється. Його не знімають ні проблемно-тематичний, ні пообразний, ні жанрово-стильовий, ні наратологічний підходи до текстів Самчука. Стає очевидною необхідність виходу за межі однонаціонального контексту, щоб відтінити різні можливості різних моделей фіктивного світу і концепцій, типів людини, героя (антигероя).

Різні погляди на жанрово-стильову природу «Ost» У. Самчука і в цьому аспекті викликають асоціації із творчим методом «Архипелага ГУЛАГ», з дискусіями про своєрідність цього всесвітньо відомого звинувачувального вироку тоталітаризмові. Адже і провідні російські письменники, і вдумливі зарубіжні критики, як і сам О. Солженіцин, говорять про значний власне художній потенціал цього, на перший погляд, чисто публіцистично-документального тексту. У цьому зв'язку згадаємо позицію С. Залигіна, який 1990 року писав: «Русская литература выражала жизнь в страдании. Для русских писателей-страдальцев горе неизбежно, оно даже и не фон, а то и дело само содержание и существо бытия. Были попытки гугаговские страдания приукрасить. В русской литературе обязательно должен был явиться писатель, который, пересилив свою собственную страдальческую судьбу, решил бы, отнюдь не пренебрегая законами сюжета, лиризмом, художественной проникновенностью, художественным образом, самой художественной литературой, сказать о страдании уже и не от своего, а от народного имени» [3, с. 233].

Про інтелектуально-емоційний вплив цього твору О. Солженіцина, вплив, співзвучний з художньо-естетичним впливом на різних читачів переконливо сказав і А. Стреляний. Узагальнюючий смисл «опыта художественного исследования» такого формату полягає в тому, що «Архипелаг ГУЛАГ» – это книга о лагерях и тюрьмах всех советских времен, о лагерях и тюрьмах, через которые прошли все советские народы, а частью – и братские, прошли все классы и слои этих народов, проползли люди всех возрастов – от грудных младенцев до глубоких стариков, обоих полов, всех исповеданий и убеждений. В книге много автобиографического, есть потрясающие личные признания, немало веских замечаний и разящих намеков, всё это незаметно складывается в захватывающую, но и скупую, целомудренную историю души одного нашего современника, в горячий рассказ о том, как менялась его вера и преображался строй мыслей» [15, с. 194].

Але, мабуть, найвлучніше пояснив глибину і специфіку здійсненої типізації образними засобами сам О. Солженіцин. З його погляду, «художественное исследование – это такое использование фактического (не преобразованного) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединенных, однако, возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном» [14, т. II, с. 422].

Виразальну силу такого способу організації змістового матеріалу добре зрозумів і влучно пояснив німецький письменник Г. Белль на прикладі композиції роману О. Солженіцина «В круге первом» (1968). Цей твір, значною мірою документальний, ґрунтувався на романних засадах. Його структуру Г. Белль уподібнював до архітектурної

споруди собору з багатьма вимірами – розповідним, духовним, історико-політичним і соціальним. «Его арки перекинуты над множеством страниц и сторон; это собор среди романов, с точно выверенной статикой, которая не подводит» <...> і витримує «размах пролетов и сопряжений» [1, с. 229]. Такі структури, пов'язані з історичним матеріалом і глибинними «сопряжениями» людських долі, допомагають надійно і переконливо передати читачам відчуття «истории страданий человечества» [1, с. 230], а не тільки викривати злочини Сталіна чи зловісні порядки «сталінізму». Тому «Архипелаг ГУЛАГ» з погляду впливу на світову громадськість «є документальним підтвердженням фактів, які їй вже відомі з інших розпорошених публікацій» [1, с. 235]. У такий спосіб кожен має можливість «перевірити на собі, на своїх рідних і близьких, як втілює Солженіцин в слові цей жахливий період у радянській історії» [1, с. 236], бо це, як і спогади «Бодался теленок с дубом», книги «великого письменника, в якому легко вгадати математика, причому математика у вищому смислі слова, бо він володіє даром планувати і виражати у вигляді формул найскладніші процеси...» [1, с. 236]. Сучасний російський дослідник А.В. Урманов, розглянувши різні визначення творчого методу і жанрової своєрідності книги «Архипелаг ГУЛАГ», наголошує, що «автор создал не научный труд, не документально-публицистический очерк, не историческую хронику, а уникальное художественно-документальное произведение» [16, с. 212]. Поставивши його в літературний ряд з аналогічними за деякими рисами творами О. Радіщева («Путешествие из Петербурга в Москву»), О. Герцена («Былое и думы»), А. Чехова («Остров Сахалин»), Ф. Достоєвського («Записки из мертвого дома»), Урманов додав, що жанрова модель, яку створив Солженіцин, у жанрово-стильовому аспекті є складною синтетичною структурою, втіленням національного духовного досвіду за зразком відомих літописів (особливо середньовічних).

Вибираючи для конкретного зіставлення «Архипелаг ГУЛАГ» із цілісного корпусу книг російського автора, ми керувалися також критеріями, які обстоювала в дискусіях і полеміках про його доробок російський критик Алла Латиніна. Йдеться про «солженицынскую возвышающую широту взгляда» [5, с. 107]. Ще на початку 90-х років авторка закликала пам'ятати, що Солженіцин «не политический лидер, а художник и мыслитель и круг его идей – вовсе не новый катехизис, цитаты из которого должно прилагать к оценке политической ситуации. Противник всякого рода идеологий, он менее всего годится на роль основателя новой идеологии, закрепощающей волю и мысль человека. Пребывание в русле идей Солженицына никого не порабощает духовно» [5, с. 126].

Подібне можна сказати і про політичні романи Уласа Самчука. Поетика розвінчування духовного тоталітаризму, яку залишив Самчук, у багатьох параметрах, передусім у композиційному і наратологічному, подібна до риторики Солженіцина, а логіка концептуально-образного мислення посутньо співмірна, крім перегуків із Солженіциним, також із пафосом психологічних романів Миколи Марченка-Нарокова. І це насамперед стосується образу світу і причин його викривлення в «ложном мире», який творився відповідно до «Единственно Верного Учения» (як означав цей суспільний феномен О. Солженіцин).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белль Г. Четыре статьи о Солженицыне (Вступительное слово В. Лакшина. Перев. с нем. Г. Дашевского, Б. Хлебникова). Иностранная литература. 1989. № 8, август. С. 228-237.
2. Гром'як Р. Про своєрідність художнього світу Уласа Самчука. Наукові записки ТДПУ. Серія: Літературознавство. Вип. VI. 2000. С. 6-15.
3. Зальгин С. Год Солженицына. Дневник писателя. Новый мир. № 1. 1990. С. 233-241.
4. Кизилова В.В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука «Ост». Автореф. дис. Київ. націон. ун-т ім. Тараса Шевченка. К.: Київ. націон. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2001. 18 с.
5. Латынина А. «Кто с Солженицыным?» Взгляд: Сборник. Критика. Polemica. Публикации. Вып. 3. М.: Сов. писатель, 1991. С. 106-126.

6. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1958.
7. Мариненко Ю.В. Тема селянства у творчості Уласа Самчука. Автореф. дис. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. К.: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 1996. 16 с.
8. Мовчан Р. «Морозів хутір» Уласа Самчука. Наукові записки ТДПУ. Серія: Літературознавство. № VI. 2000. С. 73-86.
9. Павличко С. Теорія літератури. Передм. М. Зубрицької. Київ: Основи, 2002.
10. Пастушенко О.В. Художня парадигма жіночих характерів у творчості Уласа Самчука в контексті української літератури. Автореф. дис. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2002. 16 с.
11. Пінчук С. Жанрові особливості Самчукових романних трилогій. Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: ювілейний зб. Упор. Я. Поліщук, ред. Є. Шморгун. Рівне: Азалія, 1994. С. 4-18.
12. Плетенчук Н.С. Поетика світомислення Уласа Самчука. Автореф. дис. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Івано-Франківськ: 2002. 18 с.
13. Самчук У. "Нарід чи чернь?" Українське слово, 9 листопада. Київ, 1941.
14. Солженицын А.И. Публицистика. В 3-х т. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во. Т. 1: Статьи и речи, 1995.; Т. 2: Общ. заявления, письма, интервью, 1996.
15. Стреляный А. «Не верь, не бойся, не проси!» Мировоззрение Александра Солженицына (по «Архипелагу ГУЛАГ» и «Гарвардской речи»). Звезда. № 11. 1989. С. 193-202.
16. Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. Москва: Флинта: Наука, 2003.
17. Штонь Г. До проблеми жанрово-стильової своєрідності трилогії У.Самчука «Ост». Передні зауваги. Наукові записки. Серія: Літературознавство. № VI. 2000. С. 108-113.

Пасечник Е.В. Жанровые парадигмы «Темноты» Уласа Самчука и «Архипелага ГУЛАГ» Александра Солженицына: авторские намерения, интертекстуальные отношения, современные дискуссии.

В статье анализируются жанровые парадигмы романа «Темнота» Уласа Самчука и «Архипелага ГУЛАГ» Александра Солженицына. Внимание акцентируется на типологических совпадениях произведения украинского писателя-эмигранта с «опытом художественного исследования» в «Архипелаге ГУЛАГ» русского автора. Анализируются современные дискуссии по поводу трилогии «OST» У. Самчука и «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицына.

Ключевые слова: Улас Самчук, трилогія «OST», роман «Темнота», Александр Солженицын, «Архипелаг ГУЛАГ», жанровые парадигмы.

Pasichnyk O. V. The Genre Paradigms of «Darkness» by Ulas Samchuk and «The GULAG Archipelago» by Alexander Solzhenitsyn: Author's Intentions, Intertextual Attitudes, Contemporary Discussions.

The article analyses the genre paradigms of the novel «Darkness» by Ulas Samchuk and «The GULAG Archipelago» by Alexander Solzhenitsyn. The emphasis is on the typological coincidences of the work of the Ukrainian writer-emigrant and the «experience of artistic investigation» in the «The GULAG Archipelago» by the Russian artist of the word. The contemporary discussions about U. Samchuk's «OST» trilogy and «The GULAG Archipelago» by A. Solzhenitsyn are analysed.

Analysing Ulas Samchuk's political novels, their poetic scattering of spiritual totalitarianism left by Samchuk in many ways, primarily in compositional and narratological, is similar to Solzhenitsyn's rhetoric, and the logic of conceptual-figurative thinking is comparatively consonant with conversions with Solzhenitsyn, as well as with the pathos of the psychological novels of Mykola Marchenko-Narokov. And this primarily concerns the image of the world and the causes of its distortion in the «false world» that was created in accordance with the «Uniquely Faithful Doctrine» (as this social phenomenon was meant by A. Solzhenitsyn).

Keywords: Ulas Samchuk, «Ost» trilogy, novel «Darkness», Alexander Solzhenitsyn, «The GULAG Archipelago», genre paradigms.

ОСОБИСТІТЬ І ТВОРЧІСТЬ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА І МИХАЙЛО КОЦЮБІНСЬКИЙ

У статті в порівняльному контексті розглядається життя і творчість Лесі Українки та М. Коцюбинського. До уваги взято період становлення й розвитку митців; проаналізовано їхню громадсько-політичну і просвітницьку діяльність. Також простежено творчий шлях письменників до своїх вершинних художніх здобутків – драми «Лісова пісня» та повісті «Тіні забутих предків».

Ключові слова: політика, громадськість, мистецтво, життя, смерть, доля, почуття, реальність, міф.

XIX століття, що в генезі української державності вважається «сутінковим часом», компенсувало політичний анабіоз розвоєм культурно-мистецького життя. А особливо плідним виявився період кінця старого й початку нового віку, коли духовно-інтелектуальний клімат почало визначати молоде і, по суті, перше цілком свідоме себе й своїх обов'язків покоління. Його представники не лише внутрішньо були готові до тих великих звершень, що мали вивести їхню країну із загумінок історії, але й володіли, кожен у відповідній царині, належними професійним якостями та навичками. Лідерами того покоління, що загалом прикметно для «філологічної нації», стали письменники.

Леся Українка та М. Коцюбинський як чільні постаті епохи порубіжжя через особистісні ідейно-світоглядні шукання уповні відбивають складний процес формування модерного проекту національної культури. Попри подієву непримітність біографії, названі митці являють приклад цілеспрямованої і ненастанної внутрішньої еволюції як у прямуванні до вершин творчої майстерності, так і в розвиткові громадянської самосвідомості.

Прихід в українську літературу був у тогочасних умовах актом мужності й патріотизму, бо ж передбачав не лише відмову від злиття із потужним імперським мейнстрімом, але й свідоме протистояння державному владно-репресивному апаратові. Тернистим виявився уже сам шлях набуття національної ідентичності, який для покоління юних Лесі Українки та Михайла Коцюбинського пролягав не через вільну, регламентовану суспільними інституціями опінію-підтримку, а торувався зусиллями членів локальної, зокрема й родинної спільноти. Маловідомим, але особливо промовистим є той факт, що дев'ятирічний Михайлик уперше вільно заговорив рідною мовою лише у напівсвідомому стані, коли, хворіючи на запалення легенів, марив від високої температури. Власне, після цього випадку хлопець і починає вправлятися у красному письменстві, спершу, що, мабуть, теж закономірно, вдаючись до поетичного жанру, де загальноновизнаними зразками слугувала народна пісня. Примітно, що улюбленим автором для нього, як і для Лесі Українки, невдовзі стане Г. Гайне. А дитинство та юність для початківців (Лариса Косач дебютувала у вісім років) виявиться ще й порою інтенсивної освіти, і найперше – самоосвіти.

Унаслідок відомих причин Леся Українка уникнула необхідності навчатися у відповідному дівчині приватному або ж державному закладі. Що це не стало відчутною особистісною втратою, свідчить, поміж іншого, і досвід її колеги. Навчання у духовній семінарії, де панували казенний дух та схоластизовані педагогічні підходи, попри сподівання учителів, сприяло виробленню у «бурсака» Коцюбинського лише стійких упереджень щодо удержавленого культу. Його ж антирелігійні переконання цілком у дусі часу, поєднувалися із захопленням соціалізмом. Визначальним тут став вплив ідей М. Драгоманова, зокрема концепція культурної самобутності й автономії поневолених імперією країн. Актуальною, на етапі світоглядного формування залишалася для тогочасної молоді й народницька платформа. Вочевидь, що не без інтенцій останньої багатьом українським інтелектуалам вдавалося зрівноважувати нівелюючий тиск лівої ідеології, зокрема в аспектах її інтернаціоналістських засад, котрі в загальноросійських умовах набирали обрисів великодержавного шовінізму.

Загалом схожий до окресленого період становлення перейшла у свій час і Леся Українка. Щоправда значно присутнішу роль тут відіграло особисте навчительство М. Драгоманова – дядька письменниці. Його авторитет позначився не лише на ідеологічних уподобаннях небоги, але й сягнув глибшого, сказати б, духовного рівня. Особливо це помітно на її неоднозначному сприйнятті релігії, зокрема канонічного християнства, і то найперше у православної (російській) адаптації. Але очевидно й те, що не варто вести мову і про атеїзм Лесі Українки (як не дивно, більше це стосується випускника духовного училища М. Коцюбинського), адже ні її життєвий, ні тим паче творчий шлях належних підстав для цього не дають.

Критичне ставлення до панівної в імперії церковної інституції, яка здавен була надійною підпорою трону, можна вважати суттєвим складником тієї великої негачії, котру викликав у свідомих українців існуючий режим. Не останню роль тут відігравала й можливість бути за кордоном та порівнювати західне життя із ситуацією на батьківщині. Леся Українка, фіксуючи свої віденські спостереження 1891 року, в листі до М. Драгоманова із гіркотою визнала: «Розглядаюся я собі на тую Європу та європейців; певне, що не все можна отак, сидячи збоку, побачити, але все ж хоч дещо. Перше враження було таке, ніби я приїхала в якийсь інший світ – кращий світ, вільніший. Мені тепер ще тяжче буде у своєму краї, ніж досі було. Мені сором, що ми такі невольні, що носимо кайдани і спимо під ними спокійно. Отже, я прокинулася, і тяжко мені, і жаль, і болить...» [8, X, 83]. Водночас у радикально налаштованій молоді справа не обмежувалася наріканнями й розмовами, адже побачене у «вільних світах» настійливо спонукало до головного – активних дій. Цікавим, під цим оглядом, видається іще один висновок Лесі Українки, зроблений того ж 1891 року. «А що наші люди лінухи, бачу я тепера добре! – писала вона М. Павликові у Галичину – У нас бо такі громадського виховання нема ніякого, а через те й громадського почуття бракує. Все приходиться тільки очі протирати, щоб світліше на світ подивитись, а деякі, як лінуються, то й очей не протирають, а просто сплять сном праведних, та сні їм золоті привиджуються. Та думаю, що то недовго триватиме, бо дедалі то такі часи настають, що треба або так заснути, щоб і сні ніякі не снились, або вже прокинутись зовсім і про всякі сні забути» [6, 168].

Можливості, якими ініціативна молодь збиралася пробуджувати із віковичного сну українську громаду, опиралися на розрахунок залучити до праці, власне, співпраці, якомога ширші суспільні верстви. А традиційним, успадкованим від старшого покоління, методом роботи із наймасовішим соціальним прошарком – селянством – були добре знані ходіння в народ. У свій час данину цьому віддав й М. Коцюбинський. Однак досить швидко стало зрозумілим, що «пропаганда на селі», як це тоді називалося, себе не виправдовує, адже низи, за відсутності культурно-політичного проводу, до самоорганізації, а тим паче активного, усвідомленого спротиву, майже не здатні. Отже, актуальною і навіть нагальною у своїй очевидності постала необхідність формування національної інтелігенції. У дотепному афоризмі Лесі Українки це подавалося як завдання «вернути нації її «мозок»» [8, VIII, с. 22].

Найдієвішим способом утілення власних громадянських ідеалів завжди вважалася відкрита політична діяльність. Однак в умовах викривленої колоніальної реальності, та ще й за абсолютистської монархії, реалізувати це право можна було лише через форми нелегальної, підпільної роботи. На жаль, сьогодні відчутно бракує інформації для увиразнення участі й ролі героїв пропонованої розвідки у радикальних рухах доби порубіжжя. Але достеменно відомо те, що обоє вони у свій час були близькими до гуртків соціал-демократів, а Леся Українка ще й виконувала певні (партійного характеру) доручення їхнього керівництва. Важливе свідчення тут залишив М. Вороний, який у автобіографічному листі до професора О. Білецького ствердив, що «коли заснувалася зрештою [...] УСДРП Партія, то я, Коцюбинський і Лариса Косач (Леся Українка) становили в ній так звану «літературну секцію»» [4, арк. 22]. М. Коцюбинський, як відомо, у свій час входив ще й до національно-демократичного «Братства тарасівців». Зрозуміло, що царська таємна поліція чимало знала і про цю сферу діяльності бунтівливих митців, адже за кожним з них було встановлено негласний жандармський нагляд.

Своєрідним каталізатором прагнень і сподівань політично активної спільноти стала революція 1905 р. Водночас ця подія виявилася ще й серйозним моральним випробуванням для

багатьох мислячих людей. Щоб переконатися у сказаному достатньо перечитати листування М. Коцюбинського та Лесі Українки тієї пори з їхніми галицькими кореспондентами. Ось хоча б такий пасаж з її листа до О. Кобилянської, датований лютим 1906-го: «Ми ж тепер всі знервовані тут (на Наддніпрянщині. – *Р.С.*), у всіх якось «душа не на місці». Се такий був тяжкий, і грізний, і величний рік, стільки було в ньому страшних контрастів, «вершин і низин», буйних надій і трагічних розчарувань, великих перемог і незагойних ран... Та й особисто для мене сей рік (починаючи з минулої зими) теж був таким, – він зміряв силу духа мого, я знаю тепер, що я можу і чого не можу, та хоч я тільки що плакала, але то собі «нерви», а я таки знаю, що я ще сильна і що не люди поборють мене» [6, 772–773].

На жаль, українці виявилися не достатньо готовими уповні скористатися навіть тими невеликими досягненнями, які принесла революція, адже здобуті у царського уряду поступки в гуманітарній царині не були реально закріплені на місцях. Для існування недільних шкіл, бібліотек, театрів, редакцій видавництв й друкованих органів не вистачало найперше кадрів. Навіть ті, сказати б, первинні й, за задумом, наймасовіші організації, котрими на початку століття стали міські й сільські «Просвіти», зазвичай не могли забезпечити свого належного функціонування. Як з гіркотою писав М. Коцюбинський одному із засновників чернігівської Громади В. Андрієвському, «українці так довго і уперто деморалізувалися, виявляючи свій патріотизм підписуванням адресів і копійковими пожертвами на вінки і панахиди, що втратили здатність до справжньої роботи. Ще на проекти ми багаті і можемо подавати прекрасні, а як доведеться перевести в життя хоч би найлегший з них, виявляється, що нема кому. Той занятий, той не вміє, той не хоче, той ухиляється» [7, VI, 84]. Примітно, що автор сказаного уже третій рік очолював у Чернігові місцеву «Просвіту», майже вся робота у якій лежала на плечах керівника та його дружини. Байдужість спільноти до громадських справ і погіршення самопочуття й змусять Коцюбинського вийти з ради товариства та, по суті, закінчити на цьому із активною суспільною діяльністю. Схожі причини зважитися на подібний крок виявилися у тім часі й у Лесі Українці, яка з ентузіазмом долучилася до розбудови національного культурно-освітнього життя у Києві.

Попри усвідомлену потребу й, загалом, готовність до громадсько-політичної роботи, головне завдання, чи, точніше, покликання митця усе ж полягає у творчій самореалізації. Покоління українського порубіжжя, мабуть, перше усвідомило цю очевидну істину й, більше того, наважилося боронити її як своє невід'ємне право¹. Чи не ствердженням такого стану речей сприймається емоційна заувага Коцюбинського, висловлена у листі до В. Гнатюка. «Чи не чули чого про Стефаника? – цікавився автор долею одного з найулюбленіших своїх митців, – Хвалився мені, що восени видасть нову збірку своїх оповід[ань], а тим часом щось нічого не чути. А жаль. Бо на чорта нам здалася його політика (1908 року В. Стефаника було обрано до австрійського парламенту. – *Р.С.*) – нам потрібніші його оповідання» [7, VI, 159].

Такий безоглядний пріоритет мистецького начала, окрім усього іншого, визначався ще й розумінням ваги справжнього таланту в українських реаліях. Література на той час сприймалася не тільки і навіть не стільки іманентною формою художнього мислення, як, передовсім, одним із найдієвіших засобів державницького самоствердження. Тому й намагалися письменники, з більшим чи меншим успіхом, поєднувати у своїй творчій практиці тенденцію поточного моменту із вічними цінностями та ідеалами. Але зазвичай штучний синтез публіцистичного і белетристичного жанрів був приречений на невдачу, адже автори, що бралися за цю досить-таки непросту справу, не лише не відчували до неї покликання, але й не мали елементарної філологічної підготовки. Ділячись із М. Драгомановим своїми спостереженнями над поточним

¹ Примітно, що із такою ж настійливістю тогочасні письменники відстоювали та реалізовували власне право на приватне життя. І чи не найперше це виявлялося у сфері особистих стосунків, навіть якщо не у всьому улягали суспільним нормам. Громадська opinio не в силі була стати на перешкоді ні Лесі Українці у її взаєминах із Сергієм Мержинським, ні романові М. Коцюбинського з Олександрєю Аплаксіною. Отже, відома теза І. Франка про те, що діячам української культури, аби марно не витратити потрібної для справи духовної енергії, не слід закохуватися, не стала засторогою для молодого покоління.

літпроцесом (а це 1892 рік), Леся Українка не без іронічних ноток нарікала: «В нас тільки тепер дехто починає вчитися версифікації, а більшість то й досі не признає її, а йде за правилами: «Не налагай оков на вдиховеньє!» та «Аби душа щира!» [...] Що ж до мене, то я тільки генієві можу простити кепсько збудований вірш, та й то не завжди. Українським же поетам слід би на який час заборонити писати національно-патріотичні вірші, то, може б, вони скоріше версифікації вивчилися, примушені до того лірикою та перекладами, а то тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читців, а не на власну рифму та розмір» [6, 175]. Однак те, що декларувала й сповідувала Леся Українка, – освіта, працелюбність, цілковита відданість своїй справі, нарешті, незалежність автора, – багатьом видавалося зайвим і навіть шкідливим, коли не було поставлене на службу громадським інтересам. Та хоча вимоги, котрі висували нові часи, були зрозумілими й загалом прийнятними для молодих письменників, далеко не кожен виявляв схильність до них дослухатися. І причина тут не лише в ідеологічному тискові чи суспільних запитах, а й у внутрішній налаштованості, заданості на досягнення нових вершин.

Повсякчасна готовність та потреба вчитися (що, мабуть, і є виявом тих невинних пошуків досконалості, котрі вирізняють справжній талант) вимагала величин, до яких можна було апелювати й на які, зрештою, рівнятися. І Леся Українка, і М. Коцюбинський саме у класичній та модерній Європі віднайшли ту взірцеву традицію, на яку орієнтувалися самі й прагнули зорієнтувати рідну культуру. Про західні впливи, контакти і контексти, у котрих може бути розглянута їхня творчість, вітчизняними науковцями написано чимало. Тут лише доречним видається озвучити думку, так би мовити, іззовні, висловлену італійською славісткою Емануелою Згамбаті. І хоча авторка має на увазі передовсім свою країну, її спостереження резонують у значно ширших смисловому й географічному вимірах. «У баченні Італії М. Коцюбинським та Лесею Українкою, – переконана дослідниця, – сублімуються їхні концепції історії культури, природно інтегровані в європейську історію культури без перешкоди простору та часу, починаючи від класичної давнини аж до сучасної дійсності; зрештою, вся їхня творчість, беручи до уваги вражаючі паралелізми та посилення, закорінена в європейський контекст» [2, 156].

Наведене твердження, як бачиться, надається до розширення, і то найперше у ракурсі автосприйняття літературної праці. Обоє митців не лише вважали художню словесність своєю основною і єдиною професією, якою, зауважимо, володіли цілковито, але й психологічно, морально, світоглядно не мислили себе поза нею, бо ж писали не тільки тому, що це комусь потрібно, а тому, що інакше просто не могли. «Scribo ergo sum» (пишу значить існую), перефразувала Декарта Леся Українка. І вона ж у листі до О. Кобилянської, міркуючи над можливостями самореалізації, ствердила не лише те єдине, чим би хотіла займатися, але й мимоволі окреслила прямий і, зрештою, фатальний зв'язок власного життя й творчості. «Інша праця, не літературна, – зізнавалася авторка, – дала б мені менший зарібок, втомила б мене далеко більше і, може, навіть затамувала б мій розвиток [...]. Певна річ, що я белетристики і не думаю покидати, бо то вже моя натура того б не дозволила, тільки ж я багато, раз-у-раз писати белетристики ніколи не могла, бо вона занадто палить мене, і коли б я, напр[иклад], з рік щодня писала вірші чи прозу красну, то мій Brennmaterial (нім. – паливо) вичерпався б так, що з мене б тільки обкладка лишилась» [6, 516].

Пов'язаність фізичного існування з творчим процесом у таких чутливих, складноорганізованих натур як Леся Українка і М. Коцюбинський мала непросту природу. Очевидною є залежність їхнього здоров'я та навіть самопочуття від праці, котрій доводилося – інакше нічого не б вийшло – віддавати усього себе, до решти, до цілковитого виснаження, образно кажучи, горіти духом і тілом над кожним текстом. І водночас «артистичний організм» (слова М. Євшана про Лесею Українку) у глибинному прагненні й пориві до досконалості міг функціонувати, власне, виявити себе в усій повноті лише у творчому акті. Під таким оглядом, письменство поставало стимулом й окрасою життя та, разом із тим, одним із головних (якщо не головним) чинником його нівеляції, знищення. У своєрідному двобої-виборі поміж жадобою життя та жадобою творчості перевага, як правило, свідомо віддавалася останній. Таке абсолютне панування мистецьких інтенцій над особистісними потребами і навіть людською природою

цікаво описано в есеї М. Євшана «Тіні забутих предків». «Аби давати тільки те, що виходило з найвищої гармонії та рівноваги, – спостеріг автор, – Коцюбинський мусів втинати сам себе, ставати ворогом своїх змислів». Але також і «змисли його були до певної міри його ворогами. Вони – вічно *голодні*, вічно потребують чогось нового; витончені, артистичні змисли відкривають для себе поживу скрізь по дорозі, вони, як автомат, відбирають вражіння з зовнішнього і внутрішнього світа – се постійна обсерваторія, яка не дає відпочинку чоловікові, робить його перецуденим, уважним на все, безсонним» [1, 474].

Особливо плідними на нові художні задуми були останні роки земного шляху обох письменників. У передчутті смерті вони намагалися зробити якнайбільше, з розпачем усвідомлюючи, що на все задумане сил, мабуть, не вистачить. Згадується тут лікування Коцюбинського у київській клініці, коли він, позбавлений можливості перебувати у вирі активного життя, занурився у світ книг, шукаючи там натхнення й матеріалу для майбутньої праці. Не менш характерними були останні тижні й навіть дні Лесі Українки, протягом яких вона диктувала рідним план чергової драми та для фонотеки чоловіка-музиколога наспівувала народних пісень.

Працювати на межі морально-фізичного виснаження митців змушували ще й значно прозаїчніші, але, на жаль, не менш вагомими обставини. Мова йде про потребу заробітку, яка з часом фактично перетворилася на проблему елементарного утримання себе й родини. Зрозуміло, що в тодішніх реаліях українського письменника, навіть найвищого рівня таланту й працездатності, белетристика забезпечити аж ніяк не могла. Як з гіркотою зізнався М. Коцюбинський у автобіографічному листі до М. Мочульського: «Найбільша драма мого життя – се неможливість присвятити себе цілком літературі, бо вона, як Вам відомо, не тільки не забезпечує матеріально, а потребує ще видатків» [7, VI, 44]. Тому й доводилося шукати можливостей для підробітку. Для автора наведених слів такою виявилася нудна й виснажлива робота в чернігівському оцінно-статистичному бюро, залишити яке дозволила лише персональна стипендія від київського Товариства підмоги українській літературі, науці і штуці.

Як відомо, на початках саме родина фінансово підтримувала Лесю Українку. Це, до речі, спровокувало цікавий обмін репліками поміж нею та В. Гнатюком, який, за словами авторки, «щось закидав, на що то комусь потрібні гонорари, коли «має багатого батька», але йому хтось сказав, що гонорари не мають нічого до того, який в кого батько, і що всяка праця варта плати і то, властиво, не такої жебрацької...» [5, 554]. Пізніше Леся Українка змушена буде вдатися до літературного «поденництва» у російських часописах і навіть приватних уроків іноземних мов та перекладів комерційної документації. А щодо можливості сторонньої підтримки, то тут вона була гранично принциповою й навіть категоричною. Зокрема й тоді, коли, описуючи сестрі своє прикре матеріальне становище, ствердила: «Могла б я, правда, удатись по заpomогу, так як Коцюбинський, і думаю, що мені б не відмовили, але з різних причин волію Середню Азію, ніж се...» [8, XII, 470–471]. Одним із мотивів такої гострої реакції, ймовірно, стало поширене у той час сповіщення про те, що М. Коцюбинський «живе з громадської заpomоги» [8, XII, 459]. До того ж, на такі видатки із товариського фонду доволі, м'яко кажучи, неоднозначно відреагував багато хто із представників самої громадськості.

Фінансова підтримка спільноти зазвичай справді була останньою можливістю для змученого роками виснажливої праці письменника затриматися при житті й хоча б якось забезпечити родину. Цілковитим розпачем і якоюсь навіть фатальністю позначено листи уже серйозно недужого Коцюбинського, коли він намагається змалювати свої похмурі чернігівські будні. 1908 року відписуючи найщирішому приятелю В. Гнатюкові, письменник зізнаватиметься: «Погано, знаєте, зо мною. Треба рятуватися, спочити, полежать в шпиталі або в санаторії, а нема за що. Доведеться пропадати. Служба ледве-ледве дає шматок хліба, а література!.. Соромно навіть признатися представникові культурної нації. Єдиний спосіб – писати по-російськи, але коли я досі сього не робив, то вже тепер не зроблю. А тим часом факт, що мої російські перекладачі дістають в кілька раз більше за переклади, ніж я за оригінал. Доведеться пропасти» [7, VI, 88]. Згадка про Росію у даному контексті вельми промовиста. Адже справді праця (чи заробітчанство) в інтелектуальному просторі сусідньої країни могла

забезпечити цілком пристойне існування. Недарма ж і В. Винниченко висловлював суголосний цитованій думці намір перейти до «братньої» літератури. (До слова, і цей митець діставав «громадську за допомогу», хоча, зрозуміло, не вона втримала його від рішучого кроку).

Того ж 1908 року і саме від В. Гнатюка Коцюбинський отримує повідомлення про важкий стан Івана Франка. Ця звістка настільки його уразила, що довелося кілька днів перележати вдома, аби вгамувати сильний нервовий напад. Найбільше він потерпав за інтелектуальну спромогу хворого, адже розумів не тільки вагу можливої втрати, але й те, що колега не зможе заробляти собі на життя. Тому й на прохання галичан охоче береться за поширення у підросійській Україні так званої довірочної відозви НТШ зі збору коштів (тієї ж «громадської за допомоги») для найвідомішого українського письменника. Мабуть, трагедія зі старшим товаришем так зачепила Коцюбинського ще й тому, що з усією очевидністю розкрила перед ним самим можливість фатального життєвого фіналу. Це тим більше виглядало ймовірним, беручи до уваги його хворобливість та нервовість вдачі. Адже якщо, за словами В. Гнатюка, навіть «сильна хлопська натура» Франка не змогла витримати, то чого ж було сподіватися йому. Те, як Коцюбинський – людина і письменник – сприймав такі ситуації, якимось по-особливому увиразнює дивовижний спогад, залишений М. Зеровим. «Я пам'ятаю, – згадував він, – як здивувався, вперше з уст безнадійно хворого на той час Коцюбинського почувши в клініці проф. Образцова, пізньої осені 1912 р[оку], – що він вважає своє здоров'я кращим за здоров'я Лесі Українки, а свою творчість з цього боку в кращі умови поставленою» [3, 392].

Під оглядом сказаного цілком закономірним виглядає тривога обох письменників втратити чи недоотримати навіть ті мізерні гонорари, що їх здатні були запропонувати вітчизняні часописи й видавництва. Щоправда, інколи популярнішим авторам шли назустріч і, враховуючи обставини, дещо піднімали звичні розцінки за друкований аркуш. Так, приміром, 1906 року вирішила зробити редакція «Літературно-наукового вістника», постановивши сплачувати М. Коцюбинському найбільше. Цікаво, що таке ж рішення нібито було прийнято й щодо Лесі Українки, принаймні працівники журналу запевняли, що вона отримує за свої твори непорівняно вищу платню, аніж інші дописувачі. Ці, як з'ясувалося, неправдиві чутки обурили письменницю настільки, що вона збиралася при нагоді (яка так ніколи і не трапилася) якнайрішучіше з'ясувати із редакцією цю справу. «Я попрошу твердо і виразно, – писала Леся Українка матері у березні 1913 року, – встановити погляд на те, що таке є писательський гонорар, – чи зароблена плата, чи вижебраний дарунок? Коли се плата, то нема чого вимагати «свідоцтва про убожество» від авторів, вираховувати, хто з них і які саме сторонні доходи має, і ставити їм на вид, як тяжко даються самій редакції гроші [...]. Коли ж се жебрані хавтурки, то нема за що роздавати хвалебні епітети і компліменти жебракам-авторам, а навпаки, «надо их хорошенько носом-то натолочь, что они, мол, и сами того не стоят, что им дарят», тоді вже так всякий і буде розуміти, що гонорари його залежать не від роботи чи заслуги, а просто від ласки і настрою того, хто дає милостиню [...]. Можливо, що при справедливому поділі межі співробітниками призначеної на гонорари суми мені, наприклад, не прийдеться і по 32 р., але я на те не буду ремствувати, не співатиму Лазаря і не грозитиму перейти в чужу літературу – вже якимось дам собі раду з своїми злиднями, – але нехай се буде по правді і для всіх однаково. Я готова згодитись, тільки нехай мені се щиро і виразно скажуть, що нові поети наші цікавіші для публіки, ніж я, «почитаемая, но не читаемая», і через те їх варто оплачувати дорожче» [8, XII, 443].

Наведена розлога цитата примітна не лише виявленими особливостями «гонорарної політики» тогочасних видавців, але й пов'язаними із нею, сказати б, підводними течіями українського літературного процесу. Йдеться найперше про усезагальне сприйняття особи письменника як насамперед безвідмовного і, вочевидь, безоплатного виконавця, який надається до будь-якої праці навіть, кажучи словами Лесі Українки, до «замітання плаців».

Найприкріше те, що таке ставлення домінувало й серед читацької аудиторії, для якої митець зазвичай був «робітником на рідній ниві» (промовиста дефініція епохи), що в силу обов'язку і патріотизму мусив сповняти громадянські повинності. Напевно, що такий робітник не має (не повинен мати) особистих потреб, уподобань чи переконань, які б не відповідали злободенним суспільним інтересам. Окреслений стан речей переконливо ілюструє одне зі спостережень

Коцюбинського, що у формі яскравої діалогічної замальовки збереглося у листі до Ганни Барвінок. У Римі письменник став мимовільним свідком дивовижної події – випадкової вуличної зустрічі італійців, звичайних перехожих, зі своїм улюбленим митцем. Ця бурхлива сцена настільки вразила спостерігача, що він не втримався і запитав: «Це король? Який король?» – почув у відповідь – «Це наш Габріель д'Анунціо. Хто ж це вітається з ним, його знайомі? Ні, це все його читачі, його почитателі». І промовистий коментар, який автор дає побаченому: «Тоді мені ясно стало, що то таке культура. В Італії народ вміє шанувати своїх великих людей, а у нас?» [7, VI, 155]. Болісна іронія, котра відлунує у прикінцевому запитанні, видається підставовою не лише у сенсі суспільної адорації митця. Бо ж сам Коцюбинський хоч і вважався, за одностайною думкою сучасників, одним із найвідоміших вітчизняних майстрів слова, цілком міг, попри те, що на межі століть був популярніший за Леся Українку, розділити із нею статус «нечитаємого». Більше того, тривалий час, фактично до 1905 року, їх як літераторів знали тільки в Галичині, де, внаслідок відомих причин, доводилося дебютувати чи не усім наддніпрянцям.

Ідеться не про відсутність читача взагалі, а насамперед величезний брак вдумливого, уважного, освіченого читача, готового і здатного до глибин осягнути художній твір модерного часу. На таку аудиторію розраховували, для неї, зрештою, писали і її ж, як би це не парадоксально звучало, творили чільні митці епохи. «Поет української інтелігенції» – відоме означення, що його дав Коцюбинському В. Коряк; тієї інтелігенції, слід додати, яка за життя розуміти своїх класиків так і не навчилася. (Згадується тут граничне Стефаникове несприйняття цього ледве сформованого, а тому ще неповнокровного суспільного прошарку нації).

На жаль, не меншою проблемою можна вважати і майже цілковиту відсутність фахової літературної критики. Не дивно, отже, що істинними поціновувачами творів найвищого художнього рівня виступали, по суті, лише члени родини й невеличке коло найближчих друзів, більшість із котрих також належали до мистецьких кіл.

Відсутність належного суспільного резонансу власної творчості, а отже, й можливості активно впливати на сьогодення, була не останньою з черги причини, які спонукали обох письменників, особливо в останні роки життя, до відособленості, замкнутості, самотності. Однак, зрозуміло, що ці духовно-психологічні стани виявляються тут ще й складниками такої необхідної сильній, обдарованій особистості внутрішньої свободи.

Мабуть, закономірно, що усе сказане відчутно позначалося й на інтересі до зовнішнього світу, найперше світу людей. Суттєву відмінність у сприйнятті митцями реальності й, що особливо примітно, в умовах інонаціонального середовища, виявила у згадуваній праці Е. Згамбаті. Описуючи перебування українців в Італії, вона помітила: «Стосунки Коцюбинського з людьми все ж таки залишились досить поверховими, на відміну від тієї емпатії, яка характеризувала зустріч Лесі Українки з італійцями: його менше цікавив суто людський та суспільний вимір, такий важливий для його землячки» [2, 158]. Пояснювати своє спостереження авторка не стала, обмежившись лишень згадкою про любов Коцюбинського до природи, яку він підносив над любов до людини. А зрозуміти причини окресленої різниці видається достатньо важливим.

Думається, що справа тут в ідейно-мистецьких установках і то насамперед у підході до художнього освоєння світу. Скерваність М. Коцюбинського на дослідження своєї доби вимагала цілковитої зануреності у її соціально-психологічну емпірику. Це domeжно виснажувало письменника й, вочевидь, змушувало шукати емоційного й інтелектуального «відпруження» поза соціумом (згадати хоча б «Intermezzo»), однак зовсім не означало, що він втрачав здатність розуміти, співчувати й співпереживати Іншому. Натомість Леся Українка пізнавала й оприсутнювала буття найперше посередництвом міфу, легенди, історії, а отже, потребувала й радо користалася з кожної можливості поновити зв'язки із реальним життям, яке завжди цікавило її у всіх неповторних формах та виявах. Але це, слід нагадати, не завадило деяким неухажливим критикам заявляти про чи не абсолютну і навіть зумисну відірваність авторки від ґрунту й конкретики власного часу.

Окреслена полярність ідейно-художніх уподобань частково знаходить пояснення ще й у різного роду досвіді, здобутому письменниками. Зрозуміло, що репертуар життєвих

можливостей чоловіка був тоді значно багатшим від жіночого. Представник сильної статі не мусив докладати надмірних зусиль для здобуття освіти, опанування професії чи в пошуках заробітків. Натомість потенціал соціальної самореалізації жіноцтва обмежувався зазвичай родинним простором та, за невеликим винятком, сферою мистецтва. І навіть щодо останнього переваги письменника є очевидними, адже він у своїй праці міг опиратися на широкий спектр життєвих спостережень і вражень, тоді як письменниця змушена покладатися *насамперед*, а не рідко *тільки* на особистий, мовлячи словами Вірджинії Вулф, «внутрішній досвід». Лише у випадку сильної, цілісної і обдарованої натури можливим було, що бачимо на прикладі Лесі Українки, здолати гендерні обмеження й упередження – як у житті, так і в творчості.

Ще одним виміром здобуття письменницького досвіду, що у певному сенсі зрівнює М. Коцюбинського й Лесю Українку, постає, за її жартівливим означенням «кочовий» спосіб їхнього життя. Далекі й тривалі мандри, зумовлені найперше пошуками рятунку від тілесних недуг, зазвичай, окрім здоров'я, обдаровували ще й унікальними враженнями та спостереженнями. А відчуте і побачене у світах – згадати тільки Крим, Бесарабію, Карпати, Італію, Єгипет – давало багатющий матеріал для творчості. До того ж, закордонні вояжі дозволяли, хоча б ненадовго, вирватися із задушливої імперської дійсності, яка нестерпно гнітила і морально, і психологічно. Та й загалом зміни, які передбачала подорож, для чутливих, вільнолюбних натур були чи не нагальною потребою, адже дозволяли звільнитися від набридливих умовностей побуту й загалом одноманітності буденщини. Бо ж як упевнився герої оповідання «Сон»: «Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя – злочин» [7, VI, 176].

Таке творче осягнення світу безпосередньо пов'язане ще й із чітким розумінням власного призначення, умінням вибирати головне і властиве для себе, чи, образно кажучи, не тонути, не губитися в реальності. Ключовою цю унікальну здатність визнавав у есеї «Про генія» А. Шопенгавер, який, поміж іншого, спостеріг: «Середня людина, що є рабом своєї волі, до того зникає у плині життя, що бачить речі і не розуміє їх значення. [...] Звичайна людина бачить окремі речі, але не бачить світу, вона фіксує власні дії та страждання, але себе не розуміє. [...] Геній, навпаки, не зникає у плині життя, тому що він розуміє як усе оточуюче його, так і об'єктивне значення кожної речі» [11, 98]. Граничне самоусвідомлення як джерело внутрішньої рівноваги (і, певною мірою, сили) дозволяло не лише вільно орієнтуватися у світі речей та ідей, але й наполегливо шукати, сміливо експериментувати, осягаючи реальність у найнесподіваніших її вимірах. Тому й занадто категоричним видається тут висновок Вал. Шевчука про «двоїпостасність» Коцюбинського, який, мовляв, хотів бути і тим, і тим (народником та естетом, реалістом та неоромантиком і т. п.), а насправді був типовою людиною, що лише намагається стати неповторною [10]. Мабуть, чи не єдиним аспектом, у котрому слід визнати певну рацію за Шевчуком, може стати своєрідність творчого процесу митця у його «роздвоєності» поміж звичайною людиною, яка нічого від себе не вимагає, і майстром, свідомим свого обов'язку. Характерне тут зізнання Коцюбинського, що зазвичай почуває «обридження» до завершеної роботи – такою невиразною вона йому видається порівняно із яскравим первісним задумом. І «коли б, – запевняє він, – можна було б обмежити свою творчість уявою, я був би дуже щасливий». Але відразу ж додає: «Проте щось сильне тягне мене до літературної праці – і літературі я відданий цілою душею» [7, VI, 43].

Відомо, що сам творчий процес давався письменникові величезними морально-вольовими зусиллями і, зазвичай, супроводжувався сумнівами, а то й зневірою. Також нерідко йому доводилося працювати не лише у пориві натхнення, але й з необхідності чи примусу (як правило, для заробітку). А от Лесю Українку завжди відчувала цю, сказати б, вимушеність чи вимученість, у творах колеги. Цікаве свідчення із цього приводу залишив К. Квітка, у спогадах про дружину, її ставленню до М. Коцюбинського присвятив чималий уступ. У ньому згадано і такий епізод: «Один раз прочитавши його нове оповідання, сказала приблизно так: «Прекрасно, як завжди, але видно, що не було самозародженого (до цього поняття Квітка підібрав, а потім закреслив два синоніми – «справжнього» і «самостійного». – *Р.С.*) стимулу до написання сеї речі, а зважив, що треба щось написати і написав, може, через силу»» [5, 298]. Але загалом, враховуючи прискіпливе, а щодо вітчизняного мистецтва, то й критичне налаштування, Лесю

Українка підносила творчість Коцюбинського найвище з-поміж митців свого покоління. Можна ствердити і те, що він, як і О. Кобилянська, був серед небагатьох її улюблених письменників-сучасників. «Поява нового твору Коцюбинського, – згадував К. Квітка, – завжди була празником для Лесі, і після прочитання нового твору вона звичайно була цілий день в підвищеному настрої. Хоча не бачилася з ним, здається, більше десятка останніх літ, проте завжди почувала своєю душею, в якому стані він мається, по прочитанні хорошої повісті і стежила за життям його авторської душі» [5, 298]. Але навіть попри пієтет, письменниця залишалася надзвичайно вимогливою до тих творів, які, мовлячи її ж словами, вважала нижчими за свого автора. (Згадати хоча б суперечливі, чи, власне, негативні враження від новел «Поєдинок» та «Цвіт яблуні»). Коли вже вона визнавала за літератором талант, то й оцінювала кожен його здобуток за найвищими критеріями, не принижуючи ні себе, ні колегу вибачливо-компліментарними, а тим паче поблажливими заувагами. Тому й кожна невдача, як засвідчує, приміром, бачення авторкою мистецької еволюції раннього В. Винниченка, сприймалася болісно, ледь не на рівні власних прорахунків.

Імовірно, що помічені відвертість і гострота суджень певною мірою теж стали на заваді особистому, дружньому зближенню Лесі Українки та М. Коцюбинського. Але найперше, як виглядає, такі взаємини не склалися через відсутність обоїпільної готовності до їхнього налагодження та підтримки. Очевидно, що відчуття тієї душевної спорідненості, про яку говорив К. Квітка, Коцюбинський не мав, а тому його ставлення до Лесі Українки можна назвати коректним, спокійним і навіть байдужим. Загалом він віддавав належне її таланту, приміром, коли визнав, що серед вилучених цензурою творів задуманого ним альманаху «З потоку життя» поема «Одно слово» – найкраща річ із надісланих до редакції. Письменник особисто й запросив колегу до участі у виданні, як і за рік до цього у присвяченому пам'яті П. Куліша збірникові «Дубове листя». Власне, таким, напівформальним, діловим і постає спілкування двох митців, принаймні за свідченнями тих небагатьох листів, котрі збереглися в архіві Коцюбинського. Відомо й те, що вони кілька разів зустрічалися особисто, але завжди за, так би мовити, офіційних обставин, як-от 1903 року на відкритті пам'ятника І. Котляревському в Полтаві. Принагідно обмінювалися власними книгами, підтвердженням чому може слугувати збережений примірник «*Fata morgana*» з авторським дарчим написом.

Сам М. Коцюбинський не був постійним читачем, а тим більше поціновувачем чи знавцем творчості Лесі Українки. Рекомендуючи відомій актрисі Любові Ліницькій твори сучасної літератури а це 1911 рік, – у вагомому доробкові письменниці він виокремлює лише першу (і найслабшу) збірку лірики «На крилах пісень». У перелікові ж уподобаних авторів-співвітчизників її ім'я ставить тільки після В. Стефаніка, І. Франка, П. Мирного та О. Кобилянської. Легко помітити, що усі перелічені автори найперше талановиті прозаїки (окрім «універсального» Франка), і саме цим, вочевидь, заслуговували на інтерес Коцюбинського. А от жанр чистої драми, та ще й, як у Лесі Українки, поетичної, попри виразний драматизм власного письма, його не захоплював.

А тим часом письменників єднала не лише відзначена особливість стильової манери. Коли побіжно зіставити їхні ранні спроби (згодом написане у період становлення обоє оцінюватимуть досить скептично), то виразною постає єдність світоглядно-мистецької платформи, основу котрої, мабуть, закономірно, становило народництво. Вагомим в обох випадках виявився і власний, у тім числі внутрішній, досвід, актуалізацію якого у художніх творах засвідчує їхній виразний автобіографізм. Не менш промовистим тут бачиться й інтерес до світу дитини, що увиразниться не лише рядом поезій та оповідань для юних читачів, але й пізнішими глибокими і завжди переконливими дитячими образами. Також і Леся Українка, і М. Коцюбинський гостро розуміли потребу оновлення національної літератури, що видавалося можливим через розширення її ідейно-тематичних обріїв. Це непросто завдання довелося вирішувати найперше шляхом освоєння малопізнаних або й ігнорованих колегами-співвітчизниками тем. Серед них однаково привабливими, зокрема у культурно-географічному вимірі, виявилися татарський Крим та Італія. Не випадково й те, що власні здобутки у малих – прозовому й поетичному – жанрах автори готуючи до друку прагнули об'єднувати у цикли. Окрім усього, останнє засвідчує

ще й схильність до узагальнень на значно масштабнішому – і обсягом, і складністю – рівні письменницького мислення, яким для Лесі Українки стане драма, а для М. Коцюбинського – повість. Показовими, навіть символічними тут бачаться не лише спільні моменти їхнього особистісного і професійного становлення (та й не менш промовисті паралелі життєвих шляхів), але й дивовижне суголосся вершинних здобутків у царині красного письменства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Євшан М. Тіні забутих предків // М. Євшан Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 1998. С. 472–475.
2. Згамбаті Е. Італія Михайла Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу // Всесвіт. 2007. № 7–8. С. 156–167.
3. Зеров М. Листи Лесі Українки до Михайла Коцюбинського // М. Зеров Українське письменство. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. С. 362–363.
4. ЛІ – Ф. 110. Спр. № 29. арк. 22.
5. Квітка К. На роковини смерті Лесі // Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970. Київ : Наук. думка, 1971. С. 287–317.
6. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. \ Репринт. Вид. Луцьк : ВАТ Вол. обл. друк., 2006. 928 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
7. Коцюбинський М. Твори : У 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975.
8. Українка Леся. Зібр. тв. : У 12 т. Київ : Наук. думка, 1975–1979.
9. Хоткевич Г. «Тіні забутих предків» // Українська мова та література. 1997. ч. 47 (63). С. 4-7.
10. Шевчук В. «Поезія не живе на смітнику...» Михайло Коцюбинський та його проза // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2002. № 2. С. 6–24.
11. Шопенгауер А. Про генія. [пер. з нім. Г. Макаренко] // Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ : Факт, 2004. – С. 96–105.

Романов С.М. Личность и творчество: Леся Украинка и Михайло Коцюбинский.

В статье в сравнительном контексте рассматривается жизнь и творчество Леси Украинки и М. Коцюбинского. Принят во внимание период становлений и развития писателей; проанализирована их общественно-политическая и просветительская деятельность. Также отслежен творческий путь писателей к вершинным художественным свершениям – драме «Лесная песня» и повести «Тени забытых предков».

Ключевые слова: *политика, общественность, искусство, жизнь, смерть, судьба, чувства, реальность.*

Romanov S.M. Personaliti and works of art: Lesya Ukrainka and Michaylo Kotsubinsky. *In the article in comparative context life and artistic creativity Lesya Ukrainka and M. Kotsubinsky are analised. The period beginning and development artists and their public, political and anlightenmently activities was researched. The creative way of writers to their principal work of art – drama «The Forest song» and novel «The shades of the forgotten ancestors» was watched.*

Keywords: *politic, the public, art, life, death, fate, feeling, reality, myth.*

ЕКСТРАДІЄГЕТИЧНИЙ ДИСКУРС «ВСТУПНОЇ НОВЕЛИ» М.ХВИЛЬОВОГО: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА СТРАТЕГІЯ¹

Стаття присвячена розповідним особливостям «Вступної новели» Миколи Хвильового. В інтертекстуальній площині новела зіставляється із класичними зразками такого призначення в українській літературі і демонструє, що її можна розглядати як пародію на різного роду звертання до читача. Текст є ключем до розуміння новел письменника у площині «автор-читач-оповідач». На основі докладного аналізу твору встановлено, що у читацькій рецепції герой-оповідач майже ототожнюється із імпліцитним автором. Написана під враженням від перегляду вистави «Седі» у постановці «Березолі», новела активно залучає читача до акту власного творення, змушує оцінювати різноманітні культурні реалії. Текст має складну нарративну організацію. Гомодієгетичний наратор, який на початку був інтрадієгетичним (діяв у площині розповіді), перетворюється в екстрадієгетичного (тобто зовнішнього стосовно своєї історії). За допомогою відсилання до тексту В.-С.Моема, митець генерує несподівані смисли, протиставляючи світ власного «я» викривленій радянській реальності.

Ключові слова: автор, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, нарративна структура, нарація, оповідач, текст.

«Вступна новела» М.Хвильового - блискучий зразок такого типу текстів, які Ролан Барт назвав «*текстом-насолодою*». «Текст-насолода – це текст, який викликає почуття загубленості, дискомфорту[...], він розхитує історичні, культурні, психологічні стереотипи читача, його звичні смаки, цінності, спогади...». На противагу йому *текст-задоволення* «йде від культури, не пориває з нею і пов'язаний з практикою комфортабельного читання» [2, с.471]. В цьому аспекті цікавою є «Вступна новела» Миколи Хвильового. Зрозумілим для пересічного читача в творі письменника може бути хіба що заголовок. А далі, у процесі читання, з'ясовується, що це зовсім не той текст, який можна назвати вступним словом автора. Він руйнує читацькі очікування, засновані на зразках класичної української літератури.

Водночас цей твір володіє такою властивістю, як інтертекстуальність, яка полягає в тому, що художній текст співвідноситься з іншими текстами. У текстовому (міжтекстовому) аналізі текст розглядається як простір, як писав Р.Барт, як процес набування значення в дії, словом, як сам процес формування смислу, «означування» (significance); текст підлягає спостереженню не як «завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність)» тим самим пов'язується з суспільством, історією, але не детерміністичними законами, а інтертекстуальними асоціаціями (це міжтекстовий підхід) [2, с.358]. У цьому випадку викликають інтерес авторські передмови до творів. Скажімо, К.Транквіліон-Ставровецький до своєї книги «Перло многоцінне» подає «Предмову до чительника», де пояснює, з якою метою взявся за працю коло книги, розкриває її важливість і корисність для вдосконалення духовного життя людини. Таке ж класичне вступне слово подавав Іван Франко до окремого видання «Ріпника», де визначив мету написання бориславського циклу оповідань: змалювати «вірне життя підгірян Самбірського і Стрийського околу» і показати Борислав – «осередок зла для Підгір'я, що спричинив тисячі людських жертв і ще більше поруйнував фізично і духовно» [15, с.275].

Зовсім іншою є модель «Переднього слова» до збірки «З вершин і низин», де автор звертається до читача. Розрив між збірками двадцять років, а тому зазнала змін рецепція

¹ Вперше опубліковано: Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 57-63.

творів як самим автором, так і читачами. Нове редагування збірки викликало потребу в зовсім іншому наративі. Цей час ні для автора, ні для читача не пройшов безслідно, а тому передмова містить чимало суджень Франка про його власні спроби двадцятилітньої давності та почуття, викликані такою ретроспекцією: «Переглядаючи тепер ті віршовані листочки, між котрими так багато перед часом зів'ялого листя, почуваю разом і сум, і радість» [12, с.21].

У передмові до збірки «Мій Ізмарагд» І.Франко відзначає, що зразком для поетичних рефлексій певною мірою послужився давній збірник «Ізмарагд», який становив собою «повний курс практичної християнської моралі». «В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел [...] та котрі в'язались би в органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму» [14, с.179]. Автор сподівається, що ця збірка викличе резонанс в інших читачів. «Коли [...] упаде в твою душу хоч крапля доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів, і похибок, і прогріхів, то марна буде моя праця» [14, с.180].

Складніша структура передмов до «Зів'ялого листя» – адже йдеться тут про фіктивного автора, який був чоловіком «слабкої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям» [13, с.119]. Франко таким чином претендує лише на роль оповідача, який оформив матеріал, що нібито належить цьому авторові. Таке відмежування від власних текстів дало можливість досягнути надзвичайної суб'єктивності у зображенні глибинних, часом прихованих, людських почуттів.

Суб'єктивне начало діє й в передмові до «Гайдамаків» Т.Шевченка – «треба б хвалити, та сором, а гудить не хочеться». Іронічний тон помалу змінюється на серйозний: «Серце болить, а розказувати треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись. Нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря – славіянська земля» [18, с.142-143].

Передмова до «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (до 1-ї частини) експліцитного наратора Рудого Панька – невимушена оповідка з приводу виходу у світ збірки його історій. Він запрошує панів (експліцитних читачів) до себе у гості, докладно описує своє місце проживання, українську кухню, вечорниці, дяка диканської церкви Хому Григоровича. Навіть пропонує свій переклад власне української лексики, яка є незрозумілою для росіян. На нашу думку, мета написання такого типу передмов – введення читача у гру з текстом, налаштування його на певний лад. Передмова Рудого Панька служить для створення силового поля малоросійського побуту і ментальності. Вона забезпечує адекватне сприйняття подальших текстів.

Проаналізувавши наративну природу цих передмов, можна виділити в них кілька спільних моментів. Реальний автор прагне у них повідомити певну інформацію читачеві, яка підготує його до рецепції творів. Такий комунікат має аукторіальну наративну структуру, що впливає з центру читацьких орієнтацій. Аукторіальний наратив, за Я.Лінтвельдом, включає в себе кілька «аукторіальних дискурсів»: комунікативний, метанаративний, пояснювальний, оцінний, абстрактно-узагальнюючий, емоційний, модальний [10, с.17-19]. У передмовах, зокрема, найпершою проявляється комунікативна складова, оскільки всі вони за своєю природою експліцитно спрямовані до читачів. Притаманний вступним словам і метанаративний дискурс, оскільки вони коментують тексти цього ж автора. Щодо оцінних, емоційних та інших типів дискурсів, то, як впливає з вищенаведеного аналізу відомих передмов, вони наявні також.

Розглядаючи «Вступну новелу» М.Хвильового, звернемо увагу на декілька основних моментів: по-перше, вона з'явилася після всіх представлених у першому томі творів, тобто є зрілішим і досконалішим мистецьким витвором, а отже, головним для вироблення авторської стратегії; по-друге, текст написано під враженням від перегляду «Седі» у постановці «Березолу», але інтертекстуальні звязки «Вступної новели» і п'єси В.-С. Моема

заслуговують на окремий розгляд; по-третє, цей текст є ключем до одного з найголовніших моментів у сфері «автор-читач».

Загалом М. Хвильовий у художній прозі постійно створював ілюзію приналежності читача до акту творення. Вперше він сприймає себе креатором і реципієнтом у «Вступній новелі». На відміну від розглянутих передмов до поетичних збірок, це вступне слово має жанрову природу новели. Як і в М. Гоголя, передмова має власний сюжет. Фабульна основа твору така: оповідач і Юліан Шпол (псевдонім Михайла Ялового, автора комедії «Катина любов, або Будівельна пропаганда»), прогулюючись містом, заходять до кав'ярні Пока, яка в Харкові 20-х років слугувала місцем зустрічі мистецького бомонду, бо містилася на Сумській вулиці поблизу редакцій та видавництв. Водночас зустрічають професора Канашкіна, Олеся Досвітнього, панфутуриста Михайля Семенка, заходять у Держвидав до Аркадія Любченка («автора «Буремної путі», кількох талановитих оповідань і не закінченого ще роману» [16, с.121], а Раїса Азарх (член редакції ДВУ) пропонує перевидати твори оповідача, якого вона називає «Nicolas». Окрім того, оповідач обговорює такі специфічні питання, як зміст своїх творів, їх форма, впливи і мова.

Герой-оповідач через нагромодження реальних письменницьких персоналій у читацькій реценсії майже ототожнюється з імпліцитним автором. Гомодієгетичний оповідач є панівною оповідною інстанцією, а тому в цій площині його судження сприймаються читачем від імені авторського «я».

Структура авторського «я» у Хвильового нагадує постмодерний прийом у «вступній» новелі Х.Л. Борхеса «Борхес і я»: «Це він, Борхес, причетний до суєтного життя[...] Про Борхеса я одержую вістки поштою і бачу його прізвище то в списку на заміщення професорської посади, то в словнику персонажів. Мені подобаються географічні карти. Шрифт вісімнадцятого сторіччя, епістемології, піщані дзигарі, смак кави і проза Стівенсона. Інший ж має ті ж пристрасті, але він злегенька афішує їх і тим перетворює в аксесуари актора» [3, с.5]

Подібні маркери спостерігаємо у текстах автора «Вступної новели». Зокрема, пригадаймо улюблене заняття Хвильового - лузання насіння, яке в цій новелі перетворюється на комічний елемент («зі смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв, «за що? за що?») [16, с.122]. Його «любиме число» насправді 13, і от воно приносить «приємну несподіванку» – зустріч з професором Канашкіним. Імя цього «я» єдиний раз згадується як Nicolas. Читач може тільки здогадуватись стосовно авторства Хвильового, хоча це – псевдонім письменника, тобто вже друга маска реального автора.

Така літературна гра зумовлює специфіку нарративної ситуації в творі. Адже, на перший погляд, це акторіальна нарративна стратегія, коли оповідь ведеться від імені персонажа та пропускається через призму його свідомості. При цьому слова персонажа передаються прямою мовою, а внутрішнє мовлення – транспонованим дискурсом. Однак у «Вступній новелі» зустрічаємо інший тип організації мовлення. Після того, як оповідач вирішує перевидати свої твори, змінюється його дискурс. Першою ознакою цього є металепис, коли оповідач повідомляє: «Я знову перечитую свої оповідання (до речі, страшенно нудно перечитувати) і сідаю писати «вступну новелу». Метанаративним коментуванням пройнятий увесь монолог оповідача про власні твори. Структурно він організований як відповіді на питання про зміст, форму, мову творів та впливів. Наратор звертається до читацької аудиторії: «...І от я відповідаю...». Далі зізнається, що він романтик, «весь [...] в лабетах пільняківщини та інших «серапіонових братів» [16, с.122]. Оповідач називає створене ним етюдами, через які згодом прийде до єдиного найголовнішого твору. Тобто процес творчості є тривалим і неперервним. Літературний етюд (від фр. *etude* – вправи, вивчення) – «невеликий, переважно прозовий безсюжетний твір *настроевого* характеру, в якому автор подає конкретну картину, фіксує момент, вихоплений з життя, відтворює внутрішній стан людини...»[6, с.173] (за жанром близькі до етюдів образок та шкіц). І тому новели Хвильового межують з етюдами чи перетворюються в них. Наратор у «Вступній новелі» звіряється, що в своїх творах «фіксував настрої двадцятих

років» [16, с.122]. І раптом крізь усе попереднє блазнювання проривається щирий голос, де Хвильовий виявляє уподобання своєї душі. В умовах тогочасної ситуації це справді «незрівняне нахабство». Такий вчинок одразу вивищує його до рівня Шевченка – («садок вишневий коло хати») – і Гоголя – «нашої миргородської країни», бо він на шляху між Сорочинським ярмарком і «гофманівською фантастикою». Завершується ця композиційна одиниця звертанням до читача: «А тепер – поки що до побачення!» [16, с.123]

Це дає підстави говорити про складну нарративну організацію твору – адже цей монолог є інтрадієгетичною розповіддю, оскільки в ній йдеться про події, які не належать до основного екстрадієгетичного дієгезису. А тому розповідач у новелі, за нарративною типологією Жерара Женетта, має дві іпостасі. На початку твору веде мовлення інтрадієгетичний-гомодієгетичний наратор, а до читацької аудиторії звертається екстрадієгетичний-гомодієгетичний оповідач. Останній поширений у світовій літературі оповідач-автор, який є екстрадієгетичним та експліцитним.

У «Вступній новелі» автодієгетична розповідь перетворюється на метадієгетичну. Іntenцію такої нарративної стратегії сформулював Х.Л.Борхес, вказавши: подібні зрушення «навіюють нам, що коли вигадані персонажі можуть бути читачами або глядачами, то ми стосовно них – читачі або глядачі також, можливо, вигадані». Подібну думку висловлює й Ж.Женетт: «екстрадієгетичне, можливо, вже завжди дієгетичне і [...] оповідач і його адресати, тобто ви і я, так само належать якомусь повіствуванню» [4, с.245]

На межі між інтрадієгетичним та екстрадієгетичним перебуває і оповідач-персонаж Nicolas. Якщо екстрадієгетичний оповідач-автор виконує комунікативну та метанаративну функції, то яка роль оповідача-персонажа? Відповідь прихована в інтертекстуальній складовій дискурсу новели. «Вчора в «Седі» безумствувала Ужвій» [16, с.120]. Такий маркер відсилає до вистави В.-С.Моема «Седі», яка справила на письменника настільки сильне враження, що звичайний харківський дощ стає для нього духмяною тропічною зливою.

Ця п'єса в постановці «Березоля» мала неабиякий успіх. Як згадував її режисер-постановник В.Інкіжинов, «на жаль, мала успіх. Конструктивний реалізм, що я його шукав, дав спектакль зрозумілий і барвистий. Меллер зробив декорацію в новому роді, ніж це практикувалося в «Березолі» перед тим. Коли я побачив пізніше фільм із цим сюжетом, то подумав: якими ж геніальними були мої українські актори! Особливо Ужвій – Наталя Ужвій. Вона мала неперевершений театральний голос...» [5, с.3]. Серед режисерських знахідок сучасники називали сцену тубільного весілля на острові Гонолулу, якої немає в авторському тексті. Захоплення глядачів викликали комічні епізоди перебування на острові білих людей. За спогадами Р.Черкашина, автора книги театральних спогадів та роздумів у «березильців», «при всій кумедності в їхніх сценічних образах не було ані плакатної спрощеності, ані гротескової карикатурності» [17, с.116]. Так, М.Крушельницький, зображаючи кумедного персонажа, раптом бере у руки скрипку – і от зал, затамувавши подих, слухає чарівну мелодію кохання.

Дію у творі Моема рухає напружене психологічне протистояння між фанатично релігійним пастором Девідсоном і вульгарною повією Седі Томсон, якій загрожує виправний будинок, а тому вона вдає щире каяття. Врешті-решт Девідсон і сам домагається Седі, й це моральне падіння стає причиною його самогубства.

Проте в п'єсі, а особливо в оповіданні В.-С.Моема, є ще один дуже важливий персонаж - недарма ж інша назва п'єси «Злива». Цей образ постійний і всюдисущий у драматичній дії твору. Органічний, звичний для тубільців, дощ стає символом вимушеного нестерпного перебування білих колонізаторів на острові. Навіть пастор Девідсон не викликає ні симпатій, ні поваги, хоч він твердо стоїть на чатах засад християнської моралі. Жорстокий фанатизм і засліплення владою у фіналі твору караються смертю. Оповідання В.-С.Моема привертає увагу не лише морально-психологічними проблемами. Прекрасні острови із специфічною віковою культурою були нещадно знищені колонізаторами, в тому числі і християнськими місіонерами. Але те глибинне, вічне, що йде від самої природи й уособлене в образі дощу, неможливо подолати за одну мить.

У семіотичному просторі твору злива, острови, вулкани – вічні, вони існують й існуватимуть до кінця часів. Тому такими дріб'язковими та нікчемними виглядають на їхньому тлі заборона носити лава-лава чи виконувати тубільні танці. В цьому творі місіонери Девідсони – чужорідний світ, який протистоїть дитячому, наївному світосприйманню самоанців.

Емоційний вплив постановки спровокував цілу низку несподіваних асоціацій, образів, аллюзій, кодів. Адже культурний код, за Р. Бартом, «це перспектива багатьох цитацій, візій, зітканий з багатьох структур [...]»; одиниці, утворені цим кодом, є відлунням чогось уже читаного, баченого, чутого, пережитого: код є наслідком цього «уже» [1, с.401]. Покликуючись на вже написане, іншими словами, на Книгу (книгу культури, життя, життя як культури), він перетворює текст на каталог цієї Книги. Так твориться інтертекстуальне поле «Вступної новели» М.Хвильового. На зіставленні тропіків і радянського Харкова виникає дивна фантазмагорія: «Тропік Козерога завітав до Лопань». Окрім того, «сьогодні моє любиме число – 13». Нізвідки виникають і в нікуди зникають Олесь Досвітній, Михайль Семенко, Сергій Пилипенко, нереальні автори реальних творів, і такий собі професор Канапшкін, автор вже зовсім фантастичної праці «Що таке липа, а також про соціальне коріння богемських ухилів серед наших іспанських письменників».

За допомогою цього дощу Хвильовий через ірреальні, вигадані ним події змодельював досить специфічну атмосферу своєї доби: «...хіба таки справді Канапшкін не геній сучасної критики?» [16, с.120]. У такій семіосфері світ поділяється на місце, де дощить, і на інший світ. І в цьому іншому місті відбуваються дивні, ірреальні речі, де «Олесь Досвітній інформує, що він допіру скінчив свій новий твір під такою назвою: «Собор Паризької Богоматері», а герой «сідає до столу, щоб трохи поплакати» [16, с.122].

У статті, присвяченій «Вступній новелі» М.Хвильового, Олена Муслієнко доводить, що «письменник вдається до моделювання інверсійного, карнавального світу, у якому головний закон – комічне, ігрове і гротескне перекидання усіх ієрархій та стосунків, перестановка дозволеного і забороненого, високого і низького, важливого і пустого» [9, с.53]. Дослідниця твердить, що «свідома гра з логікою, здоровим глуздом та стереотипом понять, уяв, поведінки, демонстративність і провокаційні спроби, на які наражається інтелект читача, інтелектуалізм і філософічність – засоби творення абсурдистського гумору, що ним користується письменник» [9, с.53]. Для творення цього уявного (імагінативного) світу М.Хвильовий використовує містичну символіку: події відбуваються 13-го числа, над містом з'являється тропік Козерога, фантазмагорична злива перевертає все з ніг на голову, а «горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки». Проте цей «божевільний» день можна трактувати як інверсію великої «божевільні» радянської держави. (Тому професор Канапшкін «розповідає щось про критичну оглоблю» [16, с.120], а голобля, як відомо, куди потрібно, туди і повертається. З цієї ж причини і прізвища Хвильового в держвидавівському календарі не буде).

Один із символів авторської інтенції захований у самому тексті: «мушкетон – це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що одразу летять у кілька сторін» [16, с.123]. Тобто цей текст сповнений загадкових і прихованих символів та фраз, які дозволяють прочитувати їх у різний спосіб. Наприклад, пучок синьооких фіалок, що їх письменник збирається нести на могилу авторів «Ударів молота і серця», можна відчитувати так, як це робить Олена Муслієнко: «Золота фіалка була однією з найвищих нагород на щорічних поетичних змаганнях (jeux flordux) у Тулузі середньовічної Франції» [9, с.53]. Але це може бути не лише вияв високої оцінки одного поета другим, але й вияв почуття провини за те, що В. Еллан-Блакитний не був Хвильовим достатньо вшанований за життя. (Згадаймо їх непорозуміння навколо альманаху «Квартали», що був окремо від Еллана створений групою Хвильового «Урбіно»). Аналогічну ситуацію змалював Андре Моруа в новелі «фіалки щосереді», де актриса Женні Сорб'є щосереді носить на могилу незнайомого їй лейтенанта фіалки, бо колись він так щиро її кохав і приносив у подарунок ці квіти. Про це Женні дізнається від батька юнака, бо сам він загинув на війні. Лише листи, сповнені щирого

почуття, залишилися на згадку для актриси. Вона відчуває певний обов'язок щодо покійного. Зіставляючи ці новели, приходимо до думки, що особливого сенсу набувають останні рядки французького твору: «Історія та дуже сентиментальна для теперішніх часів[...] На світі завжди існуватиме романтика для того, хто її гідний» [8, с.110]. Аркадій Любченко вважав, що цих двох українських письменників поєднували якісь навіть містичні стосунки і що вже по смерті автор «Ударів молота і серця» «приходив» до Хвильового.

Отже, «Вступна новела» – це мистецький витвір, що сформувався на поєднанні найрізноманітніших площин: містичної, ігрової, літературної тощо. Постає питання, чи не можна трактувати «Вступну новелу» як пародію на тексти цього типу? Якщо виходити з дефініції Юрія Лотмана, згідно з якою «пародія - цікавий і рідкісний приклад побудови, за якої справжня новаторська структура перебуває поза текстом і стосунок її до структурного кліше набуває позатекстового зв'язку, тільки як відношення автора до текстової конструкції» [7, с.278], то аналізована новела максимально наближається до пародії імітацією справжнього «вступного» твору, шаржуванням елементів внутрішньолітературного життя, аж до абсурду, задля створення очікуваного комічного ефекту [11, с.537]. Зрозуміло, сприймання текстів подібного ґатунку вимагають специфічного – «метикуватого» читання, відповідного рівня інтелекту, почуття гумору тощо. Тому лише вдумливий і допитливий читач після такого початку прагнучиме й далі подорожувати «туманними шляхами» новелістики Миколи Хвильового.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. М. Зубрицької]. – Л.: Літопис, 1996.-С. 385 - 405.
2. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462-518. – С.471
3. Борхес Х. Л. Борхес и я // Борхес Х. Л. Рассказы / Х.-Л. Борхес: Серия «Классики ХХ века». Ростов-на-Дону: Феникс; Харьков: Фолио, 1999. – С. 5.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры / Ж.Женетт. В 2-х томах. Т.2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60-280.
5. Інкіжинов В. Контур, степ і доля // Український театр. – 1992. – С. 2-4.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 - 1993) / Ю. Лотман . – СПб., 1998. – 704 с.
8. Моруа А. Фиалки по средам // Моруа А. Фиалки по средам. Рассказы / А.Моруа.: Пер. с фр. – М.: Патриот, 1991. – С. 103-110.
9. Муслієнко О. «Вступна новела» Миколи Хвильового: варіанти інтерпретаційних кодів // Наукові записки НаУКМА. Серія Філологія. – К.: Стилос, 1999. – Т. 17. – С. 50-54.
10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада - ИНИОН, 1996. – 317 с. – С. 17-19.
11. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. – К., 1990. – Т. 2.: Д-К. – 576 с. С. 537
12. Франко І. З вершин і низин. Переднє слово // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1976. – Т. 1. – С. 19-21.
13. Франко І. Зів'яле листя (Передмова до другого видання) // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1976. – Т. 2. – С. 120-121.
14. Франко І. Мій Ізмарagd. Передмова // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1976. –Т.2. – С. 179-181.
15. Франко І. Ріпник (Вступне слово) // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1976. – Т. 14. – С. 275-276. – С. 275.

16. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М.Г. Жулинського, П. І. Майданченка; Передм. М. Г. Жулинського. – К.: Дніпро, 1990. – 650 с.
17. Черкашин Р. «Ми, березильці...» Фрагмент із книги театральних спогадів та роздумів // Сучасність. – 1996. – № 6. – С. 107-121.
18. Шевченко Т. Гайдамаки // Шевченко Т. Кобзар / Т.Шевченко. – К.: Радянська школа, 1986. – С. 54-116.

Руденко М. Экстрадиегетический дискурс «вступительной новеллы» Н.Хвылевого: интертекстуальная стратегия.

Статья посвящена повествовательным особенностям «вступительной новеллы» Николая Хвылевого. В интертекстуальной плоскости новелла сопоставляется с классическими образцами такого назначения в украинской литературе и демонстрирует, что ее можно рассматривать как пародию на разного рода обращения к читателю. Текст является ключом к пониманию новелл писателя в плоскости «автор-читатель-рассказчик». На основе подробного анализа произведения установлено, что в читательской рецепции герой-рассказчик почти отождествляется с имплицитным автором. Написанная под впечатлением от просмотра спектакля «Сэди» в постановке «Березиля», новелла активно привлекает читателя к акту собственного сочинения, заставляет оценивать различные культурные реалии. Текст имеет сложную нарративную организацию. Гомодиегетический рассказчик, который в начале был интрадиегетическим (действовал в плоскости повествования), превращается в экстрадиегетического (т.е. внешнего по отношению к своей истории). С помощью отсылки к тексту В.-С. Моэма, художник создает неожиданные смыслы, противопоставляя мир собственного «я» искривленной советской реальности.

Ключевые слова: автор, гомодиегетический рассказчик, гетеродиегетический рассказчик, нарративная структура, нарация, рассказчик, текст.

Rudenko Marta. Extradiegetic discussion of “Introduction Story» by Mykola Khvylovy: inter-textual strategy.

The article deals with narrative features of “Introduction Story» by Mykola Khvylovy. The novel is compared with the classic examples of such an appointment in Ukrainian literature in the intertextual plane. The novel demonstrates that it can be viewed as a parody of various kinds of appeals to the reader. The text is the key to understanding the writer's novels in the “author-reader-narrator» plane. It is established that in the reader's reception, the hero-narrator is almost identical with the implicit author on the basis of a detailed analysis of the composition. The novel was written under the impression of viewing the performance "Sedi" performed by "Beresole". It actively attracts the reader to the act of his own creation and forces him to evaluate various cultural realities. The text has a complex narrative organization. The homodiegetic narrator, who at the beginning was intradiegetic (acted in the plane of the narrative), turns into extradiegetic (that is, external in relation to its history). The artist generates unexpected meanings which are contrasted with the world of his own “I» to the distorted Soviet reality by referring to the text of W. Somerset Maugham.

Keywords: author, homodiegetic narrator, heterodiegetic narrator, narrative structure, narrative, narrator, text.

А.Ю. Скляр

**ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ В. ДІБРОВИ
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ДОВКОЛА СТОЛУ»)**

Викладено основні етапи аналізу художньо-естетичної парадигми та художньо-естетичної домінанти літературного твору. Обґрунтовано доцільність вивчення

української драматургії 1990-х років. Зроблено огляд художньо-естетичних домінант збірки п'єс В. Діброви. Установлено домінування абсурду та різновидів комічного у творах драматурга.

Ключові слова: парадигма, домінанта, драматургія, естетика, абсурд, комічне.

Категоріальний апарат естетичної теорії як індикатор зміни ціннісних орієнтацій суспільства в процесі розвитку людства перебуває в постійній динаміці свого змістового наповнення, формальних варіацій, системних зв'язків між поняттями. Тому можна говорити про безперервний процес зміни художньо-естетичних парадигм. Екстраполяція такого підходу на літературознавчий аналіз передбачає визначення змістового наповнення естетичних категорій, з'ясування системи, яку вони утворюють, простеження реалізації цієї системи в змістоформальній єдності твору та виокремлення провідних її компонентів (художньо-естетичних домінант).

1990-і роки в історії української драматургії позначені ситуацією, коли обсяг матеріалу значно перевищує його теоретичне осмислення, коли відсутня як тогочасна, так і сучасна масштабна глядацька рецепція художнього матеріалу, коли залишаються невиробленими художньо-естетичні критерії оцінки якості всього доробку періоду, створює рідкісну можливість творення і збагачення теорії за рахунок існуючих творів. Звідси мета розвідки: визначити художньо-естетичні домінанти драматургії Володимира Діброви 1990-х років на матеріалі збірки «Довкола столу».

В. Діброва фігурує в літературознавчому дискурсі передусім як письменник-прозаїк, натомість його драматургічний доробок 1990-х років залишається малодослідженим явищем. Прозові твори автора сформували образ елітарного письменника (за Р. Харчук), іронічний стиль якого «став чи не найпотужнішим поштовхом до подальшого домінування іронічного стилю в українській літературі» [1, с. 114]. Ця знакова риса творчості В. Діброви є компонентом художньо-естетичної парадигми його драматургії, виокремлення якої здійснено на матеріалі чотирьох п'єс збірки «Довкола столу».

Вже у передмові автор дає зрозуміти, що основним призначенням драматичного мистецтва є вплив на глядачів через театральну виставу: «Кожна гарна п'єса дає глядачам змогу побачити замасковану пружину сценічного (а значить, і їхнього власного) життя» [2, с. 4]. У представлених творах драматург осмислює реалії перехідної доби українського суспільства й відображає їх у власний спосіб. Назва першої п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» натякає на особливості радянської дійсності, у якій відбулися 28 з'їздів КПРС. Своєму твору драматург дає оригінальне жанрове визначення: стенографічний звіт-опера, таким чином поєднуючи низьке та високе у своєму мистецтві. Однак у передмові автор уступає в гру з реципієнтами, удавано розвінчуючи підтекст назви твору й перераховуючи інші жанри, у формі яких він міг би бути представлений: фарс і лялькова вистава. Серед дійових осіб перше місце належить ведучому, що виконує функцію диригента. Семантично навантажені імена членів партії та відсутність імен піонерки й комсомольця разом з назвою та авторським жанровим визначенням свідчать про пародіювання радянської дійсності. П'єса поділена на дві дії, що відповідає двом її темам: відносини піонерки та комсомольця і боротьба за владу всередині партії.

Перша сюжетна лінія представлена на фоні звітування товариша Харашо, який виголошує беззмістовні мовні кліше в стилі радянської пропаганди. Почуття піонерки й комсомольця окреслені схематично, їхня симпатія невмотивована, учинки ексцентричні. Типовість образів досягається порушенням проблем репутації батьків, житла, узаконення стосунків, які стають основою конфлікту між молоддю та бюрократичною системою, гротескно зображеною автором. Працівники РАГСу демонструють байдужість, грубість, підозріливість до молодих людей. Їх цікавить лише державна нагорода, цінність якої вони вимірюють доступністю життєвих благ (кави, ковбаси, гречки тощо). Керівники заводу хочуть скористатися «голуб'ятами» для вирішення своїх проблем: «У колгосп. На

гнилизну. Щоб до снігів там греблися» [2, с. 25]. А члени ЦК жодних прохань не розглядають без відповідних документів. Зрештою, й самі молоді люди виявляються не тими, за кого себе видавали, що підкреслює протиріччя й дисгармонію радянської системи, яка фактично спрямовує свої зусилля на самознищення.

Цей мотив наявний і в другій дії п'єси під час намагання членів партії позбутися свого голови. Типовість образів створюється мовними кліше та зображенням схематичності роботи урядового апарату, що зумовлює об'єднання членів партії в антиурядові коаліції. Грубим комізмом супроводжується викриття підступних планів товариша Культі, які, по суті, звучать в унісон із планами інших членів партії: «МАМИК (до Родіної). Звичайно, підведе. Але ми спершу його як слід використаємо, а тоді... (Робить руками жест, наче скручує курці шию.) ДАЛДОВ (до Вофіса). Ми його спочатку вичавимо, а тоді... КУЛЬТЯ (думки вголос). А я все чую! А я все знаю! І вже розробив план, як зіткнути лобами дві ворожі фракції й видати їх товаришу Харашо!» [1, с. 43]. Гротескно зображена відірваність членів партії від народу, який вони хочуть залучити до реалізації свого плану.

Зрештою, урядовці вирішують здійснити фізичну розправу над своїм керівником і використати для цього піонерку й комсомольця. У цьому епізоді найяскравіше викривається низьке в образах партійців, які готові знищити дитину в разі невиконання розпоряджень: «МАМИК (розлючено). Припиніть скиглити! (Подає знак. Родіна хапає немовля за ніжки й погрожує вдарити його голівкою об край столу. Інші Члени президії не підпускають Батьків.) Ну то як? Згодні?» [2, с. 51]. Піонерка й комсомолец намагаються тікати, але їх зупиняють колючий дріт та охоронці. Це відбувається паралельно з переобранням Президії партії в тому самому складі, у якому вона була. Фінал п'єси абсурдний, оскільки молоді люди насправді розігрували виставу на з'їзді партії, але це не рятує їх від системи, якій байдужі людські життя, що гротескно підкреслено лозунгом «Сла-ва-а-а-а!» [2, с. 56] на фоні побиття піонерки та комсомольця.

П'єса «Короткий курс», тему якої пояснив В. Діброва («Розвиток політичної доктрини від стадії ідеалізму, через прагматизм аж до занепаду й розпаду» [2, с. 4]), стилістично близька до попереднього твору, попри те, що за авторським жанровим визначенням належить до фарсу. Їх об'єднують гостросюжетні ситуації, ексцентрика поведінки дійових осіб, динаміка розвитку подій, типовість образів, грубий комізм становищ і висловлювань персонажів. У назві автор використовує алюзію на книгу «Короткий курс історії ВКП(б)» (1938 р.), що зумовлює появу в переліку дійових осіб Леніна, Сталіна й Троцького. Нетрадиційним композиційним прийомом стає введення пояснень і порад, у яких автор дає настанову режисерам щодо костюмів та декорацій вистави. Також він робить іронічне протиставлення персонажів, зазначаючи, що «крім Поскрьобишева, імена всіх дійових осіб – не справжні, а псевдоніми» [2, с. 58]. Художній простір масштабних культурно-історичних подій звужений до столу й трьох стільців.

Основний конфлікт п'єси розгортається навколо боротьби за владу, символом якої є кашкет. Саме його всі три революційні лідери прагнуть за будь-яку ціну одягти собі на голову, що зумовлює ряд комічних ситуацій, у які вони потрапляють. Персонажі п'єси являють собою карикатури відомих історичних постатей, які не утримують у руках влади через гіперболізовані риси. Так, Ленін схильний до надмірного теоретизування, доведеного до абсурду ампліфікацією іменників: «Опортуністи, ревізійністи, каутскіянці на чолі з Фіхте, Мольтке, Шнітке, Рільке, Мунденблітом, Кальсоновичем і отаманом Лопатою» [2, с. 63]. Сталін підозріливий і надає перевагу фізичній силі у вирішенні суперечок: «СТАЛІН (кидається виламувати Троцькому руку). Цить! (До Леніна.) Він так може видати дату повстання!» [2, с. 66]. Троцький готує підступні плани: «А от я позичу в сірка очі, удам, що каюся, примажуся до справжніх ватажків і таки доможуся свого» [2, с. 73]. Беспорядність революційних лідерів увиразнюється тим, що вони всі прив'язані до столу, і тільки повне звільнення від одягу дає їм змогу вирватися за межі кону, що, очевидно, символізує розпад радянської системи. Образ Поскрьобишева засвідчує

відірваність ідеалів революціонерів від реального життя: «ПОСКРЬОБИШЕВ (*рантом розлючується, починає горланити на всю приишклу президію*). Ти чий хліб їси?!» [2, с. 109]. Це людина-виконавець, якій після зникнення своїх керівників не залишається нічого іншого, як податися слідом за ними.

Основу художньо-естетичної платформи цієї п'єси становлять «твори українського та російського фольклорного театру, лубок, “Прикордонники” Біль-Білоцерковського та деякі замасковані під драми водевілі Корнійчука» [3, с. 62]. В. Діброва через систему карикатурних образів і комічних ситуацій показує абсурдність радянської ідеології, яка нібито зникла, але її атрибути, символічно представлені одягом революційних лідерів, усе ще існують у сучасному житті.

У п'єсі «Поетика застілля» В. Діброва продовжує тему наслідків тоталітарного режиму, але сутність її змінює («Перегук різних ритмів і темпів дії, що відповідають пульсу думок і вчинків різних персонажів» [2, с. 4]), оскільки вона тепер існує в площині родинно-побутового спілкування. Назва твору, поєднуючи поняття, що належать до різних рівнів функціонування суспільства, побудована за принципом контрасту. О. Когут простежує в ній цілісний образ, який передає «враження, що все суспільство зайняте відбуванням дивного ритуалу із трапезою, де принцип “закуска – гаряча страва – десерт” (профанація середньовічної космогонії, де є пекло – земля – рай), сакралізується, стає фактично способом “членування й осягнення буття!”, можливістю утвердитись у час дефіциту всього, окрім високої духовності» [4, с. 285–286]. Перелік дійових осіб і ремарка до нього вказують на протиставлення між «своїми» та іноземцем Бобом, покладене в основу сюжету п'єси.

Протягом двох дій за допомогою прийому відсторонення реципієнт отримує можливість зазирнути в думки дійових осіб, що викриває їхню деформацію, дисгармонію між внутрішнім станом і поведінкою.

Цей прийом отримує в п'єсі часове й просторове вирішення. Автор подвоює художню площину зображення, виводячи персонажа, який виголошує свої думки, із загальної композиції та граючи темпами рухів інших дійових осіб. Так, поки інші персонажі завмерли, Семко знайомить глядачів із присутніми. Господар дому через порівняння запахів виходить на контраст культурно-історичних рівнів, що лежить в основі конфлікту п'єси: «Бо це в них культивувалося сотнями років. А ми росли, як бур'ян. Ми виживали! Усе життя билися за те, що їм давалося змалку й задурно» [2, с. 122]. Він представляє тип корисливого чиновника, що міняє свої погляди залежно від політичної ситуації. Привітна й гостинна господиня насправді виявляється заздрісною, злопам'ятною та підступною: «Будь ласка, я вам зроблю солоненьке! (*Хапає сільничку, щедро трясе нею над тарілками Руслана та Людмили.*) І пікантне я вам зроблю! (*Так само хапає перець і сипле його в тарілки.*) Отако! (*Помстившись, сідає до столу.*)» [2, с. 153].

Руслан і Людмила втілюють симетричний образ ідеалістичного світогляду, що зазнав таких самих нищівних викривлень, що й матеріалістичний. Так, Руслан презентує тип нескореного режимом митця, що набирає форми самовихваляння порівняно зі своїм другом Семком: «Контраст – разючий. Він – гладенький, лисуватий член нашої партії. Я – неголений внутрішній емігрант. Він – налосьйонений. Я – непохмелений. Він – при краватці. На мені – діряві кеди. Опортунізм сам на сам із духовністю» [2, с. 141]. Іронія полягає в тому, що намір висловити свою громадянську позицію другові супроводжується крадіжкою в нього грошей. Людмила романтизує свого обранця, проявляючи при цьому неприязнь і заздрість до інших жінок за столом: «А ти, мій нещасний друже, регочеш разом з ними! <...> Бо сміх для тебе – як лицарський панцир! (*Подумавши, додає з пафосом.*) На цьому жорстокому карнавалі потвор!» [2, с. 145]. Семкова сестра Маша також виявляє своєрідний протест проти існуючої дійсності зреченням сімейних цінностей та втечею в казкову реальність, де вона уявляє себе Сплячою Красунею: «Я не хочу ні жити з мурахою, ні ставати мурахою. Бо я – метелик. Нехай усі довкола повзають. Я їм не забороняю. Але хай вони мені не заважають пурхати» [2, с. 159]. Друг Маші Боб

стає для дійових осіб символом омріяного життя за кордоном, задля якого Таня готова розлучитися з чоловіком, а Люда – одружитися з нелюбом. Разом із тим, він утілює проблеми та страхи, які з'являються перед непорядкованим майбутнім на руїнах колишніх цінностей: «СЕМКО. Забагато вибору. Людині не треба стільки!» [2, с. 186].

У другій дії думки дійових осіб об'єднуються в одну колективну свідомість, у якій відбувається основний конфлікт твору. Такий поворот сюжету вмотивований приблизно однаковим віком і спільним культурно-історичним досвідом персонажів. Кульмінацією боротьби між «своїм» та «чужим» стає рішення позбутися іноземця. Таким чином, пафос п'єси є трагікомічним, оскільки спільними зусиллями дійові особи долають свій страх і відмовляються будувати майбутнє за чужий рахунок, але, разом з тим, вони залишаються в полоні стереотипів та цінностей, нав'язаних радянською ідеологією.

П'єса «Рукавичка» увібрала сюжетні елементи різних жанрів літератури. У її назві використано алюзію до однойменної української народної казки, що дає змогу побачити спільний принцип заповнення художнього простору персонажами. За авторським жанровим визначенням твір є шкільною містерією, що узгоджується з настановами режисерам у передмові й оформленні декорацій вистави. Оригінальним є введення в текст п'єси переддії, де вказані дійові особи: хор і диригент, – що нагадує вистави давньогрецького театру. Функціональне навантаження хору змінюється в процесі розгортання подій. Перед початком дії «хористи групами та поодиноці, немов перед телевизором, уможовитуються на сходинах. Час від часу вони шикають одне на одного, щоб ніхто нікому не заважав, стежать за кожним рухом актора та коментують його дії» [2, с. 198]. Однак поступово всі вони включаються в дію та перетворюються на акторів. П'єса складається з семи дій, кожна з яких має свій підзаголовок. Основний акцент зроблений на формі вираження різних суспільних явищ, які зазнають абсурдизації та зводяться до схем, розіграваних між персонажами-типами.

П'єса набуває вигляду музичного твору, що виконується голосами дійових осіб. Як зазначає В. Діброва, дії «без пауз і без падіння завіси перетікають одна в одну» [2, с. 5], поступово посилюючи своє звучання завдяки збільшенню кількості акторів. У першій дії показаний процес самоствердження людини через інтонаційну висхідну градацію повторення займенника «я». Друга дія демонструє еволюцію пізнання світу чоловіком і жінкою. У третій дії процес приготування родинию борщу супроводжується діями, що «не завжди здаються логічними, проте здаля нагадують танець» [2, с. 212]. Пошук солі призводить до виникнення непорозуміння між дочкою й сином, яке переходить у загальну сімейну сварку, наслідком чого стає фізичне спотворення всіх членів родини та перетворення їх на «єдину скульптурну композицію, що зображає різні аспекти болю та страждання» [2, с. 221].

Четверта дія починається діалогічним спілкуванням між парами пасажирів транспорту. Беззмістовні репліки та їх алогічне поєднання створюють хвилеподібний рух голосів, який перетікає в його пластичне відтворення пасажирами таким чином, що «їхній ритмізований рух нагадує танець, а їхні репліки – імпровізовану казку» [2, с. 227]. Зрештою, дійові особи доходять до абсурду, коли починають виголошувати беззмістовні спільнокореневі іменники, пришвидшуючи при цьому свої рухи й темп реплік, що спричиняє їхнє падіння. Наступний епізод являє собою безглузду гру, у якій перемагає лише той, хто її вигадав. Це перетворює винахідника на злодія, а того, хто виявився спритнішим за нього, на Пахана. Гра, організована Паханом, нав'язується насильницькими методами всім учасникам дії так, що «тихі пасажири змушені, долаючи огиду, підспівувати Злодіям» [2, с. 237]. Для того, щоб Пахан дотягнувся до стелі, хтось має стати жертвою. Це призводить до хаотичного руху дійових осіб, під час якого юрба намагається схопити кого-небудь зі своїх членів.

П'ята дія демонструє поєднання виражальних можливостей дійових осіб, які виголошують той самий монолог, приміряючи на себе різні типи людських характерів. Варіації жестів, міміки й інтонацій переходять у своєрідні пластичні вираження типів:

«Тепер кін являє собою суцільний танцювальний майданчик, де кожен витанцьовує щось своє, не дуже зважаючи на тих, хто поруч» [2, с. 252]. У шостій дії радикал, який не знайшов собі місця для відпочинку, перетворюється на ідеолога. Така еволюція супроводжується наростанням інтересу до нього з боку дійових осіб, який починається «єдиним плавним хвилеподібним рухом» [2, с. 259], а завершується боротьбою за стіл між двома протидіючими групами персонажів під керівництвом ідеолога. Після його скинення персонажі перетворюються на авіапіратів, які стають хаотичною масою, схильною до руйнування художнього простору зображуваного.

Остання сьома дія показує переапокаліптичні настрої дійових осіб, які набирають форми дискусії, що «нагадує добре узгоджений симфонічний твір. Репліки виголошуються в різних кінцях майже нерухомої композиції, одним або кількома голосами, які, навіть тоді, коли вони влітаються чи накладаються один на один, дають змогу рухати думку й дію вперед» [2, с. 281]. Згодом ця цілісність знову перетворюється на хаотичну юрбу. Зупинити її руйнівну силу намагається останній хорист, але розлючений натовп б'є його. У гротескному фіналі твору разом із театральними декораціями остаточно руйнується художня ілюзія зображуваного.

Таким чином, драматург показав життя суспільства в його діалектичній боротьбі єдності та протиріччя, переході від узгодженості й цілісності до хаосу та руйнування засобами акторської майстерності, що наближає авторське бачення до концепції «чистого мистецтва». Саме в демонстрації виражальних засобів театру і полягає основна ідея п'єси, що підтверджується реплікою останнього хориста: «Вас бачать, і чують, і співчують вам. Навіть тоді, коли ви помиляєтесь і виголошуєте чужий текст. І всі завжди радіють, коли ваша гра йде від щирого серця» [2, с. 290].

Отже, художньо-естетична парадигма п'єси В. Діброви ґрунтується на потребі завершення зміни аксіологічної моделі суспільства незалежної України. Особливістю іронії драматурга стає неприховане глузування над огидною тоталітарною дійсністю радянських часів та тим спадком, який вона лишила по собі. Інтертекстуальні зв'язки, відхід від традицій жанрового визначення та структури драматичного твору, знецінення мовних засобів у вираженні змісту на користь паралінгвістичних, уведення ігрових моментів, доведення художньої дійсності до абсурду, яскраві гротескні образи тощо свідчать про формування яскравого зразку постмодерної драматургії у вітчизняній літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / Роксана Борисівна Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. (Альма-матер).
2. Діброва В. Довкола столу: п'єси / Володимир Діброва – К. : Факт, 2005. – 296 с.
3. «Мені не соромно...» (інтерв'ю з Володимиром Дібровою) // Сучасність. – 1992. – № 4. – С. 61–63.
4. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.): монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 440 с.

Скляр А.Ю. Художественно-эстетические доминанты драматургии В. Дибровы (на материале сборника «Вокруг стола»)

Изложены основные этапы анализа художественно-эстетической парадигмы и художественно-эстетической доминанты литературного произведения. Обоснованно целесообразность изучения украинской драматургии 1990-х годов. Сделан обзор художественно-эстетических доминант сборника пьес В. Дибровы. Установлено доминирование абсурда и разновидностей комического в произведениях драматурга.

Ключевые слова: парадигма, доминанта, драматургия, эстетика, абсурд, комическое.

Sklyar A.Yu. Artly-aesthetic Dominants of V. Dibrov's Drama (on the Material of the Collection «Around the Table»)

The main milestones of the analysis of the artly-aesthetic paradigm and the artly-aesthetic dominant of the literary work are outlined. The expediency of studying the Ukrainian dramaturgy of the 1990s is justified. A review of the artly-aesthetic dominants of the collection of plays by V. Dibrov is made. The dominating of absurdity and varieties of comic in the creations of the playwright is established.

Keywords: *paradigm, dominant, dramaturgy, aesthetics, absurdity, comic.*

Л.І. Скупейко

**РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ:
МІЖ РЕАЛІЗМОМ І МОДЕРНІЗМОМ¹**

У статті розглянуто дві інтерпретаційні моделі в осмисленні творчості Лесі Українки – реалізоцентричну, властиву радянському літературознавству, та модернізоцентричну, яка набула популярності із середини 1990-х рр. Автор стверджує, що, незважаючи на формально-риторичні відмінності, обидві ці моделі в українському літературознавстві виявляють типологічну (як спосіб мислення й аналізу) ідентичність. Вони ґрунтуються на заздалегідь заданій теоретичній (ідеологічній) схемі, яка «згори» накладається на літературне явище, без врахування його історичних, національних та індивідуальних особливостей.

Ключові слова: *модернізм, реалізоцентризм, неоромантизм, трансмодернізм, інтерпретаційна модель, постмодерна інтерпретація, перехідність.*

Зацікавлення проблемою модернізму Лесі Українки стало поштовхом до переосмислення її творчості. Упродовж останніх років відчутна спрямованість дослідників на пошуки нової інтерпретаційної моделі, зорієнтованої, за незначними винятками, на модернізм. Можна навіть сказати, що стосовно Лесі Українки, як, зрештою, української літератури порубіжжя ХІХ-ХХ ст. загалом, наше літературознавство від початку 1990-х років переживає своєрідний період «наукової моди» (С.Павличко) на модернізм, яка прийшла на зміну, звісно ж, «моді» на реалізм. Зрозуміло, що за цих умов відношення *реалізм-модернізм* набуває особливої актуальності, і якщо напочатку воно розглядається як «взаємодія»², то з часом перетворюється на опозицію, яка у спрощеному вигляді означає «модернізм – це не- чи анти-реалізм» або (як один із основних варіантів) «модернізм – це антинародництво»³.

У контексті цієї опозиції постановка питання про модернізм Лесі Українки мимоволі наштовхує на цікаву паралель: а чи в такому, опозиційному (!), варіанті обидві інтерпретаційні моделі – реалізоцентрична і модерністська – не виявляють схожості, яка в кінцевому підсумку означає лише звичайну підміну «ізмів» безвідносно до пізнання сутності художнього явища?

¹ Стаття вперше надрукована у кн.: Скупейко Л.І. Апологія особистості: статті про Лесю Українку. – К.: Фенікс, 2015. – С. 23-38.

² «Головним же було те, – писала Т.Гундорова, – що сам модерністський рух на ранніх етапах виражав потреби оновлення «старої» реалістичної школи. Неореалістичний заклик М.Коцюбинського і М.Чернявського 1903 р. був, по суті, корелятивним щодо модерністського заклику М.Вороного 1901. Ця взаємодія реалізму й модернізму простежується майже на всіх етапах розвитку раннього українського модернізму» [8, с. 4].

³ На думку С.Павличко, «дискурс модернізму виник як антитеза до дискурсу народництва...» «Однак, будучи імпульсом до модернізації, антинародництво не становило і не могло становити виняткову суть модернізму». Водночас щодо Лесі Українки дослідниця зазначала: «Про щоб не писала Леся Українка, тема народництва й модернізму завжди виявлялася в підтексті» [18, с. 22, 42, 56].

Гадаю, що стосовно Лесі Українки така постановка питання не безпідставна. До того ж ідеться не лише про щойно згадану опозицію, а й про приналежність письменниці до того чи того літературного напрямку чи течії взагалі. Адже, починаючи з 1920-х рр., ця проблема, по суті, залишається відкритою. Наприклад, А.Музичка вбачав у творчості письменниці вияв «натуралістичного імпресіонізму», Б.Якубський – неоромантизму, а В.Петров – неоромантизму й символізму. М.Зеров, здається, взагалі унікав цього питання, зазначаючи водночас, що світогляд Лесі Українки мав «дуже мало спільного з світоглядом українського інтелігентського народництва» середини ХІХ ст. і, натомість, «органічно й ґрунтовно» поєднував у собі «і індивідуалістичні настрої Ніцше, і марксівську науку» [13, с. 411]. Етап творчої еволюції письменниці періоду «Лісової пісні» М.Євшан називав «не літературним символізмом, а просто символічним мисленням» [12, с. 163]. З цією думкою погоджувався також М.Драй-Хмара, зауваживши попередньо, що на ранніх етапах вона «вчилася у романтиків з народницькими симпатіями і всі їх як і позитивні, так і негативні риси переносила в свою поезію» [11, с. 91, 148].

Проте найдотепнішим у цьому сенсі був, мабуть, все-таки М.Євшан, який зараховував Лесю Українку до «класичного типу» творців. «Отже, як кажу, – наголошував дослідник, – Леся Українка поєднала в собі ті дві, на перший погляд, розбіжні сили: творчий порив, фантазію – і *етос*, ті сили та заклики, які будить в душі людини правда життя. Момент, в якому вона привела до гармонії ті два принципи і дала їм артистичну єдність, – називаю епохою в розвою нашої поезії, отворенням їй дверей до Європи і великою культурною *поезією* на Україні, досягненням класичного ідеалу творчості. Тут на кінець ми опинилися поза хаосом всіх розбіжних сил, поза ярмарком і вулицею, поза пасквілями і рекламою в літературі, поза реалізмом, романтизмом, модернізмом, імпресіонізмом, символізмом, неоромантизмом і нео-ідеалізмом, натуралізмом і т. д. і т. д. – перед жертвою красі, добру і правді всього найкращого і найглибшого, на що може здобутися людська душа» [12, с. 165-166].

Така невизначеність і навіть значною мірою сумбурність щодо приналежності Лесі Українки до якогось певного літературного напрямку чи стильової течії ускладнюється ще й тим, що сама письменниця, як відомо, неодноразово декларувала свою безпосередню причетність до «ново-романтичної школи», вказуючи цим, очевидно, на відмежованість і від «старого романтизму», і від реалізму, і від модернізму, який, вважають, на той час нерідко сприймався як вияв «хворобливого декадентства». Оминати чи замовчувати відверту прихильність письменниці до неоромантизму не випадало, тому витлумачували цей факт, щоразу підпорядковуючи його певному теоретичному (ідеологічному) канону – реалізоцентричному чи модерністському. Отже, з цього погляду неоромантизм поставав, по суті, як свого роду *неза-* чи *недовершений* проект, тобто як *перехідне* явище – очевидно, до чогось довершеного й досконалішого. Зрозуміло, що й сама постать Лесі Українки, її творчий доробок під цим кутом зору мимоволі починали асоціюватися з тими ж *неза-* чи *недо-* в найрізноманітніших варіаціях.

У радянському літературознавстві з його поняттям художнього методу як основної категорії естетики неоромантизм у сприйнятті Лесі Українки здебільшого ототожнювали зі стилем, тобто «формальними чинниками», властивими літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст., і вбачали у принципах цього нового стилю вияв «справжнього демократизму» (?) в мистецтві. За твердженням О.Бабишкіна, під новоромантизмом письменниця розуміла «насамперед стиль» і жила це слово то як визначення літературної течії, то як вказівку на письменницький стиль. «Під *умовним* (тут і далі курсив мій. – Л.С.) терміном неоромантизму, – писав він, – Леся Українка на певному етапі об'єднувала усі *загальнодемократичні* явища нового літературного мистецтва, звільненого від *народницьких ілюзій...*». Проте згодом, зокрема у статті «Утопія в белетристиці», вона переймається ідеєю майбутнього суспільного ладу, і «ця нова вимога до літератури переростала загальнодемократичні настанови проголошеного Лесею Українкою

неоромантизму, а його основний принцип, по суті, робила *лише* складовою частиною методу нової, соціалістичної літератури». «Ясна річ, що творча практика тогочасної літератури ще не давала змоги Лесі Українці всебічно обґрунтувати новий творчий метод, який тільки-но почав розвиватися. Та для нас важливе те, що шукання Лесі Українки в царині творчого методу нової літератури йшли в напрямку пізніше сформульованого й визначеного *методу соціалістичного реалізму*». «Тож, говорячи про творчий метод Лесі Українки в часи її драматургічної творчості, – підсумовував дослідник, – ми визначаємо його як *реалістичний* у своїй суті, перейнятий романтичним революційним поривом у соціалістичне майбутнє, як перехідний від *«романтичного реалізму»* до *реалізму соціалістичного»* [4, с. 345-347].

Як бачимо, умовність терміну неоромантизм, зведення його до формальних чинників (стилю), які поступово під впливом ідеї «майбутнього суспільного ладу» (соціалізму) наповнюються новим змістом і стають основою для нового художнього методу літератури – соцреалізму; «загальнодемократизм», який переходить у революційний демократизм і виразно тяжіє до марксизму; і, нарешті, боротьба з народництвом, яке на третьому, пролетарському етапі визвольного руху перетворилося на реакційну силу («піднесення пролетарського революційного руху відіграло вирішальну роль у формуванні Лесі Українки як революційного митця» [5, с. 45]), – ось ті ідеологічні «фішки», у напрямку яких вибудовувався «радянський образ» Лесі Українки. Якщо до цього додати атеїстичні мотиви, що нібито пронизують усю її творчість [3, с. 190 – 209], боротьбу з українським буржуазним націоналізмом [17, с. 99-101; 2] та боротьбу за дружбу українського народу з російським [7, с. 146-163] і т. ін., то цей соцреалістичний образ письменниці стане ще виразнішим. А основна його особливість як *інтерпретаційної моделі*, нагадаю ще раз, полягає в тому, що він ґрунтується на принципі «перехідності», такої собі «повзучої еволюції»: не те, щоб Леся Українка повністю була соцреалісткою, атеїсткою, антинародником, антинаціоналісткою, але однозначно «тяжіла» до цього, «шукала» саме в цьому напрямку. Тому й завдання дослідника зводилося, по суті, до пошуку в літературно-критичних висловлюваннях та художній творчості письменниці «елементів» такого «тяжіння».

Дивна річ, але в новітніх дослідженнях, зорієнтованих на модерністський канон, незрідка зберігається та ж сама інтерпретаційна схема. Щоправда, змінилися об'єкт переходу (модернізм замість соцреалізму) та подекуди риторика, але основні компоненти опозиції (народництво, християнство, традиційність та ін.) і надалі вживаються, як правило, із префіксом *анти-*: замість атеїзму – антихристиянство, замість буржуазний націоналізм чи буржуазний лібералізм – антинародництво, «національний ідеалізм» і т.д. Що ж до неоромантизму, то йому також зазвичай відводиться перехідна функція, хоч тлумачиться вона, звісно, по-різному. В одних випадках неоромантизм однозначно виступає синонімом «антиреалізму». «До терміна «новоромантизм» (страктованого Лесею Українкою досить широко, так що рисами нового стилю названо порив *ins Vlaai*, увагу до індивідуальної психології, до персонажів, які розкриваються в натовпі, а не вивисуючись над ним) найближчим і найточнішим синонімом могло б бути поняття «антиреалізм», «нежиттєподібність», – зазначає, наприклад, В.Агеєва [1, с. 20-21]. В інших випадках неоромантизм постає як синонім модернізму або ж узагалі розглядається як евфемізм, зумовлений начебто «термінологічно-понятійним табу» на модернізм, який у часи Лесі Українки асоціювався з «занепадництвом» та, отже, змушував її зрікатися цього терміна. «Звідси походить утримання (? – Л.С.) щодо поняття «модернізм» у публічних виступах та листах, а натомість декларування евфемістичного щодо цього поняття неоромантизму, – підсумовує Я. Поліщук. – Некритично перейнята літературознавчою наукою теза про приверженість (? – Л.С.) до неоромантизму на підставі її артикуляції самою Лесею Українкою (без огляду на спекулятивний контекст цих термінів) нині виглядає анахронічною та потребує приведення у відповідність із усталеною сучасною термінологією» [19, с. 297].

Своєрідне бачення цих проблем подає М. Моклиця в монографії з претензійною назвою «Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика». На її думку, існують три універсальні поняття, які так чи так мають стосунок до літератури й мистецтва, – романтизм, реалізм і модернізм. При цьому романтизм і реалізм як типи творчості властиві літературі й мистецтву споконвічно, а як «домінанти епохи», тобто як художні методи, вони конкретно-історичні. У цьому контексті модернізм – це «метод, що виникає... внаслідок органічного поєднання романтизму та реалізму», але відрізняється від них «значно більшим масштабом універсальності» [15, с. 145-146]. Як структурне утворення модернізм формувався поетапно, утворивши «кілька закритих структур», або «художніх методів», а саме: символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм [15, с. 147].

Як бачимо, у цій схемі неоромантизм відсутній взагалі. Виявляється, він входить у структуру символізму. «Романтизмом нового часу став символізм <...> – зазначає авторка. – Неоромантизм – поняття, яке використовували для позначення тих явищ, які чимось відрізнялись від символізму і водночас тяжіли до опозиції з реалізмом». І далі: «Але оскільки він (неоромантизм. – Л.С.) все одно в науці існує, його варто використати для диференціації деяких явищ. Отже, неоромантизмом варто називати стилізацію під романтизм минулого століття, відверте реставрування романтичного мистецтва, яке було досить поширеним явищем на рубежі ХІХ–ХХ ст.» [15, с. 163-164].

Абстрагуючись від щойно зазначених загальнотеоретичних сентенцій, зокрема щодо актуальності самого поняття художнього методу, універсальних «типів творчості» і модернізму як «поєднання романтизму та реалізму», слід завважити, що з'ясувати, яке місце в цій схемі посідає чи може посідати неоромантизм Лесі Українки, дуже непросто. Чи це «недосимволізм», чи тяжіння до «опозиції з реалізмом», а чи попросту «стилізація під романтизм», – в усіх випадках знайти якийсь вихід із цього лабіринту дуже важко. Одне слово, творчість Лесі Українки вже вкотре виявляється не «вписаною» у старанно побудовану (чи надуману?!) теоретичну схему.

Певна річ, роль і функції неоромантизму в його стосунках як із реалізмом, так і з модернізмом набагато складніші, щоб їх можна було звести лише до значення перехідності, стилізації чи опозиційності. Тлумачення неоромантизму як «предтечі» соцреалізму впливало з методологічних настанов радянського літературознавства. Адже його герменевтична програма будувалася на ідеї художнього прогресу, тому перехідність неоромантизму поставала зазвичай як «позитивна», зумовлена об'єктивними суспільно-історичними умовами тенденція. Заангажована ідеологічною доцільністю перехідність, отже, не викликала жодного теоретичного (та й усякого іншого) «дискомфорту». Навпаки, неоромантизм, а за ним і соцреалізм були наслідком «діалектичного розвитку» реалізму, послідовними етапами його становлення й остаточного утвердження. Зовсім не дивно, що творчість Лесі Українки в цьому контексті сприймалася як «прогресивне», «революційне» явище, своєю суттю спрямоване у «світле майбутнє», непримиренна «боротьба» за яке визначала, як відомо, сенс художньої діяльності взагалі.

Водночас дуже непросто збагнути, що таке неоромантизм як «антиреалізм» і «нежиттєподібність», навіть враховуючи наявну в цьому твердженні полемічно-емоційну надлишковість. То правда, що Леся Українка як представниця нового покоління в літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. була свідомо своєї відмінності від письменників «левицько-чайченківської школи» (20, т. 10, с. 151)¹ та від «людей, вихованих в традиціях реалізму» (20, т. 12, с.375). Проте навряд чи гострі випадки письменниці проти, за її ж

¹ До речі, у першій частині виразу «левицько-чайченківська школа» йдеться, очевидно, не лише про І.Нечуя-Левицького, з яким так непримиренно «бореться» В.Агеева [див.: 1, с. 12], а й, мабуть, про Володимира Левицького, тодішнього редактора «Зорі», відомого в літературі під псевдонімом «Василь Лукич». Що ж до негативного ставлення Лесі Українки до І.Нечуя-Левицького, то пояснення Кл. Квітки, що Леся Українка нібито «не могла йому (Нечуєві-Левицькому. – Л.С.) пробачити браку літературного смаку» [14, с. 296], видається надуманим. Можливо, тут були також якісь інші, наприклад, нав'язні М.Драгомановим або й суто суб'єктивістські причини.

словами, «*різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. «корифеїв»*» (20, т. 10, с. 113) або, зокрема, «*декадентської*» повісті І.Нечуя-Левицького («*Без пуття. Оповідання по-декадентському*», 1900) (20, т. 11, с. 200) варто трактувати як «антиреалізм» чи пояснювати їх начебто «ненавистю» авторки до реалізму та, отже, «любов'ю» до модернізму. По-перше, слід мати на увазі, що І.Нечуя-Левицького, як, до речі, й І.Франка, вона зараховувала до натуралістів, ідентифікуючи натуралізм із філософією чи, за її формулюванням, «мораллю» позитивізму та з принципом «*шукати фактичної правди і на ній все будувати*» [20, т. 12, с. 32]. По-друге, реалізм письменниці розглядала і як літературну «школу» (стиль, напрям), і як, власне, «життєподібність», тобто необхідний елемент у творчості кожного справжнього митця. Наприклад, з приводу самотності індивідуального стилю Г.Гауптмана авторка міркує так: «*Кто такой Гауптман как писатель – натуралист, реалист, декадент, новоромантик? К какой он школе принадлежит?*» І відповідає: «*Меньше всего он натуралист, хотя многим сценам и выражениям в его драмах (не исключая даже неземного «Потонувшего колокола») позавидовал бы сам Золя; реалист он настолько, насколько неизбежно бывает им всякий истинный художник (н/ж курсив мій – Л.С.), печать декадентизма лежит на большинстве его героев; освободительный дух новоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения*» [20, т. 8, с. 132-133]. Нарешті, відома цитата Лесі Українки про те, що «*реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах, і се зовсім законне єднання*» [20, т. 12, с. 33]. Одне слово, підозрювати Лесю Українку в «антиреалізмі» немає жодних підстав, не кажучи вже про теоретичну недоречність самого терміна «антиреалізм». Ішлося передусім про різні літературні «школи», різні художні стилі та, зрештою, різні етапи літературного розвитку або, за словами І.Франка, «старе» й «нове» в літературі кінця XIX – початку XX ст. У цьому плані Леся Українка, безумовно, мала рацію. Але її «несимпатію» до І.Нечуя-Левицького та зневажливий (загалом не властивий їй) тон у висловлюваннях навряд чи можна виправдати, а тим паче вбачати в цих висловлюваннях якийсь підтекст – чи то антинародницький, чи «антиреалістичний». Визначення з префіксом *анти-*, навіть якщо мати на увазі т.зв. «конфлікт поколінь», тут зонайменше не були домінуючими, а в науковому (передусім історико-літературному) сенсі вони попросту некоректні.

Зазначу, що йдеться про творчість Лесі Українки «в постмодерній інтерпретації» (В.Агеєва), і така зорієнтованість на апологію «боротьбизму» властива постмодерністській критиці загалом. На відміну від своїх попередників – прихильників соцреалізоцентричної інтерпретаційної моделі, які наполягали на ідеї художнього прогресу та «діалектичному розвитку» літературної традиції, постмодерністи натомість апелюють до ситуації *fin de siecle* – зламу століть, такого собі всуціль кризового стану, який характеризується негативістським сприйняттям історії і традиції, безперервною деканонізацією, конфліктністю, настроями втоми, відчаю, безсилля тощо. У цьому контексті перехідність зазвичай виступає ознакою модерності та умовою критики й нового синтезу буття. «Розриви, переходи і синтези буття, мови і людини, мова як критика буття – основні філософські ідеологеми літературного модернізму, – зазначає Т.Гундорова. – При цьому руйнування класичної дискурсії думки переростає в бажання нової дискурсії, яка б об'єднувала мову і мислення і яка б водночас була онтологією, семантикою і утопією» [10, с. 24].

Однак на практиці, тобто стосовно історико-літературного процесу чи творчості письменника, перехідна модель *критика/новий синтез* часто-густо залишається нереалізованою, постає в позиції антиномії, протиставлення, тобто не як пошук нового «культурного синтезу», а передусім як «критика культури» (традиції). Критицизм і негативізм, особливо стосовно національної художньої традиції, набувають значення основних риторичних фігур, які свідчать начебто про «європейськість» (модерність) української літератури кінця XIX – початку XX ст. та, відповідно, літературознавчої думки кінця XX – початку XXI ст.

Як бачимо, обидві інтерпретаційні схеми – умовно кажучи, «радянська» і «пострадянська» – виявляють дивовижну типологічну схожість. Перша ґрунтується на ідеї боротьби за художній прогрес (реалізм, народність, партійність і т. ін.), друга – на ідеї боротьби як такої, тобто як перманентного стану, властивого українській літературі на порубіжжі ХІХ-ХХ ст. за визначенням¹. Цікаво, що в обох випадках усе, так чи так пов'язане з розвитком національних художніх традицій, постає як відстале, хуторянське, патріархальне, іншими словами, як «буржуазний націоналізм» (у соцреалістичному розумінні) або «народно-національний романтизм» (у постмодерністському формулюванні).

Звісно, за таких умов хоч-не-хоч знову і знову постає проблема неоромантизму (передусім як проблема нового порівняно з попереднім літературним періодом «культурного синтезу»), без з'ясування якої про теоретичний прорив у сферу «чистого» (?) модернізму годі й мріяти: він (неоромантизм) завжди залишався й залишається історико-літературним фактом у теоретичному «тилу» апологетів модернізму й постмодернізму.

Слід завважити, що трактування раннього етапу розвитку новітнього мистецтва на межі декадентства й модернізму як неоромантичного властиве дослідникам багатьох слов'янських літератур, зокрема болгарської, чеської, хорватської, польської, російської, а також української. За спостереженням Т.Гундорової, у контексті пошуків специфічності слов'янської «модерни» поняття «неоромантизм» усе більше вживається на позначення явищ перехідного характеру – від реалізму до модернізму, від натуралізму до символізму, від декадентства до символізму, від символізму до нового реалізму тощо [10, с. 14]. Отже, у такому тлумаченні перехідність виступає, сказати б, питомою ознакою неоромантизму.

Розуміння неоромантизму як явища перехідного, зокрема у слов'янських літературах, означає скерованість дослідницької думки на своєрідний культурний міф, в контексті якого національні варіанти літературного розвитку в цьому напрямку виступають лише «предтечею» модернізму, а їх «внесок» у загальну скарбницю визначається за таким чи таким рівнем наближення до цього універсального канону-міфу. Теоретично таке начебто просування до «центру» як модель існування окремої (національної) літератури (т.зв. явище трансмодерну²) ніколи не завершується, тому виходить, що неоромантизм у цьому сенсі – це, попросту кажучи, «недорозвинений» модернізм (так само як у випадку з соцреалізмом!) або «ранній модернізм» (?) і що історія будь-якої літератури, української зокрема й насамперед, не кажучи вже про творчість окремого письменника, за таких теоретичних настанов перетворюється на «елементи» й «елементики», мозаїка, конгломерат, бриколаж чи звичайна сукупність яких приречена (як спосіб існування) на постійну перехідність і незавершеність³. У постмодерністському розумінні цей стан означено як периферію «іншого» – позицію, яку, за словами Т.Гундорової, «займають стосовно європейського модерністського канону слов'янські (і загалом національні) варіанти модернізму» [10, с. 15].

¹ З приводу «боротьби напрямів» доречно нагадати відомий дотепно-дошкульний вислів Г.Хоткевича, який зауважив: «І коли тепер доводиться читати про ті наші часи й «літературну боротьбу напрямів» – якось мені дивно стає. Бо я – наочний свідок тих часів – тої «боротьби напрямів» не бачив. Я бачив тільки дрібненькі-дрібнесенькі проби писати не так, як Мордовець» [21, с. 6].

² *Трансмодерність* – поняття, яке означає взаємозв'язок між центром/периферією, чоловіком/жінкою, різними расами, етнічними групами, класами, цивілізацією/природою, Заходом/третім світом та ін. і ґрунтується на досвіді культур, які так і не стали модерними, зберігаючи актуальність модернізаційного процесу (Див.: [10, с. 16], [6, с. 61]).

³ Симетричне віддзеркалення цієї «логіки» – погляд, за яким творчість окремого письменника постає як сукупність тенденцій, наприклад, романтизму, натуралізму, реалізму, експресіонізму, символізму, імпресіонізму тощо, а весь літературний період кінця ХІХ – початку ХХ ст. – як «боротьба» літературних напрямів і течій. Навіть тоді, коли замість «боротьби» вживають слово «синтез», по суті нічого не змінюється; навпаки, чим більше «елементів» синтезу, тим теоретично заплутанішою й невиразною постає загальна картина.

Очевидність суперечностей, зумовлених фігурою перманентної перехідності («незавершеності»), та пошуки специфіки слов'янського художнього досвіду зумовили перегляд самої концепції модернізму. З'ясувалося, що модернізм дуже важко піддається більш чи менш прийнятному означенню й жодне з визначень не може претендувати на універсальність, а розмаїтість національних варіантів поставила під сумнів його єдність як загальноєвропейського явища. Тому все виразніше почало звучати дефініція не модернізму, а модернізмів – дефініція, яка враховувала б особливості розвитку національних літератур. Уже відома на слов'янських теренах запитальна сентенція Я. Колбушевського «Західнослов'янський модернізм чи західно-слов'янські модернізми?» (*Slavia*. – 1988. – R. 57. – S. 4), невдовзі була озвучена також в Україні (тепер щодо європейського модернізму взагалі) [9, с. 28-31], і її, зрештою, почали сприймати як риторичну фігуру [16, с. 6]. З погляду методологічного стала очевидною (втім, давно вже відома) істина: спільні для європейської культури художньо-естетичні явища мають «доволі яскраву національну специфіку, виявлення якої може сказати нам і про самі загальні тенденції, і про конкретні літератури багато більше, ніж скрупульозне виділення і зведення в канон їхніх типологічних рис» [16, с. 8].

Відповідно до цього відбувається переосмислення ролі і значення літературно-стильових течій, зокрема й неоромантизму, у їх стосунку до модернізму. У цьому контексті вони постають не як перехідні (до модернізму) явища, а як повноправні, текстуально засвідчені репрезентанти новочасного (модерного) літературного руху, які визначають його своєрідність і неповторність у кожній національній літературі.

Отже, пошуки адекватних інтерпретаційних підходів до творчості Лесі Українки тривають. При цьому надзвичайно важливо, щоб це відбувалося з урахуванням особливостей історико-літературної ситуації кінця XIX – поч. XX ст. та своєрідності творчої індивідуальності письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Вид. друге. – К.: Либідь, 2001.
2. Бабишкін О. Леся Українка в боротьбі проти українського буржуазного націоналізму. – К., 1954.
3. Бабишкін О. Дві антихристиянські драми Лесі Українки // Рад. літературознавство. – 1955. – №18.
4. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – К., 1963.
5. Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. Життя і творчість. – К.: ДВХЛ, 1955.
6. Вельш В. Наш постмодерний модерн / Пер. з нім. – К.: Альтерпрес, 2004.
7. Головаха И. Леся Украинка – пламенная поборница дружбы украинского народа с русским // Украинские революционные демократы о дружбе украинского народа с русским. – К.: АН УССР, 1955.
8. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості // Рад. літературознавство. – 1989. – № 12.
9. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива) // Слово і Час. – 1995. – № 2.
10. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Л.: Літопис, 1997.
11. Драй-Хмара М. Леся Українка // Драй-Хмара М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передм. та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998.
12. Євшан М. Літературно-наукова спадщина / Упор. С. Гальченка та ін. – К.: Наук. думка, 2002.
13. Зеров М. Українське письменство / Упор. М. Сулима. – К.: Основи, 2003.
14. Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. – К.: Наук. думка, 1971.

15. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / Вид. друге. – Луцьк: Вежа, 2002.
16. Моренець В. Національні шляхи українського модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002.
17. Олексюк М. Полум'яний борець проти українського буржуазного націоналізму // Жовтень. – 1953. – № 8.
18. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
19. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Вид. друге, доп. і переробл. – Ів.-Франківськ: Лілея – НВ, 2002.
20. Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979.

Скупейко Л.И. Рецензия творчества Леси Украинки: между реализмом и модернизмом.

В статье рассмотрены две интерпретационные модели в осмыслении творчества Леси Украинки – реализмоцентрическую, свойственную советскому литературоведению, и модернизмоцентрическую, которая приобрела популярность с середины 1990-х гг. Автор утверждает, что, несмотря на формально-риторические различия, обе эти модели в украинском литературоведении обнаруживают типологическую (как способ мышления и анализа) идентичность. Они основываются на заранее заданной теоретической (идеологической) схеме, которая «сверху» накладывается на литературное явление, без учета его исторических, национальнокультурных и индивидуальных особенностей.

Ключевые слова: модернизм, реализмоцентризм, неоромантизм, трансмодернизм, интерпретационная модель, постмодернистская интерпретация, переходность.

Skupcyko Lukash. Reception of Lesya Ukrayinka's Creative Work: between Realism and Modernism

The paper considers two interpretative models of Lesya Ukrayinka's creativity – the one based on realism, inherent in Soviet literary studies, and modernistic one, which gained popularity since the mid-1990s. The author argues that, in spite of the formal rhetorical differences, these two models in the Ukrainian literary critique reveal a typological (as a way of thinking and analysis) identity. They are based on a predetermined theoretical (ideological) scheme, which is superimposed on the literary phenomenon 'from above', without taking into account its historical, national-cultural and individual peculiarities.

Keywords: modernism, realism, neo-romanticism, transmodernity, interpretative model, postmodernistic interpretation, transitivity.

Л.Б. Тарнашинська

**«НОВА ЕПІЧНІСТЬ» VS ЛЖЕЕПІЧНІСТЬ: ПРОЕКЦІЯ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ НА СВІТОВІ ПРОЦЕСИ¹**

Розглядаються подібність і відмінність глобальних молодіжних протестів, світові тенденції 1950-х-1970-х рр. у їх проекції на світ гуманітарних дисциплін, зокрема української і зарубіжної літератур. Дослідниця доводить, що причина розбіжностей лежить у площині самоідентифікації. Якщо в західній молоді вектор дороги (як руху) веде у невизначеність, невідомість, то рух українських шістдесятників – це «дорога до себе» справжнього, до

¹ Вперше опубліковано: ХХ-ХХІ століття: жанрово-стильові й лінгвістичні метаморфози в українській мові та літературі: [Колективна монографія] / Гол. ред. А. Архангельська. – Оломоуц: Університет ім. Ф. Палацького в Оломоуці, 2016. – С. 395-417.

дому, до національного як імперативного. Ця дорога означена конкретними національними маркерами, що врівноважують традиційне й новаторське у системі загальнолюдських аксіологічних понять.

У центрі уваги – демонтаж «лжеепічності» соціалістичного реалізму в літературі і потенціал "нового епосу" в творчості покоління українських шістдесятників. Проблема розглядається через призму жанрово-стильової трансформації цього періоду. Українським шістдесятникам імпонувала поетика неореалізму італійського кінематографу з його акцентацією на поетиці реального факту. Нерв суб'єктивності у малій прозі дозволив молодим письменникам на канві реалістичного зображення життя розвинути лірико-імпресіоністичну новелістику, соціально відкориговану «правдою життя». Вона відіграла неабияку роль у розхитуванні нормативної моделі світу.

Тенденція неореалізму з пошуком стилістичної рівноваги між об'єктивним/суб'єктивним уже в 1970-ті рр. трансформується в твори магічного реалізму як нетрадиційну спробу розширити межі хронотопу повсякдення. Через відображення трансіндивідуальних елементів новелістика готувала художню свідомість до темпоральних зміщень і діалогізованого мислення романних різновидів 1970-х рр. (виробничий та історичний романи набувають «людських» вимірів, ідеологічний починає тяжіти до філософського, інтелектуального; зростає питома вага часових трансформацій, сюжетних моделей дискусії, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів тощо). З початком 1970-х рр., коли посилювалися заборони, цензура й репресії, актуалізувався нарративний дискурс інтерпретації історії: поступово відбувається потужний вибух історичної прози. Йдеться насамперед про романи проєкції, коли минуле й сучасне взаємно проєктуються, посилюючи відповідні імпульси в майбутнє, духовно його конструюючи.

Ключові слова: протест, гіні, покоління українських шістдесятників, національне, епічність, жанр, стиль, дискурс, поетика, новела, роман, неореалізм, трансформації.

Українське шістдесятництво неможливо розглядати поза світовим контекстом [Див.: Гундорова 2005: 160-164], що обумовлено поширеністю переконання щодо синхронізації світових соціально-пасіонарних процесів, вужче – бунтівних тенденцій: метафорою революційної Куби, за свідченням Вайля і Геніса, був «заражений» весь колишній Радянський Союз [Див.: Вайль, Геніс 1960]. Ця тема неспростовно корелює з проблемою молодіжних протестних рухів на території Західної і Східної Європи та Америки 1960-1980-х рр. Однак, ставлячи шістдесятництво мало не в один ряд із різномірним і різнопричинним бунтом чи радше протестом західної молоді, деякі дослідники випускають з поля зору низку цікавих особливостей тодішніх світових тенденцій. Йдеться не стільки про спільний «дух заперечення» віджилих цінностей (адже, безперечно, існують спільні ритми епохи, як і паралельно народжені явища) чи філософське підґрунтя, яке певним чином (швидше дотикально, аніж реально) підживлювало й українське шістдесятництво, скільки про саму структуру події, котра була на Заході дуже строкатою. Звісно, у віддаленому наближенні можна звернутися до артикульованої американським фізиком Мічіо Кайку ідеї гіперпростору й теорії «суперструн», згідно з якою «матерію» (а отже, довколишній фізичний світ) слід розглядати як певні вібрації, що поширюються простором і часом; відповідно все, що довкола нас, не що інше, як «вібрації» у гіперпросторі, які можуть спричинювати подібні пасіонарні процеси в різних місцях [Кайку 2005]. Таке пояснення в даному контексті без достатньої доказової бази, що передбачає систему наукових аргументацій і забезпечує безперечне «змикання» у точці сучасних досліджень фізики й соціологічних наук, залишається поки що каузальним, що, однак, не знімає цікавості до проблеми молодіжних протестних рухів на території Західної і Східної Європи та Америки в 1960-1979-х рр. як досить синхронізованих.

Це був час, коли на Заході, з одного боку, актуалізувалася «нова критика», елітарний модернізм еліотівського гатунку, з другого – заявили про себе нові авангардні течії: хіпстеризм, бітництво, які здобулися на помітне явище у культурі, піонерами

неоавангардизму і контркультури, що стала популярною і дійовою силою у США 1950-1960-х рр., а на кінець 1960-х – і в Європі [Денисова 2012: 255].

Рефлексія щодо західних 1960-х, що має сенс на тлі «явного чи прихованого переоцінювання власного українського шістдесятництва» [Гундорова 2005: 160], повертає нас до кінця 1950-х рр., коли представники «розбитого покоління» («батьком» якого самі бітники – Дж. Керуак, Ален Гінзберг, Вільям Берроуз, Лоренс Ферлінгетті та ін. – визнавали Генрі Міллера,) «розставили пріоритети між джазовою свободою та споживацькою зашореністю» [Сідельник 2010: 50]. Звісно, бітництво було «індивідуалістською реакцією, бунтом проти держави як системи, що пригнічує особистість, проти конформістського ставлення до цієї держави, суспільства» [Денисова 2012: 256]. Проте пафосність викриття комерціалізації американського способу життя, перетворивши субкультуру бітників і гіпі на певну світоглядну опозицію ідейному змістові соціуму, співзвучна українському шістдесятництву хіба в тому горизонті спільності, що його означено як «питання чесноти репрезентацій» (Т. Гундорова). Насправді ж точок принципових розбіжностей було значно більше, ніж точок синхронізації – від контекстуальної парадигми до засобів поезики і навіть психології творчості. Причина цих розбіжностей лежить у площині самоідентифікації: у західних протестувальників лінія розмежування зі збанкрутілими соціумними цінностями пролягає між «зомбувальною ідеологією споживацтва і снобізмом університетських інтелектуалів» [Сідельник 2010: 52] (до чого долучався державний контроль над мас-медіа, культове рекламування споживчих інтенцій людини, мілітарне наповнення вузівських програм); в українських шістдесятників – між імперсько-тоталітарною формою поневолення людини і, зокрема, збанкрутілою соцреалістичною догматикою цензурованої літератури. У певному сенсі культ бітників і культ шістдесятників стосувався різних понять.

Загалом ідеться, по-перше, про різну соціальну базу молодіжних рухів того періоду. Якщо на Заході вона була досить строкатою, що, відповідно, визначало еклектичність ідеологічних орієнтирів (зокрема, в тих середовищах відбувалася помітна активізація «нових лівих» – з одного боку, і неполітичний «парад розкутості» гіпі – з другого), то в середовищі українських шістдесятників ці процеси хоч і були локальнішими, позбавленими зовнішнього радикалізму (як це було на Заході, зокрема: політичні студентські заворушення у Франції, США, ФРН, радикальні виступи проти війни у В'єтнамі у США), проте ідеологічно глибшими, збалансованішими у сфері соціокультурній. Ідеологія шістдесятників була виразно детермінована імперативом національного самовизначення, апелювала до історичної пам'яті як конструкта оновлення суспільства (і це також основна відмінність між українським і російським шістдесятництвом), а соціальна база – фактично однорідною (ядро шістдесятників становили переважно інтелектуали гуманітарного спрямування з певним залученням представників науково-технічних професій і робітників). По-друге, якщо західні нонконформісти керувалися настановою розкутості індивіда, а не суспільства (з причини відсутності, за Г. Маркузе, належного рівня інтелектуалізму, що не давало можливості достатньою мірою проаналізувати ситуацію), то українським шістдесятникам ішлося про трансформацію суспільства (т. зв. «соціалізм із людським обличчям» із домінантою національних свобод і прав). Зокрема, й через використання такого засобу, як розкутість митця у творчості, що апелює до цього суспільства за допомогою впізнаваних маркерів і кодів. І по-третє: якщо запропоновану бітниками модель культури соціологи трактують як *субкультуру*, то модель культури українських шістдесятників постає у межах монокультури соцреалізму як *контркультура* (на принциповій різниці між ними наголошує, зокрема, культуролог П. Гуревич, хоча Т. Денисова все ж уживає щодо бітників термін *контркультура* – попри цитовану нею ж дефініцію зі словника американського сленгу, що трактує бітника як «члена субкультури»). Вона базується на комплексі чітко артикульованих цінностей, які претендують на статус загальнонаціональних: адже шістдесятництво вийшло за межі власного соціокультурного середовища, ретранслювавши нові онтологічні, аксіологічні та ідеологічні установки для засвоєння їх широкою соціальною спільнотою.

«Ген свободи», властивий і першим, і другим, знаходив своє вивільнення у різних формах самореалізації: у західних нонконформістів – у культурі стихійної неприборканої енергії, яка диктувала відмежування від звичного способу життя: відмову від постійного місця проживання й постійних заробітків, мандрівки, джазові тусівки, експерименти зі свідомістю (вживання наркотичних речовин, активне засвоєння духовних практик Сходу, зокрема, дзен-буддизму, антиків, американських трансценденталістів), вільне кохання тощо; в українських шістдесятників – у спрямуванні пасіонарної енергії у русло пошуку власної творчої ідентичності, підпорядкованого відродженню ідентичності національної.

Антиномія засадничих соціокультурних топонімів *дорога* (у бітників і гіпі) і *дім* (в українських шістдесятників), слушно спостережена Т. Гундоровою, насправді пов'язана з концептом *руху* й *горіння*. Засадничо – у Джека Керуака, чие «кредо втілено безпосередньо в творах» [Денисова 2012: 262], на сторінках роману «На дорозі» (1957) із його маніфестацією людини, котра «*лиш горить, горить, горить, як казкові римські свічі*», і в поезії І. Драча з його програмними рядками: «*Палаю – значить я живу!*»). Тільки якщо у «безумців Дзену» (так характеризували в той час бітників і гіпі: див. роман Д. Керуака «Бродяги, що шукають дхарми») ця *дорога* (як *рух*) веде у невизначеність, невідомість (звідси – звертання до психоделічних речовин) – чи не туди, де ці казкові римські свічі вибухають «*серед зірок павуками світла*» (за Д. Керуаком), то *рух* шістдесятників – це завжди «дорога до себе» *справжнього, до дому, до національного як імперативного*. А тому вона означена цілком конкретними маркерами, що врівноважують традиційне й новаторське у системі загальнолюдських аксіологічних понять. Інакше кажучи, для гіпі важливим було природно-індивідуальне (несвідоме, емоційне, спонтане), тоді як в українських шістдесятників воно підпорядковувалося свідомому, раціональному, соціальному, національному з приматом родового, онтологічно укоріненого. Однак мусимо визнати, що з бітництвом був пов'язаний і подальший розвиток «ідеологічного бунту в американському суспільстві, рух “нових лівих”, контркультура» [Денисова 2012: 258].

Спрага оновлення хвилею докотилася й до Східної Європи. Відтак «Празька весна» 1968 р. внесла нові імпульси й відчуття солідаризації в середовище українського шістдесятництва, котре на той час було послаблене утисками й репресивними заходами тоталітарної влади. Простежуючи, як «скресла крига» не тільки в Празі й Братиславі, а й у провінціях колишньої Чехо-Словаччини, М. Неврлий наголошує на тому, що ідеї «Празької весни» чи не найбільше резонували в Пряшеві – вони іскрою перекинулися й до Києва і Львова, «*посилили шістдесятників*» [Неврлий 2000: 103]. Процеси бунтарства й оновлення заторкнули на слов'янських теренах не тільки масову свідомість, а й свідомість художню. Письменники дедалі більше відходили від заданої офіційними ідеологами проблематики й занурювалися в стихію підсвідомих творчих імпульсів, являючи новий рівень метафористики. Так, прикметною була вже сама назва збірки віршів пряшівського поета Степана Гостиняка «Пропоную вам свою дорогу» (1965), яка вводить у соціокультурний і літературний дискурси саму можливість альтернативної пропозиції, альтернативного бачення *дороги, руху, поступу, світу, авторську* (не знеособлену колективістським «ми», а гранично індивідуалізовану) впевненість у правильності обраного шляху, відкриту декларацію своєї позиції. Вона прямо перегукується з метафорикою оновлення, що запанувала в західному й українському творчому середовищі. У середині 1960-х рр. в атмосфері критики «культурівської моделі поезії», до якої сміливо вдавалися Й.Збіглей, Ю. Бача (виразний варіант соціально-національної критики), Й. Шелепець, І. Галайда та ін., коли чеська поезія зробила якісний прорив на всіх рівнях, а словацька особливо форсувала формальні прийоми, «місцева поезія», як її означає Андрій Червеняк, або, інакше кажучи, україномовна на пряшівських теренах, «стала бути схожою на бога Януса: одне її обличчя – це традиція, друге – Гостиняк», котрий, за словами критика, відновив індуктивну поезію, давши їй стрижень – метафору» [Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік 1967: 365]. Така маніфестація-виклик С. Гостиняка вже в самій назві книжки «Пропоную вам свою дорогу» виразно вказувала на свідоме відмежування від попереднього соціокультурного й

поетичного досвіду й пошуки власного голосу – на цей шлях модернізації художньої свідомості автор запрошував і своїх колег.

Література ХХ ст. з її духом соціально детермінованого експериментаторства збагатила сучасні літературознавчі теорії новими місткими метафорами сутнісного оновлення парадигми світоглядних пошуків, що, проте, не позбавило ці теорії суперечливого духу вічно змінних критеріїв стосунку людини й світу, де домінанти «Я» і «Світ» постійно й амбіційно претендують на перестановку доданків, від чого сума наших знань, на відміну від математичних аксіом, плинно змінюється – і це не вимагає доведення. Тож проєкція українського шістдесятництва на світовий контекст потребує й певного філософського й соціокультурного фактологічного контексту, покликаноного увиразнити світові тенденції у сфері гуманітаристики. Так, світоглядний злам молодого покоління на Заході було окреслено цілком конкретними філософсько-світоглядними імпульсами університетської наукової думки: йдеться про вихід «Міфології» Р. Барта (1957), «Структурної антропології» К. Леві-Строса (1958), «Історії безумства в класичну епоху» М. Фуко (1961), «однієї з найбільших праць 1960-х рр.» (Д. Келлнер) «Одновимірна людина» представника раціональної франкфуртської критики Г. Маркузе (1964 р. видана у США, 1967 р. – у ФРН) з її акцентацією уваги на проблемі бездуховності, пізнішої праці М. Фуко «Слова і речі» (1966) та ін. Знання про ці праці якщо й потрапляли у простір функціонування українського шістдесятництва, то хіба що у вигляді невидимих імпульсів, радше із відвертої критики радянської офіційної науки на адресу т. зв. апологетів «буржуазного способу життя», формуючи таким чином – від супротивного – спільний дух незгоди з «одновимірністю» стосунків людини зі світом.

Український поет-емігрант Б. Бойчук, згадуючи 1960-ті рр. як найбурхливіші в Америці, які були динамічними для нього зокрема, «внутрішньо і зовнішньо» [Бойчук 2003: 111], наголошує на суспільно-політичних підвалинах тамтешньої «соціальної революції», коли «молодь протестувала проти духовно збанкротованого політичного істеблішменту, проти сегрегації й расизму, проти війни у В'єтнамі, проти існуючої соціальної системи...» [Бойчук 2003: 98]. Особливий вплив на нього як письменника мало, зокрема, захоплення, по-перше, театром абсурду, особливо Беккетом, Жене і Йонеско, «золотий вік» офф-бродвейських театрів, а також польський театр Єжи Гротовського з його новою театральною мовою – «тіла, жестів і звуку», по-друге, також модерний балет, і по-третє, малярство. Розповідаючи про джерела постання в 1950-х рр. Нью-Йоркської групи, письменник згадує, також «ізсередины ситуації», з іншого пункту бачення, так звану Біт Генерацію (Beat Generation). Найталановитішим з-поміж бітників він вважав Григорі Корсо, розвинути талант якому завадив алкоголізм і вживання наркотиків. При цьому Б. Бойчук категорично наголошує: «Ми не встановили діалогу з бітниками, та й навіть не пробували. Біт Генерація була *глибоко американським явищем* (курсив мій – Л. Т.), а ми в той час не мали ще відношення до американізму. Нас далеко сильніше притягав модернізм, який, з одного боку, був глибоко індивідуальний, а, з другого боку, широко універсальний» [Бойчук 2003: 100]. Окрім того, на той час припадає й ще один «рух, зовсім непричетний до літератури й мистецтва», про який згадує Б. Бойчук. Йдеться про гіппі-рух, який постав у 1960-1970-х рр. «Гіппі, або „діти квітів” – це були молоді хлопці й дівчата, які не хотіли вкладатися в форми суспільних чи родинних істеблішментів і „випадали” з суспільства і з родин. Воліли просто жити на вулицях і бути вільними, були ніжні й лагідні у відношенні до себе і до всіх людей. Любили квіти, прикрашували квітами себе і свою обстановку. Простягали квіти кожному, хто був сумний. Були проти будь-яких жорсткостей, а особливо проти в'єтнамської війни, – їхнім девізом було: *make love, not war!* Тобто, „кохайтесь, не вбивайтеся”» [Бойчук 2003: 100-101]. Що вже казати про безпосередній вплив цього «глибоко американського явища» на українських шістдесятників, до яких доходило лише його мас-медіальне відлуння, та ще й спотворене ідеологічними інтерпретаціями.

У філософському вимірі відсилання явища шістдесятництва до феноменології буття, де світоглядна вісь проходить через «поняття Буття як Сартівське Ніщо» [Гундорова 2005:

161] з його потужно песимістичним зарядом та імпульсами знецінення самого сенсу життя, покликається до світоглядної корекції екзистенціальної моделі як філософії абсурду. Проте для шістдесятників парадигма екзистенціальної філософії обертається іншим, конструктивним боком, перетворюючись на *філософію чину* з його культом служіння народові, спільній справі національного відродження. Тож можна, очевидно, говорити про спільний «дух часу», пронизаний протестними імпульсами, прагненням оновлення, вираженим на різних континентах у різний спосіб. Проте навряд чи можна відкинути тут бердяєвську тезу про недетермінованість творчості: «Творчість не детермінована, вона завжди є творчість із нічого, тобто із свободи» [Бердяєв 1993: 59], оскільки саме детермінованість громадянським «у свободі» самовираження в його національному наповненні надавала творчості шістдесятників цілком конкретної змістової спрямованості й відповідної поетикальної специфіки. Українське шістдесятництво найперше ототожнювало себе з національним самовизначенням, національною ментальністю, і цей спалах національного самоусвідомлення виник «*як розгойданий сполох свободи*» (Ліна Костенко). Цей «сполох свободи» можна ще охарактеризувати словами А. Камю: «...раптово спалахує відчуття, що в людині є щось таке, з чим вона, бодай на певний час, може ототожнювати себе» [Камю 1997: 189]. Він і став рухом до поколінневої солідаризованості: «Солідарність людей ґрунтується на бунтівному пориві, а він, у свою чергу, знаходить виправдання лише в цій співучасті» [Камю 1997: 196]. Французький філософ переводить індивідуалізоване Я людини (як індивідуальне страждання в абсурдному досвіді) у площину солідаризованого Ми, прокладаючи містки між екзистенціалізмом і персоналізмом, зокрема в його інтерпретації Е. Муньє, що особливо корелює зі світоглядними засадами українського шістдесятництва.

Якщо «діти» західного індустріального суспільства почали вповні відчувати гніт неототалітаризму у вигляді контролю суспільства масового споживання над людиною, котра стала рабом власних потреб, то шістдесятники, натхненні рішеннями XX з'їзду КПРС про засудження культу особи Сталіна, надто скоро переконалися в справедливості поетичної тези Д. Павличка: «*Умер тиран – але стоїть тюрма*».

Тож маємо приклад того, як спільний дух протесту, апеляція до права на вільну творчість і утвердження нової світоглядної моделі може витворити різні за своїм глибинним змістом і формою явища, кожне з яких давало власні відповіді на виклики часу й по-своєму вплинуло на соціокультурне середовище й подальший суспільний розвиток. Адже за плечима перших була стабільність буржуазного способу життя, за плечима других – голодомори й прицільне винищення інтелігенції, незажиті рани другої світової війни, сталінський терор (і з цього погляду «шістдесяті» в українському вимірі ближчі до західноєвропейських шістдесятих, аніж до американських, адже в історії західноєвропейських протестувальників так само були й війна, й ідеологія нацистського тоталітаризму), короткочасний спалах надії після XX з'їзду КПРС. Така контекстуальна парадигма, окреслена, з одного боку, історичним досвідом із високим ступенем трагізму, а з другого – колоніальним статусом «своєї не своєї» землі, формувала в українських шістдесятників цілком інший світогляд – *світогляд історичної відповідальності*, високої *моральності* (несумісної з більшістю «зон освоєння» американських бітників і гіпі) і *соціальної активності* (на відміну від викличної асоціальності американських нонконформістів), опозиційної до офіційної влади. Індивідуальне як вияв свободи залишалось в них хіба в царині художньої творчості – на рівні вільного вибору проблематики, художньо-стильових засобів тощо.

Фактично українське шістдесятництво визрівало в лоні європейської антропологічної кризи, змістом якої є хронічний конфлікт між культурою і життям. Адже XX ст. стало ареною зіткнення різних світоглядних інтенцій – від тоталітарного ірраціоналізму (у варіанті нацизму з домінантою первісних антираціоналістичних інстинктів та у варіанті сталінізму, «освяченого» марксизмом-ленінізмом із його нав'язливою ідеєю «світової революції») – до

різних моделей екзистенціалізму, що наповнювали вчення С. К'єркегора новим, часто суперечливим змістом (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, Камю, М. Мерло-Понті та ін.).

Закономірною захисною реакцією на «знечулення» світу, раз по раз шокованого непередбаченістю й високим рівнем катастрофізму, став зрештою новий (точніше, оновлений) раціоналізм у сократівській моделі абстрактно-логічного тлумачення духу. Згідно з таким прагматичним, неопозитивістським світоглядним поворотом, зумовленим інтервенцією раціоналістичної методології у сфері природничо-наукового пізнання в сферу знання гуманітарного, «раціонально» облаштований світ мав забезпечити людині прогнозованість, стабільність. Звідси – зміцнення позицій методу структурного аналізу в галузі психології, літературознавства й мовознавства й поширення його на різні сфери культури: перший етап – 1920-1950-ті рр.); другий його етап припав на 1950-1960-ті рр. (К. Леві-Строс, Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Л. Альтюссер та ін.). Панування надраціоналізму як своєї гармонії чуттєвого й раціонального (К. Леві-Строс), соціології як своєї структури (Р. Барт), історії ідей (М. Фуко), психоаналітичних домінант (Ж. Лакан) й інших структурних концептів, що підносять об'єктивні структур-раціоналізовані моделі, позбавлені статусності суб'єкта, було зрештою вкладене Л. Альтюссером у тезу «теоретичного антигуманізму». Структурально-семіотичний лінгвістичний експеримент із простором тексту (в радянському тоталітарному просторі це Тартуська школа з її прагненням самодостатності ізольованого світу), коли «згорання» простору або, інакше кажучи, «вихід» в інший, редукований простір – як теоретичне завоювання і як реалізація екзистенційної спроби відвоювати власний суб'єктивний локус просторобуття, нібито «захищений» від непередбачуваності зовнішніх деструктивних сил, був «підсумований» 1968 р. написом на дошці в аудиторіях Сорбони «Структури не виходять на вулиці». У такий спосіб французькі студенти заманіфестували свій протестний вихід на вулиці Парижа [Див.: Подорога: Електронний ресурс]. Однак це вже був період згорання активної фази українського шістдесятництва, яке потрапило в лещата репресивних заходів тоталітарної системи, яка «відкликала» назад послаблення «хрущовської відлиги».

З огляду на всі ці процеси, середина ХХ ст. виявила цікаві тенденції як у західній, так і в українській літературах. Вони мали і лінії зближення, і лінії роз'єднання, що їх найдоцільніше шукати в площині епічності, яка від часів Аристотеля визначає жанрову ієрархію літератури (див. твори Гегеля, Гете, Шиллера, Т. Бовсунівської, Н. Копистянської та ін.). В рамках означеної теми мова може йти не стільки про епіку, що історично несе в собі ген героїзму й розгортає код ідеального як тип художнього узагальнення через панорамність, історико-соціальний масштаб оповіді, скільки про епічність «не як масштаб охоплення й синтезу», але як сутнісну жанротвірну категорію, як «органічне відчуття соціуму, що неодмінно стоїть за кожною особистістю незалежно від того, усвідомлює вона це чи ні» [Денисова 1989: 66]. Тим більше, що друге завдання покладається на роман як найбільш динамічний, пластичний і найбільш дотикальний до больових точок соціуму жанр, життєспроможність якого, проте, стала темою чи не найбільших літературно-критичних і літературознавчих дискусій ХХ ст. Проте незмінним залишається уявлення, згідно з яким основним жанротвірним фактором роману-епопеї як своєї зразка літературної серіальності є образ автора, зазвичай деперсоналізований, дистанційований від зображуваних, часто міфологізованих подій, тоді як роман, сказати б, універсального типу *a priori* є автороцентричним. Адже він відображає сам процес формування контакту особистості з зовнішнім світом і при цьому не втрачає тієї чи тієї міри епічності, хоча за основними своїми параметрами протилежний епосові [Денисова 1989: 66]. Йдеться про необхідність у даному контексті відділити епічність як родову ознаку, що характеризує роман на всіх стадіях його розвитку, від епопейності («епохальності»), яка можлива в одних романах, а іншим протипоказана.

При цьому слід мати на увазі той факт, що роман як найбільш темпорально відкритий, а отже незавершений жанр, наділений, за спостереженням Т. Денисової, змінним характером і змінною формою епічності, варіативністю її міри й перерозподілу в тканині художнього

твору [Денисова 1989: 66-67]. Проте як визначальна константа він має і свій потенціал стабільності. Увага до проблем епічності зазвичай зумовлена в літературознавстві дослідженням специфіки романної прози, великих поетичних (епічних) форм або ж проблем трансформації жанрової системи. З огляду на це можна зазначити: скажімо, Н. Копистянська у монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», генологічно досліджуючи літературні роди і жанри у їх взаємодії, аналізує поняття жанр, жанрова система, однак уникає розгляду самого поняття «епічність». Розглядаючи теорію літературних жанрів, сформованих упродовж доби постмодернізму, Т.Бовсунівська (монографії «Основи теорії літературних жанрів» і «Когнітивна жанрологія і поетика») поняття «епічності» не виокремлює, а звертається до цієї жанрової ознаки побіжно, лише в разі контекстуальної потреби. Так само залишають поза увагою цю проблему й інші сучасні дослідники.

У середині ХХ ст. літературно-мистецький Захід переживав процеси дегуманізації суспільства, відчуження особистості, яка потрапила під тиск цивілізації споживацтва й перетворилася на одновимірну людину, «людину без властивостей» (однойменний роман Р. Музиля). «Абсолютизація заперечення» [Уваров 1989: 137], віддзеркаливши тенденцію неприйняття соціальної реальності, спровокувала, скажімо, в французькій літературі протестні тенденції, зокрема, в т. зв. літературі «великої відмови» 1960-х рр., духовно пов'язаній з літературою абсурду» (1950-1960-ті рр.), найяскравіше репрезентованою іменами Беккета та Іонеску [Уваров 1989: 133]. Водночас завойовував право на існування французький психологічний роман 1960-1980 рр., що намагався подолати межі відчуження, «скасувати» утилітарність, функціональність стосунків, викликану домінуванням у суспільстві взаємин людини й капіталу. Так само спровоковано появу американського новоавангардистського роману 1960-х рр., літератури «чорного гумору» 1950-1960 рр. з її спробою реанімувати сам жанр роману. Тогочасна американська література перебувала в режимі гострих дискусій модерністів і «новороманістів» щодо життєздатності роману, коли модерністський роман маніфестував «розрив зв'язків людини зі світом», «зруйнування епічності», а в буттєвому світі – межові ситуації відчуження, ізольованості, «напруженої самотності», показував роман як «явище, що втратило соціальність» [Денисова 1989: 69].

Якщо екстраполювати світові тенденції на українську прозу середини ХХ ст., то в першій частині цієї тези можна говорити про певну синхронізацію утвердження індивідуалізму (в українському контексті радше – виразного персоналізму з глибокою індивідуалізацією особистості) на початку 1960-х рр. А друга її частина відсилає до певної, умовно кажучи, дискусії щодо взаємостосунків у парадигмі *людина/соціум*, визначених іншою соціокультурною ситуацією та іншим ідейно-соціальним і художньо-естетичним досвідом.

Подолавши інерцію монументальної лжеепічності панорамно орієнтованої соцреалістичної літератури 1950-х рр. (і попередніх десятиліть) із її міфологізованою парадигмою історичних процесів і деперсоналізацією «суспільно важливого» героя, позбавленого права на екзистенціальність і приватність, українська проза 1960-х рр. у кращих її зразках, окрім руйнування цієї «епічності», долала (більшою чи меншою мірою) ті складники традиційного реалістичного письма, що їх чітко вирізняє Д.Наливайко: розвинений описово-етнографічний елемент; форма оповіді, в якій спостерігається народний склад мислення й мовлення; особливе співвідношення з романтизмом, стійка синкретичність реалістичних і романтичних елементів; використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цієї літератури [Наливайко 1993: 96]. Тобто риси, за якими кодифікуються типологічні відмінності української реалістичної літератури від літератур російської й західноєвропейських. Саме тому в середовищі українських шістдесятників – а саме вони змінювали соцреалістично-центричну естетичну парадигму художнього мислення – спостерігається потужне зацікавлення літературою Розстріляного відродження з її урбаністичними імпульсами й трансформаціями рустикального канону; а також літературою світовою, яка не тільки служить взірцем для

пошуку нових виражальних засобів, а й зрештою перетворюється на об'єкт художньої рефлексії. Традиційна національна культура, органічно ними засвоєна, була переважно джерелом світоглядного досвіду, оскільки *a priori* несла в собі засвоєне художньою свідомістю глибинне світоглядне навантаження. Зокрема, шістдесятники використали традиційний принцип зображення селянського світу з «внутрішнього, а не зовнішнього погляду», вирізнений (після О. Білецького) Д. Наливайком, зосередивши мистецьку увагу не стільки на нерві співпережиття, скільки на «пункті» психологічної суголосності.

Неоромантична тенденція, що опосередковано прийшла як «із усієї широчезної гами європейських духовних напрямків», так і з національної фольклорної традиції, коли все запозичене «перетворювалось і переформовувалось» [Чижевський 2005:105] відповідно до особливостей національної ментальності, актуалізувала концепти національного духу на новому рівні художньої свідомості. Адже глобальна взаємозалежність, що проходить по лінії *народ/історія*, – основна тема української романтичної традиції, яка водночас належить до основних проблем національного руху. Користуючись системою оцінок Д.Чижевського, можна говорити про те, що саме національний рух суттєво впливав на творчість українських літераторів, яка часто була «не лише відгуком, але й відповіддю Заходу» [Чижевський 2005: 105]. Однак саме переосмислення епічності/лжеепічності по цій лінії *народ/історія* (найпримітивніші зразки такої лжеепічності якраз і дала попередня література соцреалізму) виводить письменство 1960-х рр. на хвилю викличного демонтажу апробованої й доведеної часом до абсурду соцреалістичної монументальності, що надалі відобразилося в жанрових трансформаціях і модифікаціях. Т.Гундорова називає спроби шістдесятників поміркованим модернізмом, «філософію культури якого визначило не творення нової культури, заданої Ідеальною Формою, як це бачимо у „високому” модернізмі західного типу, а швидше – інтеграцію модерної форми з національно-народною традицією (і на цьому незрідка наголошує яскравий представник шістдесятництва Вал. Шевчук – Л.Т.)», яка бралася «не так міфологічно, як раціонально» [Гундорова 2004: 6], що, проте, не дає підстав для сумнівів щодо органічності такого поміркованого раціоналізму. Проте, тут треба зважати й на весь комплекс тогочасних суспільних, соціокультурних умов. Адже твори такого «стриманого» модернізму «підказані й тодішньою суспільною та літературною атмосферою, й свідомим прагненням, й інтуїцією...» [Цит. за: Жулинський 1987: 12] – і це твердження шістдесятника Є.Гуцала годі заперечити.

Розглядаючи творчу палітру шістдесятництва, цілком можна говорити про тенденцію неореалізму з пошуком стилістичної рівноваги між об'єктивним/суб'єктивним (за класифікацією Ю.Борева, психологічного реалізму з проекцією почуття відповідальності людини за власне духовне наповнення; інтелектуального реалізму з імперативом декларації й творення добра всупереч дисгармонійності світу, розширення меж власної свободи) [Див.: Боров 2001: 420-455], що вже в 1970-ті рр. трансформується в твори магічного реалізму як нетрадиційну спробу розширити межі хронотопу повсякдення. Тому М.Ільницький й означає парадигму розгортання художньої свідомості шістдесятників таким нібито парадоксальним, а проте досить умотивованим чином: «Від епічності до ... епічності» [Див.: Ільницький 2005]. Ранній етап творчості шістдесятників, який «скасонував» право на життя монументальній епічності їхніх попередників, він «вкладав» у простір між епічністю до-шістдесятників і їхньою власною епічністю, що виявила себе у пізніших жанрах повісті й роману (зокрема, історичної романістики), коли змінився «баланс співвідношення особистості й суспільства» [Ільницький 2005: 100].

Прийнявши за висхідну тезу Н.Бернадської про ледь помітне розхитування наприкінці 1950-х рр. «нормативної моделі світу шляхом переакцентування конфліктів, поглиблення їх морально-етичної і морально-психологічної сутності, проте із збереженням художніх кліше та панівних ідеологем», на прикладі творчості шістдесятників потверджуємо її ж спостереження, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентування на рівні тематико-проблемному, а згодом зазнає змін і поетика творів, їхня жанрова матриця [Див.: Бернадська 2004]. Йдеться тут виключно про роман, однак неабияку роль у розхитуванні

означеної нормативної моделі світу, безперечно, відіграла й новелістика того періоду (Вал. Шевчук, В. Дрозд, Є. Гуцало, Ю. Щербак, Гр. Тютюнник та ін.), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість до темпоральних зміщень і діалогізованого мислення романних різновидів 1970-х рр. (виробничий та історичний романи, за Н.Бернадською, набувають «людських» вимірів, ідеологічний починає тяжіти до філософського, інтелектуального; зростає питома вага часових трансформацій, сюжетних моделей дискусії, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів тощо). Чи не найбільш «революційну» роль у розхитуванні соцреалістичного романного канону відіграє український «хімерний» роман із цілою низкою різновидів (іронічно-«коментувальний», історико-«легендний», гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний) [Бернадська 2004, 207]. Саме з початком 1970-х рр., коли духовний простір у всій його буттєвій атрибутивності було стиснуто заборонами, цензурою й репресіями, актуалізується нарративний дискурс інтерпретації історії: поступово відбувається досить потужний вибух історичної прози (Вал.Шевчук, Р.Іваничук, Р.Федорів та ін.). Вектор конструювання майбутнього перемістився зі сфери сучасного, яке вже встигло «закріпити» себе в малих прозових формах, у сферу минулого, асимілюючи унікальну можливість актуалізувати «вузли історії» і показати, як історія «видобувається із подій» (П.Рікер): йдеться насамперед про романи *проекції*, коли минуле й сучасне взаємно проєктуються, посилаючи відповідні імпульси в майбутнє, духовно його конструюючи.

Вириваючись за межі *закритої суб'єктності* з її формально індивідуальною (в міру дозволеного) стилістикою й досить безликою творчою манерою (а не стилем), що визначали лжеепічний монументалізм творів апологетів соцреалізму, коли рефлексія «виконувала ідеологічно-теоретичну і навіть нормативно-регулятивну функції в організації культурної діяльності соціуму» [Устюгова 1996: 94], на початку 1960-х рр. письменники-шістдесятники рухалися в напрямку пошуку індивідуального стилю, утверджуючи цим нові межі – межі *відкритої суб'єктності* (терміни О.Устюгової). Їхня художня свідомість, затиснута романними взірцями соцреалістичного штибу з лакованістю «ходульної героїзації» (М.Бахтін), монументальністю ідеологічних побудов і надбудов, цілеспрямованим позитивізмом героїв, спрощенням психологічних колізій, активізувалася під «безпосередньою дією тих змін у самій дійсності, які й визначають роман», оскільки саме він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності [Бахтин 1970: 98].

Але все це сталося пізніше, а на початку 1960-х рр. (як, власне, і досі) актуальним залишалося запитання: чому ж у цей час стався прорив саме у жанрових межах малої прози? Пошуки відповіді на поставлене запитання можна шукати у теорії діалогізму М.Бахтіна, адже роман як втілення діалогічних структур художньої свідомості народжується тоді, коли автор дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством. Натомість монологічна тональність новели є потребою переважно «внутрішньої розмови». Оскільки наскрізь діалогічною була поезія 1960-х рр., яка балансувала на межі між національною риторикою й естетичними ідеалами, то прозові жанри мусили врівноважуватися «внутрішнім виміром» людини, апелюючи не стільки до її громадянського начала (з цією роллю цілком справлялася поезія), скільки до психологічних первнів особистості, котра перебувала в стані трансформації свідомості. Це було логічно з погляду відновлення антропологічної рівноваги травмованої всім попереднім досвідом людини. Адже в тій картині світу, що її вибудовувала тогочасна література, безперечно, передбачалося два пласти: зовнішній і внутрішній.

Виходячи з бахтінської тези щодо жанрової незавершеності роману («Роман – єдиний жанр, що перебуває у становленні, тому він більш глибоко, суттєво, чутливо і швидко відображає становлення самої дійсності» [Бахтин 1970: 98]), логічно переформулюємо запитання: чому початок 1960-х рр., коли в суспільстві утверджувалися нові світоглядні доміанти й моделі поведінки, не ознаменувався вибухом цього пластичного жанру? Чи тільки молодістю тих, хто бурхливо входив тоді в літературу, пояснюється така ситуація? Чи, може, відіграв роль фактор часу, який обертається обома сторонами: по-перше, вузькі межі

(коридор), що його ситуація призначила для творчої самореалізації шістдесятників, по-друге, та обставина, що роман потребує більшого часу на осмислення реальності і на сам процес написання? Відповіді не такі очевидні, як здається на перший погляд, адже кількість написаного у малих жанрах цілком могла би бути «переведена» у романний формат. Не допомагає знайти остаточну відповідь і теза, згідно з якою роман потребує довшої дистанції між автором і дійсністю, що стає об'єктом художнього дослідження, – для осмислення й узагальнення. Адже роман так само може виростати зсередини самої соціоекзистенційної ситуації, коли автор ставить перед собою глобальну мету й значно амбітніші плани.

З одного боку, тут і справді дався взнаки надто молодий вік письменників-неофітів і, можливо, певний страх перед «великими жанрами», в якому тоді працювали визнані метри. А з другого, спрацювала й певна упередженість до скомпрометованого, здевальвованого, нормативно змодельованого великоформатного (лжеепічного) жанру, що його надмірно експлуатувала ідеологія і який повною мірою відобразив усі гримаси соціалістичного реалізму: монументальність, лакованість, композиційну й психологічну налаштованість на прогнозованого позитивного героя та ін. Тоді як новела/оповідання менше надається до ідеологічних спотворень життя: її «нерв» перебуває у площині глибоко внутрішнього, інтимного. Окрім того, це був і певний виклик: у малих жанрових формах показати великі людинознавчі проблеми. Тож тогочасна проза мусила в міру можливостей долати межі соцреалізму, адже «новий критичний реалізм» у межах формування постсоцреалістичної жанрової парадигми гальмувався інерцією спротиву існуючих жанрових форм (жанрової ієрархії). Так схематичний роман зразка 1950-х рр. поступився місцем новелістиці, що стала одним із прикладів зумовленості, за І.Денисюком, «ідейно-художніми напрямками, які приймають соціальне замовлення доби й коригують жанри» [Денисюк 1999: 22]. Саме новелістика репрезентувала етику «моральної міри» (Є.Мелетинський), що її принесли в соціокультурний простір шістдесятники. Жанр роману як зона й поле «ціннісного сприйняття й відображення світу», що дає «точки зору й ціннісні орієнтири» [Бахтин 1970: 112-113], на початок їхнього входження у велику літературу перебував ще в конфліктній ситуації з художньою свідомістю, яка потребувала певної кристалізації. Тож на початку 1960-х рр. прозаїкам ще належало набути відчуття дистанційності від безпосереднього сприйняття реальності – тієї стихії «незавершеного теперішнього», з якою стикається й яку асимілює в художню матерію жанр роману.

Вводячи процес утвердження тогочасної української новелістики у світовий контекст і світові тенденції відчуження героя від суспільно-соціальних процесів, психологічну локалізацію в просторі власного «Я» і його довколишнього побутово-психологічного ландшафту, наближення до кіномонтажної специфіки художнього освоєння дійсності, бачимо, що така спроба за всієї її доцільності й доказовості все ж потребує певних застережень. Важко не погодитися з тезою О.Зверева, згідно з якою оповідання якоюсь мірою послужило ідеальною формою для того, щоб набуло художньої виразності властиве новому поколінню відчуття ненадійності, крихкості людських зв'язків, насамперед властиве американським прозаїкам-авангардистам 1960-х рр., «улюбленою метафорою котрих була „метафора змертвілого, беззв'язного світу” і котрі перетворювали прозу в колаж, у недбало, наспіх змонтовану кінострічку, де зіштовхування підкреслено різнорідних скалок дійсності виглядало абсурдно і, як передбачалося, смішно» [Зверев 1989: 6]. Однак світ, що його носили в своїй душі діти «хрущовської відлиги», був не змертвілим, а радше зболеним, зраним травмами і заборонними лещатами, проте певна «незв'язаність» його причинно-наслідкових парадигм була очевидною. Попри те шістдесятникам притаманні не поспіх і зумисна недбалість, а вихлюп того органічного для них світосприйняття, яке вони гуманізували, психологічно обсервували й ліризували, не вдаючись до лікувального для американської новелістики передбачуваного сміху, що його позиціонує абсурдизм. Адже сміх, гротеск лікує тоді, коли інші «ліки» вже вичерпано – українська ж новелістика мала величезний потенційний запас непробудженого ліризму, невиявленого досі турбулентного психологізму, які колажували художню реальність із більшою мірою достовірності, ніж

зіштовхування «різномірних скалок дійсності», до сприйняття й дешифрування якого не була готова тогочасна українська ментальність.

За свідченням самих шістдесятників, їм імпонувала поетика неореалізму італійського кінематографу з його акцентацією на поетиці реального факту, фокусуванні на фрагменті життя, всебічний розгляд якого дає для розуміння внутрішнього життя людини більше, ніж поетика події, колізії, зіштовхування антиподів тощо [Тарнашинська 2001: 94-95]. Нерв суб'єктивності, властивий малій прозі, дозволив молодим письменникам на канві реалістичного зображення життя розвинути лірико-імпресіоністичну за формою і типом художнього мислення новелістику, соціально відкориговану «правдою життя». Психологічне рефлексування, глибоке проникнення у внутрішній світ героя, переважно у внутрішній, а не зовнішній зміст, виразні сецесійні засоби, фіксація «моменту пережиття», де особливо конструктивну роль відіграють, окрім концептуальної деталі, внутрішні стани людини, пейзажі як «стани природи» й кореляція перших із другими – все це дає підстави говорити про певний відсвіт художньо-стильових тенденцій порубіжних епох на «екранну площину» української літератури кінця 1950-х – початку 1960 рр. Подібний підхід творив ті антропологічні колізії суб'єктивної відкритості наративних структур, які й викликали різноміслювання з приводу нібито недостатності соціальної заангажованості молодих прозаїків. На такому дещо імпресіоністично «розмитому» тлі зображення дійсності не відразу вдалося побачити соціальну перспективу тодішньої прози, проекцію її на формування суспільних ідеалів: «...письменник зображує ситуації не завжди соціально місткі, переважно морально-етичного змісту; їх вияв здійснюється іноді на периферії соціальних зв'язків і обставин, але висновки розпросторюються на загальну суспільну атмосферу щоденного життя» [Жулинський 1987: 9].

Оскільки роман є «чисто композиційною формою організації словесних мас, нею здійснюється в естетичному об'єкті архітектонічна форма художнього завершення історичної чи соціальної події, що є різновидом форми **епічного завершення**» [Бахтин 1986: 39], можна резюмувати: у візії, а відтак у художній свідомості шістдесятників модель світу, яку вони осягали й намагалися вибудувати в художніх формах, на той час ще не набула архітектонічної завершеності, концептуалізації соціальної реальності, а перебувала в процесі обсервації й засвоєння художньою свідомістю. Свою практику «відображати подію на одному ціннісно-часовому рівні із самим собою і зі своїми сучасниками (а, відповідно, і на основі особистого досвіду й вимислу» [Бахтин 1970: 103] вони якраз і набували через практику внутрішньої ціннісно-темпоральної психологічності з допомогою новелістичних структур. І не тільки тому, що новелістичний жанр можна умовно віднести до «зондажних» або, як помилково вважають деякі дослідники, до підготовчих – у надії на створення ширших художніх полотен – жанрів. Твердження про те, нібито існує новелістичне мислення – як паралельне чи альтернативне до мислення романного, викликає певні сумніви: принцип аналогії не завжди доказовий. Так само неправомірно говорити про асиміляцію романним мисленням, кажучи умовно, мислення новелістичного. Якщо користуватися терміном Ю.Тинянова щодо жанрової установки, яка організовує «підпорядковані фактори» й визначає функціональну жанровість твору, домінантною тут бачиться саме психологічна настанова, що має кількочасову структуру мотивації.

Процес романізації жанрів (у бахтинському розумінні) відбувався поступово й підспудно впродовж 1960-х рр., готуючи «вибух» романної прози у 1970-х рр. «Жанрова креативність є суто антропологічною властивістю, проте й саме існування жанру, скажімо, роману, має антропологічну мотивацію», оскільки жанр відображає процеси «походження та психічного й соціального становлення людства» [Бовсунівська 2008: 507]. Зображення людини як приватної особи залишається жанроутворювальною ознакою роману, незалежно від епохи чи літературного напрямку (на чому наголошує й Н.Бернадська). Але ця риса не є самодостатньою: тільки в поєднанні зі специфічними структурними ознаками вона творить теоретичну модель жанру. Така антропологічна залежність, що актуалізує антропологічний фактор жанротворення [Бовсунівська 2008: 507], дає підстави перевести оптику бачення

жанрової самовизначеності шістдесятників у час їхнього приходу в літературу в площину психологічних закономірностей, які можуть по-різному спрацьовувати на різних етапах соціокультурного розвитку суспільства. Тож якщо розглядати прозовий доробок шістдесятників з погляду жанрології, виникає логічний висновок: новелістика стала фактично предтечею їхньої романістики: і Вал. Шевчук, і В. Дрозд, і Є. Гуцало згодом перейшли до великих прозових форм. Подібної траєкторії розвитку міг би зазнати, ймовірно, й найвизначніший майстер малої прози Гр.Тютюнник.

І все ж доцільно ще раз переформулювати запитання: новелістика шістдесятників – це прообраз великих наративних структур чи самодостатня наративна модель? Або, за Д.Ліхачовим: новелістика у дискурсі українського шістдесятництва постала як «жанр-васал» чи «жанр-сюзерен»? Очевидно, не слід буквально сприймати твердження Т.Бовсунівської, що створення з різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів [Бовсунівська 2008: 123], оскільки це складні трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості митців, хоча й відкидати тезу про перехід кількості у якість теж не можна: йдеться про внутрішній процес накопичення письменником вражень та узагальнень, аж до того моменту, коли він відчує готовність номер один до переходу в структуру іншого жанру. Очевидно, суттєвішу роль відіграє «градус» набуття письменником тієї чи тієї стильової манери, що виражає актуальні смисли, а відтак матеріалізує їх у відповідному жанровому формоутворенні. Зважаючи на те, що роман «погано уживається з іншими жанрами» [Бахтин 1970: 96], претендуючи на всеохопне панування, проза початку 1960-х рр. *a priori* могла зайняти хіба нішу в офіційному жанровому каноні, де домінували романні форми (Л.Первомайський, Григорій Тютюнник, О.Гончар, П.Загребельний та ін.), хіба у вигляді новели й оповідання. І лише тоді, коли прозаїки почали мисленнєво виходити за жанрові межі малих наративних структур, жанр роману, який має, за С.Аверинцевим, «свою власну волю», і авторська воля «не сміє з нею сперечатися» [Аверинцев 1996: 147], починає витіснити їхню новелістику. Адже в особливі моменти історико-літературного процесу «категорія жанру залишається значно суттєвішою, вагомішою, реальнішою, ніж категорія авторства» [Аверинцев 1996: 147].

Сучасна романоцентрична жанрологія, яка має за об'єкт чи не найстабільнішої уваги саме жанр роману, визначає місце новели й оповідання теж як досить стабільне, прогнозоване, антропологічно вмотивоване. Проте й сам роман, поширюючи свій вплив і на інші жанри, сприяє їх оновленню: «...він заряджає їх становленням і незавершеністю» [Бахтин 1970: 98], більше того, передбачає, за М.Бахтіним, майбутній розвиток усієї літератури. Чи не тому простір лапідарної новелістики Є.Гуцала, В.Дрозда та й Вал.Шевчука поступово витісняється жорсткою, викінчено місткою, діалогічно насиченою новелістикою Гр.Тютюнника. На відміну від малої прози попередніх авторів, що репрезентує рефлексивного героя, вона подає персонажа як сформований продукт деформаційних суспільних процесів. Така трансформація не лише ситуативно віддзеркалює пульсацію часу, а й вказує на певні жанрові темпоральні взаємопроникнення. У цьому контексті не можна відкидати тези Є.Мелетинського, згідно з якою новела розцвітає в перехідні епохи й або передує «формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом»: вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [Мелетинський 1990: 7].

Тож освоюючи «зону максимального контакту з теперішнім (сучасністю) в його незавершеності» [Бахтин 1970: 101] через пластичні можливості новелістики, література 1960-х рр. адсорбувала в просторі національно-мовної свідомості й світові тенденції становлення «свідомостей» інших національних літератур, зокрема колишнього спільного культурного простору, а також досвід «свідомостей» європейської й американської літератур. Тобто романна свідомість другої половини ХХ ст. як передумова «нової епічності» формувалася всередині складного конгломерату інших «свідомостей» – із виразним тяжінням до національних трансформацій усього засвоєного ззовні й домінуванням саме національних компонентів. Так національна свідомість, а відтак і національна мова

вираження починають «наче народжуватися заново» [Бахтин 1970: 102], підняті до рівня національної ідеї й національного духу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев 1996: А. Аверинцев, С.С.: Риторика и истоки европейской литературной традиции. «Языки русской культуры», Москва 1996.
2. Бахтин 1970: Бахтин М.М.: Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин. In: Вопросы литературы. №1.1970, с. 95-122.
3. Бахтин 1986: Бахтин М. М.: Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Литературно-критические статьи. Художественная литература, Москва 1986.
4. Бердяев 1993: Бердяев Н. А.: О назначении человека. Республика, Москва 1993.
5. Бернадська 2004: Бернадська Н.І.: Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Академвидав, Київ 2004.
6. Бовсунівська 2008: Бовсунівська Т.В.: Основи теорії літературних жанрів. Вид.-поліграф. центр «Київський університет», Київ 2008.
7. Бойчук 2003: Бойчук Б. М.: Спомини в біографії. Факт, Київ 2003.
8. Боров 2001: Боров Ю. Период модернизированного реализма: поиск новых надежд. In: Теория литературы. Т. IУ: Литературный процесс. ИМЛИ РАН, «Наследие», Москва 2001, с. 420-455.
9. Вайль, Генис 1996: Вайль П. Генис А. 60-е. Мир советского человека. Новое лит. обозрение, Москва 1996.
10. Гундорова 2005: Гундорова Т. І.: Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Критика, Київ 2005.
11. Гундорова 2004: Гундорова Т.І. Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім. In: Коцюбинська М. Мої обрії: У 2-х т. Т. 1. – Дух і літера, Київ 2004, с. 4-10.
12. Денисова 2012: Денисова Т. Н.: Історія американської літератури ХХ століття. ВД «КМ Академія», Київ 2012.
13. Денисова 1989: Денисова Т.Н.: Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа. In: Жанровое разнообразие современной прозы Запада/ відп. ред. Д. В. Затонский. Наукова думка, Київ 1989, с. 59-127.
14. Денисюк 1999: Денисюк І.О.: Розвиток української малої прози ХІХ-поч. ХХ ст. Наук.-вид. тов.-во «Академічний Експрес», Львів 1999.
15. Жулинський 1987: Жулинський М.Г.: У передчутті радості. In: Євген Гуцало. Вибрані твори: в 2-х т. Т. 1. Радянський письменник, Київ 1987, с. 5-2.
16. Зверев 1989: Зверев А.: Тридцать пять штрихов к портрету Америки. In: Современная американская новелла: 70-80 годы. Радуга, Москва 1989, с. 3-19.
17. Ільницький 2005: Ільницький М.: У фокусі віддзеркалень. Статті. Портрети. Спогади. Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, Львів 2005.
18. Кайку 2006: Кайку М.: Гіперпростір: наукова одісея крізь паралельні світи, викривлений простір-час і десятий вимір: уривки з книги [Електронна версія]. Режим доступу: <http://www.mao.kiev.ua/jscans/2006-1-kaiku.pdf>
19. Камю 1997: Камю А.: Бунтівна людина. In: Вибрані твори: у 3-х т. Т. 3: Есе. Фоліо, Харків 1997, с. 181-438.
20. Мелетинский 1990: Мелетинский Е.М.: Историческая поэтика новеллы Наука, Москва 1990.
21. Наливайко 1993: Наливайко Д.С.: Українська реалістична література в порівняльно-типологічному зрізі. In: Хроніка-2000. Вип. 5. 1993, с. 81-96.
22. Неврлий 2000: Неврлий М.: Слов'янський контекст шістдесятництва. In: Сучасність. №1. 2000, с. 101-109.

23. Подорога 1968: Подорога В. А.: До и после «мая 68». «Левый интеллектуал» и его Революция: (беседа с Валерием Подорогой в редакции журнала «Русский репортер») [Електронна версія]. Режим доступу: <http://www.podoroga.com/may1968.html>
24. Сідельник 2010: Сідельник А.: Субкультури чи субпродукти / Анастасія Сідельник. In: Український тижень. – № 30. 2010, с. 52–55.
25. Тарнашинська 2001: Тарнашинська Л.: Валерій Шевчук: «Бути митцем, а не його тінню...». In: Людмила Тарнашинська. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. Університет. вид-тво «Пульсари», Київ 2001, с. 92-96.
26. Уваров 1989: Уваров Ю.П.: Французский психологический роман 60-80-х годов XX века (идейно-тематические и жанровые тенденции). In: Жанровое разнообразие современной прозы Запада/ відп. ред. Д. В. Затонский. Наукова думка, Київ 1989, с. 128-191.
27. Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік 1967: Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік 1967: In: Науковий збірник: 3. Присвячений пам'яті Володимира Гнатюка/ Гол. ред. М. Мушинка. Свидницький музей української культури в Пряшівському відділі української літератури Словацького педагогічного видавництва 1967, с. 359-363.
28. Устюгова 1996: Устюгова Е.Н.: Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. [2-е изд.]. Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1996.
29. Чижевський 2005: Чижевський Д.: Філософські твори: в 4-х т. Т.1. Смолоскип, Київ 2005.

Тарнашинская Л.Б. «Новая эпичность» vs лжеэпичность: проекция творчества украинских шестидесятников на мировые процессы.

Рассматриваются сходство и различие глобальных молодежных протестов, мировые тенденции 1950-х-1970-х гг. В их проекции на мир гуманитарных дисциплин, в частности украинской и зарубежной литературы. Исследовательница доказывает, что причина разногласий лежит в плоскости самоидентификации. Если у западной молодежи вектор дороги (как движения) ведет в неопределенность, неизвестность, то движение украинских шестидесятников - это «дорога к себе» настоящему, к дому, к национальному как императивному. Эта дорога обозначена конкретными национальными маркерами, уравновешивающими традиционное и новаторское в системе общечеловеческих аксиологических понятий.

В центре внимания - демонтаж «лжеэпичности» социалистического реализма в литературе и потенциал «нового эпоса» в творчестве поколения украинских шестидесятников. Проблема рассматривается через призму жанрово-стилевой трансформации этого периода. Украинским шестидесятникам импонировала поэтика неореализма итальянского кинематографа с его акцентированием на поэтике реального факта. Нерв субъективности в малой прозе позволил молодым писателям на канве реалистического изображения жизни развить лирико-импрессионистскую новеллистику, социально откорректированную «правдой жизни». Она сыграла большую роль в расшатывании нормативной модели мира.

Тенденция неореализма с поиском стилистического равновесия между объективным / субъективным уже в 1970-е гг. трансформируется в произведения магического реализма как нетрадиционную попытку расширить границы хронотопа повседневности. Из-за отражения трансиндивидуальных элементов новеллистика готовила художественное сознание до темпоральных смещений и диалогизованного мышления романских разновидностей 1970-х гг. (производственный и исторический романы приобретают «человеческие» измерения, идеологически начинает тяготеть к философскому, интеллектуальному; растет удельный вес временных трансформаций, сюжетных моделей дискуссии, размышлений, фольклорно-мифологических элементов и т.д.). С началом 1970-х гг., когда усилились запрет, цензура и репрессии, актуализировался нарративный дискурс интерпретации истории: постепенно происходит мощный взрыв исторической прозы. Речь

идет прежде всего о романах проекциях, когда прошлое и настоящее взаимно проектируются, посылая соответствующие импульсы в будущее, духовно его конструируя.

Ключевые слова: протест, хиппи, поколение украинских шестидесятников, национальное, эпичность, жанр, стиль, дискурс, поэтика, новелла, роман, неореализм, трансформации.

Liudmyla Tarnashynska. «New epic» vs lieart: projection of creativity of the sixties generation on global processes.

Discusses the similarities and differences of global youth protests, global trends of the 1950s-1970s in their projections for world humanitarian disciplines, in particular the Ukrainian and foreign literatures. The researcher proves that the reason for the disagreement lies in the plane of self-identification. If Western youth road vector (motion) leads to the uncertainty, the unknown, the movement of the sixties generation is the "road to self" present to the house to the national imperative. This road is designated a specific national markers, balancing the traditional and the innovative in the universal axiological concepts.

In the spotlight – dismantling "lienet" socialist realism in literature and the potential of "new epic" in the works of the generation of the sixties generation. The problem is considered through the prism of genre and stylistic transformation of the period. Ukrainian shistdesiatnyky impressed poetics of neorealism Italian cinema with his emphasis on the poetics of the real fact. The nerve of subjectivity in a small prose allowed the young writers to outline a realistic image of life to develop lyrical and impressionistic novellistic, socially adjusted "truth of life". She played a significant role in weakening the normative model of the world.

The neorealist trend with finding a stylistic balance between the objective/subjective in the 1970s, transformed into works of magical realism as an unconventional attempt to expand the boundaries of the chronotope of everyday life. Through reflection tranchitella elements novelistic prepared artistic consciousness in temporal displacement and dialogue thinking of Romani varieties of the 1970s (industrial and historical novels become "human" dimensions, ideological moves to philosophical, intellectual; the growing proportion of temporary transformations, scene models, discussions, reflections, folkloric-mythological elements, and the like). With the beginning of the 1970s, when increased prohibitions, censorship and repression, has become actual narrative discourse the interpretation of history: gradually there is a powerful explosion of historical prose. We are talking primarily about novels projections when past and present are mutually projected, sending the appropriate pulses to the future, designing it spiritually.

Keywords: protest, hippies, the generation of the sixties generation, national, epic, genre, style, discourse, poetics, short story, novel, neorealism, transformation.

М.Б. Хороб

МАРІЯ ВАЙНО: МИСТЕЦТВО НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

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.

Марія Едуардівна Вайно (1956) розкрила свій талант поета, прозаїка, кіносценариста в останні два з половиною десятиліття. Без неї сучасний український літературний процес

збіднів би, як на Прикарпатті, звідки вона родом (с.Букачівці Рогатинського району Івано-Франківської області), правда, поєднавши в собі гени ментальності матері-українки та батька-естонця, так і у всеукраїнському просторі. Як і в кожного письменника, у неї є улюблений головний рід літератури (епос) та відповідні жанри, в яких найталановитіше 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 романах у новелах («Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету» (2001),»Пасіонарія» (2011), і в різновидах малої прози: новелі, образках, фресках, шкідках, 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 риси... Кожна з них – свою вагу...Поспішаю мовити, аби не закоравіло моє і чиєсь чуття... Це мій світ важливого»[2, с.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 персонажеві, 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 все ще панує криза в нашому кінематографі, але, хочеться вірити, що так завжди не буде. Так думає і вірить у це і Марія Вайно. І як результат плідної праці у цій царині – звання лауреата «Коронації слова» 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,с.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 зраженими, 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 жорсткій 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 учителя –

скрипаля Августина Петрівни. А «теплий двір» не тільки локалізує дію в невеликому просторі, де проживає їхня улюблена наставниця, до якої тягнуться їхні серця і яка відрила 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 Августина. Таким чином, вічна проблема Учителя і 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 ХХ 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,с.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, а 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, с.89], яку зрозуміти може тільки людина, яка більшою чи меншою мірою знайома із світом музики. І хоч 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. Та 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 справдешне кохання, порушенням звичного творчого ритму із народженням дитини, травмою руки), вона доб'ється перемоги завдяки надзвичайній силі волі, працьовитості і внутрішній цілеспрямованості. З усіх дівчат струнного квартету Вікторія чи не єдина , будучи щасливою в творчому і особистісному житті, велично зіграє свою партію.

Марія Вайно уміє 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 все летить шкереберть: помста, тюрма, невиліковні хвороби, повна життєва безперспективність з передбачуваним трагічним фіналом. Воістину – не родись красивою, а – щасливою.

Не менш вражають ті новели в романі, де авторка майстерно відобразила життєву дорогу 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, стужившись за материнським теплом і відчувши його в Соломії якось одразу ж під час цієї, вкрай випадкової зустрічі і діалогізованого мовлення. «Він не має маму, 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 пригорнулася до неї, як до матері, а тоді вже мимоволі і до набагато старшого батька Павлуса, 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 уміє 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 трапляється 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. Дійсно, 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 облікшись 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, с.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,с.8], а в кухні – справжньою квітково-зеленою оранжереєю вазонів-квітів, «на ліжку – ліжник», «на підлозі – гуцульські верети», ще батьківські реліквії [с.9]) постає духовний світ цієї самотньої, але вельми багатой душевно і духовно жінки, яка сіє довкруг 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. Бо, мовить авторка, розкриваючи її світ й афористично: «Найвища цінність у людях – мистецтво відчувати інших. І це прекрасно [3,с.12].

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 на 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 вітчизнину і Вітчизну). Як і в згаданих творах, тут теж витає над усім справдешня любов, але кожного разу якимось по-іншому виявляючи себе. Бо хіба не заради коханого іноземця-українця пішла Франсуаза, 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 архітекτονіки, 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, вірніше 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 смыслом, 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 Любовою 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 і 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, с. 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 викрою витинанку нової долі, її силует... Маю волю й потугу зродити живий рядок...»[2,с.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 поживклому листку», присвячено Іванові Франкові, зокрема першому його кохання, що сприймається як наскрізь лірична поезія в прозі.

Наступні образки чи не найбільш особистісні, бо присвячені найближчим і найріднішим – 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 видимою, що проступає то через найкращий скарб – пам'ять про доброго, люблячого і життєво мудрого чоловіка, якого післала 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», реципієнт 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 грітиме 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 долі, але й уся – в любові... Ось чому мистецтво новелістичного мислення відчутно в усіх різновидах її прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Євген. Якщо є рай, то він любов // Вайно Марія. Шкіци на одвірках: Кіноповісті. Новели / Перевид. доповн. – 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)

Хороб М.Б. Марии Вайн: искусство новеллистического мышления.

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 архитектуры 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

Horob M.B. Maria Vine: The Art of the Novelistic Thinking.

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.

Keywords: Mariya Vayno, novella writer's mastery, genre diversity of prose, types of artistic thinking – romanticism / realism / impressionism.

О.В. Яблонська

**ПОВІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА «БЛИЗНЕЦЫ»
В АСПЕКТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ КРИТИКИ¹**

У статті в аспекті постколоніальної критики досліджена повість Т. Шевченка «Близнецы». Проаналізовано деморалізуючий та денаціоналізуючий вплив московщини на українське національне буття. Закцентовано на свідченні колонізаторської політики Російської імперії.

Ключові слова: постколоніальна критика, імагологія, етноцентризм.

Постановка проблеми та аналіз основних досліджень. У сучасному українському літературознавстві активно використовуються підходи постколоніальної критики, зокрема в потрактуванні літератури нового періоду, означеного свого часу С. Єфремовим як доба національного відродження [5, 32], яка розвинулася, наголосимо, всупереч імперській політиці Росії та Австро-Угорщини ([4], [11], [20] та ін.).

Ще в кінці 1860-х років Є. Згарський охарактеризував «Неофіти» як «політичну поему під історичною покривкою» [7, 234]. І. Франко [17, 133], а згодом і інші дослідники відзначили новаторство Т. Шевченка в жанрі політичної поеми, вказавши, що і «Сон» («У всякого своя доля...»), і «Німеччина» Г. Гейне створені того ж 1844 р. І. Франко розглядав творчість Т. Шевченка як захисника пригнобленої імперією нації. У статті «Темне царство» дослідник підкреслив, що у творах «Сон» («У всякого своя доля...») та «Кавказ» «списав поет картину великого царства – російського, того царства тьми, що давить Україну, що абсолютизмом і самоволею царства та чиновників давить і путає не тільки діла, але навіть думки та змагання кожної вільної одиниці» [17, 137].

Український гумор у повістях Т. Шевченка відзначає В. Смілянська [14].

Видається доцільним проаналізувати прозу Кобзаря Дармогря у світлі постколоніальної критики, оскільки і обставини створення (прагнення надрукувати в легальній російській пресі обумовило подвійну позицію (хитру гру) автора), і проблематика, пов'язана із спогадами про кріпацьке становище українців або із «солдатським нежитієм» Т. Шевченка, мають спільне підґрунтя – протест проти основ Російської імперії.

Метою статті є дослідження повісті Т. Шевченка «Близнецы» в аспекті постколоніальної критики.

¹ Вперше опубліковано: Волинь філологічна. – 2012. – Вип. 13. – С. 205-216.

Виклад основного матеріалу. Ще в ранній період поет наголосив, що не буде «трубадуром імперії» (Ева М. Томпсон) (не буде писати «про Матрьошу, / Про Парашу, радість нашу, / Султан, паркет, шпори...» [18, 1, 62]), а возвеличуватиме Україну та українців.

Прозові твори Т. Шевченко створив у період «десятилітнього чистилища», коли письменник зримо відчув на собі беззаконня «темного царства». Позбавлений свободи вибору й елементарного особистого простору, він не перестає думати про національну ідентичність. Вибудовуючи ідеальний простір рідної землі (зокрема у вигляді хутора), Т. Шевченко, як і до заслання, створює осередок родини (сім'ї) як іманентне національне середовище, де простежується спадкоємність і тяглість національної ідентичності.

У сім'ї Никифора Сокири шануються і класичні надбання людства (у спадок від батька перейшла частина бібліотеки, зокрема він заповів дорогі видання «древних классиков, еврейскую библию, французскую энциклопедию» [19, 4, 20]), і національні традиції; так, із великим пієтетом автор описує ставлення до рукописного екземпляру літопису Г. Кониського (йдеться про анонімну «Історію русів», авторство якої приписувалося Г. Кониському). Читання цієї пам'ятки козацької доби Никифором Сокирою можна розцінювати як тугу за втраченою державністю, а культурні артефакти (скрипку, гуслі) старого Сокири як свідчення утраченого раю. Хуторянин цікавиться і сучасною українською літературою, обговорює «Украинский вестник», захоплюються пародійними одами П. Гулака-Артемовського, критично оцінює творчість І. Котляревського. Він здатен відрізнити своє, істинне, від фальшивого: Никифор Федорович переконаний, що «Козак-стихотворец» О. Шаховського – «чепуха на двух языках» [19, 4, 60]. Ставлення Никифора Сокири до Г.Сковороди двопланове, як і в автора твору: «Это был Диоген наших дней, и если б не сочинял он своих винегретных песен, то было бы лучше» [19, 4, 25]. Зіставимо: у передмові до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 р. Т. Шевченко пише, що і Г. Сковорода був би народним і великим, «якби його не збила з пливу латинь, а потім московщина» [19, 6, 314].

На хуторі є сад (цей образ представляє ідеальний простір, організований людиною) і пасіка (тут утілюється ідея сродної праці). Никифор Сокира, даруючи десять вуликів бджіл учителю Степану Мартиновичу, прочитав лекцію про бджільництво, узагальнивши: «Трудолюбивейшая, богу и человеку угоднейшая из всех земноводных тварей – это пчела. А занимается ею и полезно, и богу не противно. Этот смиренный труд ограждает вас от всякого нечистого соприкосновения с корыстными людьми. А между тем ограждает вас и от гнетущей и уничтожающей человека нищеты.

По моим долгим опытам и наблюдениям я дознал, что пчела требует не только искусного человека, но еще кроткого и праведного мужа. Вы же в себе вмещаете все сии добродетели» [19, 4, 57].

Хутір Сокири зберігає національну ідентичність (хоча треба пригадати факт позитивного впливу чужого середовища: так, перебуваючи в німецькій стороні, Никифор перейняв для себе досвід чистоти та порядку [19, 4, 23]). Але є у творі свідчення, на перший погляд, безневинного втручання імперського способу життя, зокрема зображено, як насаджувалася не притаманна для українців культура. У благородних пансіонах пропагувалися чужі одяг і пісні як взірцеві. Це породить бездумне копіювання місцевою елітою «вершків» колонізаторської цивілізації. Такого впливу (за посередництвом родичок) зазнає і Параска, майбутня дружина Никифора Сокири. Чоловік зуміє повернути її до національного, відвернути від чужих ідеалів зовнішності із «стрекозиными талиями» [19, 4, 22]. Варто наголосити, що саме матір мріяла про військову кар'єру Зосима, очевидно, під впливом суспільних стандартів мілітаризованої Росії.

Історія повториться у взаєминах Саватія Сокири та полтавської інститутки Наташі. Вперше її Саватій побачив одягнутою «по-крестьянски» (тобто в українському національному костюмі), але розмовляла вона «чисто по-русски» [19, 4, 132]. Коли ж наступного дня шлях молодого Сокири знову проляже на хутір Лапин ріг, його увагу приверне прекрасний

дівочий голос, що виконував українську народну пісню: це була Наташа, яка здавалася «настоящею богинею цветов: вся голова в цветах, между волосами, вместо жемчугу, бусы из белых черешень. Будь она барышней, эффект был бы не полный, но к наряду крестьянки так шли эти огромные цветы и черешневые бусы, что пестрее, гармоничнее и прекраснее я (Саватій Сокира. – О. Я.) в жизнь ничего не выдывал» [19, 4, 135]. Саватій підтримає розмову з Оленою Петрівною про любов до рідної мови та пісні, матір запевнятиме, що Наташа вже забула всі романси, які колись виконувала після повернення з Полтави. Отже, і її хутір перевиховує, спрямовуючи до своєї народної пісні й костюма. Але те, що дівчина була випускницею інституту шляхетних дівиць, час від часу нагадуватиме: так, Наташа знову «нарядилась барышней» [19, 4, 136].

Хутір Лапин риг, де мешкає Наташа з матір'ю, зберігає легенду про заховані скарби, які можна ще віднайти: «стари люди говорят, что как высохнуть ти болота та озера, то можна буде мишкамы золото носить. Бог его знает, колы-то те буде» [19, 4, 132]. Прочитання підтексту захованого скарбу, що можна знайти, як державності, яку можна відновити, спонукає звернутися до аналогій у містерії «Великий льох»: «Так малий льох в Суботіві / Москва розкопала! / Великого ж того льоху / Ще й не дошукалась» [18, 1, 232].

Втручання імперії все-таки навявне в хуторі – це свого роду руйнація того малого льоху: Наташа – полтавська інститутка, яка розмовляє російською, для гостей одівається «барышнею» [19, 4, 133], хоча з іншого боку, на самоті (тобто коли залишається сама собою) вона в українському костюмі. Таке двоїсте й у сприйнятті її матері: «Елена Петровна Калыта, вдова небогатого помещика нашего уезда, воспитывалась тоже в институте, только хутор, как говорит она, перевоспитал ее по-своему» [19, 4, 134]; жінка відповідає заїжджому Саватію «с едва заметным малороссийским акцентом» [19, 4, 132]; «Одета она была на манер богатой мещанки или солидной попады. А если б у нее на голове вместо платка был кораблик, то я подумал бы, что это явилась передо мною с того света какая-нибудь сотничиха или полковница» [19, 4, 133]. Донька привчила її читати, але в лектурі нема української книжки чи часопису, а є російськомовний журнал «Отечественные записки», який за місяць вивчається напам'ять. Тобто свідомість Олени Петрівни переповнена імперським потрактуванням. А в спілкуванні з прислугою, свідчить вона, «так привыкла к своему простому языку, что иногда и гостей забываю» [19, 4, 136]; коли вдруге Саватій потрапив на їхній хутір (тобто вже якоюсь мірою став ближчим), то й доньку вже називає не Наташею, а Наталочкою. Отже, російською мовою – для чужого світу (гостей), а у просторі свого хутора – рідною.

Ю. Барабаш в аналізі Шевченкової прози відзначає: «Надмірне накопичення ознак, котрі саме через отой надмір набувають суто інформативної функції, не збагачуючи образ України, а, навпаки, надає йому рис **Малоросії...**» [2, 37]. Пояснення дослідника побудоване на підцензурній природі текстів («умови і ціль їхнього написання, уповні свідомо прагматична орієнтація на відповідного видавця і відповідного читача – поспіль мало що російськомовних, ще й російсько(імперсько)думних...» [2, 37]). Літературознавець у такий спосіб «пояснює певну дистанційованість, що часом помітна в розповіді про ті чи ті моменти історії України, вочевидь умисне (підкреслено умисне й, поза сумнівом, іронічне) повторення Шевченком усталених в офіційній російській історіографії формул та оцінок» [2, 37]. У повісті «Близнецы» – згадки про зрадника І. Мазепу та церкву в Переяславі, в якій Б. Хмельницький присягнув на вірність московському царю. Хоча в описі інтер'єру церкви автор указує на картину, розділену на дві частини: «вверху – покров пресвятыя богородицы, а внизу – П[етр] П[ервый] с и[мператрицей] Е[катериной] I, а вокруг их все знаменитые сподвижники его. В том числе и г[етман] Мазепа, и ктитор храма во всех своих регалиях» [19, 4, 26].

Безпосереднім носієм імперської ідеології є армія, структура й закони якої створені на подобу суспільства. Ще засновник роду Карпо Сокира був на військовій службі в російського імператора Петра III, здобувши чин і дворянство [19, 4, 15]. Деморалізуючий вплив московщини найвиразніше проявиться в часі молодшого Сокири, Зосима. Т. Шевченко

вказує на такі ознаки військового побуту, як алкоголь і відсутність книги. У понеділок полк покинув Переяслав, а молода жінка народила близнят і підкинула їх заможним хуторянам (це свого роду варіант сюжетів «Катерини» та «Наймички» (поєми й повісті)).

Полемізуючи з Л. Кодацькою, дослідниця О. Копач вказує, що «московські війська нищили в Україні давно, глибоку моральність української суспільності, не лише в нижчих верствах, але в усіх верствах народу» [9, 216]. За спостереженням О. Копач, у повісті «Близнець» «Шевченко показав, що окупант накоїв в Україні своїм військом, своїм ладом державним. Показав також, що діється з молодими людьми в оточенні війська та через навчання в кадетських корпусах» [9, 216].

Розглядаючи образ Зосима Сокири як сина драгуна, М. Ласло-Куцюк підкреслює, як «він морально занепав у насолодах життя у війську» [10, 271]. Дослідниця при цьому зауважує, що Т. Шевченко «не приймає до уваги наслідковість, адже «білий» Савватій і «чорний» Зосима – сини одного батька і виховані в дитинстві в одному і тому ж середовищі – в ідеальній родині Никифора і Прасковії Сокири» [10, 271]. Погоджуючись із спостереженнями про Шевченкову опозицію «білий – чорний», водночас укажемо, що в різновиді міфу про братів-близнюків, характерного для дуалістичних міфологій, один із братів пов'язується з усім добрим чи корисним, інший – з усім поганим [8, 174]. До речі, існує тлумачення подвоєння як «розщеплення цілісного суб'єкта: на його «істинну» і «неістинну», підмінну, позірну іпостасі» [16, 281]. Н. Грицюта розглядає постаті близнюків як бінарний образ, концептуальна загостреність якого «окреслюється крізь призму парадоксальної спільності між характерами-антиподами – спільності протилежного» [3, 73]. («Бінарність – архетипальна риса людської свідомості; з одного боку, в плані онтологічному, вона відбиває ситуацію універсальної антитетичності світу, з другого, в плані феноменологічному, – діалектику межових ситуацій в екзистенції особистості, оприявнює імператив інтелектуального пошуку й морального вибору» [1, 22]). Окрім того, описуючи місце розташування хутора поблизу Переяслава, Т. Шевченко робить історичний екскурс, згадуючи зокрема братовбивцю, окаянного Святополка, та криваву Тарасову ніч 1547 р. [19, 4, 14].

Як відомо, імена близнюків Зосим і Саватій вибрані у зв'язку з хронологічною близькістю до дня святих соловецьких чудотворців, які були заступниками та покровителями бджільництва. Для хуторянина Никифора Федоровича Сокири, талановитого пасічника, це було добрим знаменням. Треба врахувати й те, що у повісті є багато інтертекстуальних зв'язків. Зокрема вчителем музики й життєвим наставником Никифора Сокири був Григорій Сковорода. Тому можна вважати, що протилежність характерів близнюків виведена письменником відповідно до філософської байки «Бджола та Шершень», у силі якої звучить звучить розмірковування: «Шершень – це образ людей, котрі живуть крадіжкою чужого й народжені на те, щоб їсти і таке інше. А бджола – герб мудрого чоловіка, який у спорідненій праці трудиться» [13].

Уже «на шкільній лаві в характері Зосима починають проявлятися риси несимпатичні, зовсім чужі психіці Саватія: кадет починає випрошувати в опікуна гроші» [6, 9, 355–356]. Про втрату національної ідентичності, спричиненої московщиною, свідчать листи Зосима, підписані спотвореним прізвиськом Сокирин: «Сокирин, Сокирин – худой знак, – говорив тихо Никифор Федорович...» [19, 4, 66]. Цей знак щоразу виразніше буде проявлятися в моральному падінні Зосима – п'янство, борги, випрошування грошей у батьків, зведення дівчат. «Шевченко в значній мірі пояснив моральний упадок Зосима тим, що він пройшов військовою освіту й попав у товариство військової «благородної молоді»» [6, 9, 358].

П. Зайцев підкреслює, що образ Зосима Сокири пов'язаний «з дійсністю, що оточувала Шевченка на вигнанні: з російською казармою й моральною гнилизною, що в ній квітла, знищивши не одну живу душу» [6, 9, 355]. (Див. лист до В. А. Жуковського, написаний між 1 і 10 січня 1850 р. [19, 6, 64], до С. С. Гулака-Артемівського (30 червня 1856 р.) [19, 6, 134–135], а також поезії «А. О. Козачковському», «Ну що б, здавалося, слова...», «Мов за подушне, оступили...» та ін.). В авторському відступі повісті

відчувається, що прозаїк добре обізнаний із солдатським побутом: «Для писателя, более плодovitого, нежели аз грешный, и более знакомого с военным бытом нашей многочисленной благородной молодежи, для такого писателя здесь открывается обширнейшее поле, усеянное такими горькими семенами, что плод их когда созреет, то потомкам нашим не нужно будет покупать сабура. А талантливый писатель, как хороший огородник, мог бы понемногу вырывать плевелы из пшеницы. И было бы благо. Но талантливые писатели, ведающие этот быт, обращают более свое наблюдательное внимание на солдатские поговорки и их безотрадные, хотя и кажущиеся удалые, песни» [19, 4, 74]. За спостереженням П. Зайцева, «Шевченко, що всіма фібрами душі ненавидів російське військове середовище, просто каже про «гіркі овочі», що їх родить нива російського військового життя... Зосим був таким «гірким овочем» військового виховання. Моральне зіпсуття його почалося в корпусі кадетів. Військова служба й офіцерське середовище та зіпсуття довершили» [6, 9, 358].

Військовий лікар Саватій Сокира зустрічає свого брата в далекій Орській кріпості не в офіцерському чині, а солдатом, «що втратив уже свідомість свого повного упадку» [6, 9, 357]. Зосима називають тут «несчастным» (укажемо на авторемінісценції до повісті «Несчастный», створеної того ж, 1855 р.). У роздумах Саватія про «помертвение всего человеческого» [19, 4, 103] у житті та переконаннях брата звучить риторичне питання про причини такого занепаду. Лікар Сокира як герой твору не може знайти відповідь. Т. Шевченко ж доводить, що коріння цієї корозії – у гнилій сутності Російської імперії.

Саватій повернеться працювати в Україну: для нього імперська Росія з її загарбаними просторами не стане новим центром буття. Колонізаційний міф про імперію як оплот культури та християнства буде розвінчаний ще тоді, коли молодий лікар добирається до місця праці; зрозуміло, що за розподілом він призначений на окраїни імперії. Так, перебуваючи в дорозі до Оренбурзького краю, Саватій не побачив культурного впливу на іногородців («безобразные калмычки с грудными детьми на плечах, совершенно цыганки, только что не ворожат» [19, 4, 90]; у Каргалі «зелени только и есть, что крапивы кусточки под забором, а вонь такая, что он (Саватій. – О. Я.) не мог и чаю напиток. «Вот тебе и село! Ну, это не диво. Сказано – татарин: ему бы кумыс да кусок сдохлой кобылятины, он и счастлив...»» [19, 4, 97]), а також пересвідчився в тому, що росіяни й не можуть цього забезпечити, бо їхній побут – це недотримання християнських канонів, неохайність, лінощі та антисанітарія (господиня – «довольно недурная собою молодка, но удивительно заспанная и грязная, несмотря на день воскресный» [19, 4, 97]; «из дверей (избы. – О. Я.) пахло такой тухлятиной, что он только нос заткнул» [19, 4, 97]). Дискурс подорожжі та відкриття обумовить висновки-роздуми Саватія про те, «как немного нужно, чтобы сделать человека похожим на скота» [19, 4, 98]. Українці ж і за межами своєї землі (умовно кажучи своєї, як писав Т. Шевченко, «На нашій – не своїй землі» [18, 2, 8]) зберігають спосіб життя трудівника. Саватій розчулиться (відповідно до домінанти емоційно-чуттєвого начала в українській людині) при вигляді зелених верб, біленьких хаток в «малороссийской слободе» [19, 4, 99], всього того, що йому нагадало «прекрасную родину» [19, 4, 99].

Під виглядом окультурнення сусідніх земель Російською імперією здійснювалася нещадна колонізаторська політика. Та Т. Шевченко показує явну невідповідність цієї нібито благородної зовнішньої політики. Зокрема в описі поховань святих киргизів письменник указує, що могила батира Дустана «напоминает общей формой саркофаги древних греков» [19, 4, 110], тобто таке зіставлення покликане підкреслити давню культуру народу. Аналогічно й у листах Саватія про побут киргизів: «описывая быт кочующих полунагих киргиз», повівнював їх «с библейскими евреями, а а к с а к а л о в их – с патриархом Авраамом» [19, 4, 114].

Окрім цієї виразної лінії деморалізуючого впливу московщини, у повісті є ще ряд свідчень колонізаторської політики Російської імперії. У ситуації, де йдеться про причину переведення Зосима до армії як покару за бійку в нетверезому стані з п'яними черкесами, виражене імперське ставлення до загарбаного світу як до нижчого: «В дело вмешалась

полиция, и кончилось тем, что черкесам, как азиатцам, извинили, а его, как европейца, перевели в армию тем же чином» [19, 4, 73]; тобто в такий спосіб показано, що аморальна модель поведінки є нормою для іногородців. Присутність імперії засвідчена і в листі Зосима до батьків, в якому він обманює про чотирьохрічний полон «у немилосердных горцев» [19, 4, 92]. А те, що бачив Саватій у поході з Орської кріпості, презентоване переліком «башкирцев, телег, верблюдов, козаков, солдат» [19, 4, 92]; отже, місцеве населення представлено, як атрибут, воно немає права голосу.

В описах шляху до Іргизу Т. Шевченко показує простір, на поверхні якого є кварц. Висловлюючи припущення «Отчего никому в голову не придет на берегах этих речек поискать золота? Может быть, и в киргизской степи возник бы новый Санто-Франциско» [19, 4, 109], автор передбачає і таку складову колонізаторської політики імперії, як спустошення надр.

В імперії завжди наявне поняття центру та маргінесу. Петербург як політичний центр Росії представлений тільки в негативному вигляді, адже тут відбувається моральний занепад військовослужбовця Зосима. Саватій очікує від брата культурної допомоги, натомість із боку Зосима тільки брутальне відкидання, тобто це виразні асиметричні взаємини, які демонструють ставлення центру до провінції. Одержавши скерування до дворянського полку в «центр смітничка Миколи» (І. Франко), Сокира асимілюється, ставши Сокириним (пригадаємо промовистий Шевченків образ Кирпи-Гнучкошеєнко-ва із звертання «Панове субскрибенти!» поеми «Гайдамаки» [19, 1, 143] та з передмови до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 р. [19, 6, 314]). У Петербурзі він остаточно оволодіє імперською риторикою обману та самовихваляння.

Окраїни імперії виконують у долі офіцера Зосима каральну функцію. Створені тут військові укріплення є бастионом імперії, таким же оплотом є російська церква, яка освячує місце для форту [19, 4, 109]. Солдати, що відбувають службу в Раїмському укріпленні, нагадують арештантів [19, 4, 113]. У роздумах Саватія схоплені доміанти кріпості як замкнутого простору: «Подъезжая ближе к крепости, я думал (странная дума), поют ли песни в этой крепости. И готов был бог знает что закладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжелыми вздохами, а не звучными песнями» [19, 4, 101].

Содом і Гомору у сні Саватія доречно прочитати як алегорію Російської імперії [19, 4, 108], а святе дерево киргизів, яке одиноко зеленіло в пустині, як віру й надію колонізованого краю на відродження [19, 4, 108–109].

Істинним центром для українця, наголошує Т. Шевченко, є Київ. Опис цього древнього міста та Києво-Печерської лаври [19, 4, 126] постає як доведення самоцінності національної історії та духовності. Саме в Києві Саватій відреставрує родинну реліквію – гуслі, знищені покручем Зосимом [19, 4, 118]; тобто письменник доводить, що призначення інтелігенції – зберегти національну самобутність.

Наявні в повісті й багаті імагологічні спостереження. Автор висловив чимало спостережень про національну ідентичність, зокрема про важливість питомих рис кожної національності («...нация без своей собственной, ей только принадлежащей, характеризующей черты похожа просто на кисель, и самый безвкусный кисель» [19, 4, 7]), а також про їхню сталість («Вы, что с вами ни делай, как родились немцем, так и в могилу сойдете тем же немцем» [19, 4, 33], – звертається Никифор Федорович до Карла Осиповича. Відповідь аптекаря в тому ж дусі: «А вы, небойсь, пойдете в могилу турком или французом?» [19, 4, 33]), тобто наголошує на етологічній заданості [12, 68]. Старий Сокира переконує переяславського аптекаря Карла Осиповича Шварца, німця за національністю, в тому, що живучи в чужому національному середовищі, треба враховувати місцеві звичаї. Російський етноцентризм простежується в коментарі візника про тих, хто живе в Озерні: «...наши русские» [19, 4, 99]. Т. Шевченко протиставляє сутність української та російської культур (як і в щоденикових записах [19, 5, 67–68]).

Трапляється, що іноді постає упереджене ставлення до Іншого як до чужого, що не вартий чогось доброго. В обґрунтуванні візника – «Нехай ляхи, татари ночують в таку непогоду серед шляху» [19, 4, 131] – прочитується історична основа такого ставлення (як до ворогів України).

Висновки. Історія родини Сокир є символічним вираженням долі України, зокрема її давніх освітніх традицій, їх імперської корозії і прагнення зберегти національну ідентичність. Витрима спадкоєність роду по чоловічій лінії (Карпо – Федір – Никифор – Саватій) є свідченням ефективного національного міфу [15, 161]. Розв'язка тексту показує, що імперія не зробила Україну Малоросією.

Постколоніальне прочитання повісті «Близнецы» доводить українську національну ідентичність російськомовної прози Т. Шевченка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш Ю. Просторинь Шевченкового слова : текст – контекст, семантика – структура / Юрій Барабаш. – К. : Темпора, 2011. – 508 с.
2. Барабаш Ю. Україна / Юрій Барабаш // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба, В. Мовчанюк, Є. Нахлік, В. Пахаренко, Станіслав Росовецький, Валерій Шевчук. – К. : Наук. думка, 2008. – 376 с.
3. Грицюта Н. Структурні особливості бінарного образу / Наталя Грицюта // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 73-78.
4. Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / За ред. Т. І. Гундорової. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 160 с.
5. Єфремов С. Історія українського письменства / Фахове редагування і передмова доктора філологічних наук, професора М. К. Наєнка / Сергій Олександрович Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.
6. Зайцев П. Повість «Близнята» / Павло Іванович Зайцев // Шевченко Т. Г. Твори : У 16 т. – Т. IX : Повісті «Близнята», «Мандрівка з приємністю та й не без моралі» / За ред. П. Зайцева / Український науковий інститут. – Варшава; Львів : З друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, 1936. – С. 355–363.
7. Згарський Є. “Неофіти” Тараса Шевченка критично пояснив і оцінив Євгеній Згарський / Євгеній Згарський // Правда. – 1868.– № 19-23.
8. Иванов В. Близнечные мифы / Вячеслав Иванов // Мифы народов мира : Энциклопедия. М., 1980. – Т. 1. – С. 174–176 // Режим доступу : <http://philologos.narod.ru/myth/twins.htm>
9. Копач О. Повісті Тараса Шевченка / Олександра Ю. Копач // Збірник наукових праць Канадського НТШ. Т. XXXIII / За ред. Б. Стебельського. – Торонто, Онтаріо, Канада, 1993 : Друкарня Видавництва Спілки «Гомін України». – С. 214–221.
10. Ласло-Куцюк М. Творчість Шевченка на тлі його доби / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Видавництво «Мустанг», 2002. – 348 с.
11. Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті / Ред. рада Валерій Шевчук та ін.; Вступна стаття Івана Дзюби / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – 447 с.
12. Сидоренко О. Повість «Близнецы» в контексті духовних пошуків поета / Олексій Сидоренко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 68–73.
13. Сковорода Г. Бджола та Шершень / Григорій Савич Сковорода // Сковорода Г. Твори : У 2 т. – Т. 1 : Поезії. Байки. Трактати. Діалоги / Передм. О. Мишанича. – К. : АТ «Обереги», 1994. – С. 122–123.
14. Смілянська В. Шевченкові повісті : український гумор у російському тексті / Валерія Смілянська // Матеріали 34-ої наукової шевченківської конференції: У 2 кн. – Кн. 1. – Черкаси: Брама, 2003. – С. 182–191.
15. Томпсон Ева М. Трубадури імперії : Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської / Ева М. Томпсон. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.

16. Українські замовляння / Упоряд. М. К. Москаленка; Авт. передм. М. О. Новикова. – К. : Дніпро, 1993. – 309 с.
17. Франко І. Темне царство / Іван Якович Франко // Франко І. Збір. творів : У 50-ти т. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885) / Редактори тому В.Л.Микитась, С.В.Щурат. – К. : Наук. думка, 1980. – С.131–152.
18. Шевченко Т. Г. Повне збір. творів : У 12 т. / Тарас Григорович Шевченко. – Т. 1–2. – К. : Наук. думка, 1989–1990.
19. Шевченко Т. Г. Повне збір. творів : У 6 т. / Тарас Григорович Шевченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963–1964.
20. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П. Таращук / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.

Яблонская О.В. Рассказ Т. Шевченко «Близнецы» в аспекте постколониальной критики.

В статье в аспекте постколониальной критики исследован рассказ Т. Шевченко «Близнецы». Проанализировано деморализующее и денационализирующее влияние «московщины» на украинское национальное бытие. Акцентированы свидетельства колонизаторской политики Российской империи.

Ключевые слова: постколониальная критика, иммагология, этноцентризм.

Yablonska O.V. T. Schevchenko's Story "Twins" in the Aspect of Postcolonial Critics

In the article in the aspect of postcolonial critics are researched T. Shevchenko's story "Twins". It is analyzed demoralising and denationalising influence of moskovshchyny on Ukrainian national existence. It is made accent on evidences of colonial politic of Russian empire.

Keywords: postcolonial critic, imagonology, ethnocentrism.

В.П. Яручик

СПЕЦИФІКА ВЖИВАННЯ ОБРАЗУ МАЛОЇ БАТЬКІВЩИНИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ПІДЛЯШШЯ¹

Стаття присвячена проблемі української літератури на території Підляшшя після Другої світової війни до наших днів. Охарактеризовано творчий доробок найвідоміших представників цієї літератури, проаналізовано і узагальнено літаратурний процес Підляшшя.

Ключові слова: література, фольклорні мотиви, поезія, автопрезентація.

Дослідження проблеми малої батьківщини у творчості україномовних письменників Підляшшя (Польща) є надзвичайно актуальним у науці². До вивчення специфіки вживання малої батьківщини у творчості підляських письменників у науці досі не зверталися, тож праця є новаторською.

Кожна людина мріє мати безпечну територію, до якої можна у будь-який час повернутися і яка захистить, навіє найприємніші спогади дитинства. Кожна нація має свій образ простору, географічно виражений і такий, що впливає на структуру душі, тип мислення, спосіб пізнання навколишнього світу і відображається у тих чи інших формах культури. Утрата дому, рідного обійстя, території, де людина виховувалася і виросла, означає не лише брак безпечної схованки, а символізує також недостатність вартості.

¹ Вперше опубліковано: Україна та Польща: минуле, сьогодення, перспективи. – Луцьк : РВВ «Вежа» Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2013. – Т. 2. – С. 28-32.

² При аналізі використовувались описовий, порівняльний та бібліографічний методи досліджень.

Шанування власно малої батьківщини є однією з привілейованих тем у творчості українських поетів з Польщі.

Перед письменниками неодноразово поставало питання зі сфери національної ідентичності: «ким я є?», – на яке не було однозначної відповіді. Наприклад, Підляшшя було прикордонням балто-слов'янського етносу і як така територія, на яку стикалися впливи Литви, Західної, Східної і Південної Словаччини, як місце етнічно-національного польсько-східнослов'янського християнського Сходу з латинським Заходом, взаємного впливу і впливів греко-візантійських і латинських релігійних і культурних традицій – давало можливість національного вибору: польського, білоруського і українського. Свідомий вибір повинен був наступити у житті кожного з поетів, і кожен мав пройти свою дорогу до нього. Більшість через освіту і самоосвіту, а також завдяки впливам від прочитаного, почутого, побаченого. У розмові зі мною яскравий представник української літератури із Північного Підляшшя Юрій Гаврилюк зізнався: «Можна сказати, що моя літературна творчість виникла з потреби вираження своїх національних почувань, потреби показання іншим нашого етнічного «я». Саме з таких причин – прагнення до розгадування таємниць нашого, невідомого нам самим минулого – обрав я для себе історичні університетські студії у Кракові, хоч раніше схилився в сторону журналістики та політології у Варшаві. Звичайно, коли вивчав історію, то хотів ці знання втілювати і в поезію, тому ця тема на початку була домінуючою. Теми ж інтимні, екзистенціальні відходили на другий план. З часом пропорція помінялася...» [8, 174]. Однак ми переконані, що жоден дослідник не поставить український патріотизм Гаврилюка над патріотизмом малих батьківщин поета. Його любов до рідного Підляшшя, його річок, лісів та урочищ є провідною і живиться з власного зання історії рідного краю, його зв'язку із материковими українськими землями:

Нарво
Ріко неначе билина
Хоч і не київські
Над тобою гори
Ім'я твоє
Є гостре й звучне
Як удари мечів
В ратних подіях
Коли воду
Синю від неба
Запалювала ятвзяька кров [1, 37-38].

Мотив материкової України не є популярним у творчості письменника. Може, тому, що для автора важливішою є його мала батьківщина. Вітчизна для поета і «синє море», і «рвучкий вітер», і «суходіл», що «дрижить від ударів серця». Вітчизна – це метафізичний образ, водночас насажений пам'яттю. Очевидною є внутрішня роздвоєність ліричного героя поета. Хоч Юрія Гаврилюка і важко віднести до емігрантів, однак йому теж характерні риси емігрантської свідомості, оскільки, народившись на Підляшші, він, як і всі його земляки, повсякденно змушений чути і сам користуватися чужою для нього мовою. Тому однією із найбільш болючих проблем для нього є, звичайно, мова:

Мово наша
Батьків і дідів наших
Молитво наша
До рідної землі
Ти як мати рідна
До сну нас колихала
Учила ти нас жити
Якими стати нам людьми [3, 1].

а також:

Входжу до церкви старої

В якій хрестили
Предків і мене
Не чую тут рідної мови [2, 47].

Під час навчання у великому, проте не рідному Кракові молодий письменник тужить за рідною домівкою, пишучи: «без Вітчизни я поет». Місто ж студентських років для Гаврилюка «чуже, хоча й приємне», навіть дівчата на його вулицях «чужі хоч і такі гарні» [2, 10]. Мабуть, тому автор не може уявити свого фізичного існування поза малою Батьківщиною, поза рідним Підляшшям. На думку самого письменника, Вітчизна твориться людьми, а не пам'яттю («Вітчизна це не міф / Це у гурті ми» [2, 32]).

Ще один письменник із Північного Підляшшя Юрій Трачук пише: «Завжди повертаюся я... маючи перед собою камінь, бур'яном оброслий і тебе, моє рідне, завжди животворне джерело» [10, 61]. Таким криничним джерелом є для нього рідне Підляшшя, його жителі, їх мова і фольклор, традиції, побут і звичаї, його неоціненний красвид, що містить неповторні і єдині у своєму роді – у відчутті творця – духовні і пізнавальні цінності.

Де б не перебував поет, завжди і всюди він носить у своєму серці та уяві спогади і видіння свого коханого Підляшшя. Так, наприклад, відвідуючи Москву і Кремль, в своїх думках і відчуттях повертається у рідне Підляшшя і в своєму вірші під промовистим заголовком «Підляшшя» звертається до своєї рідної землі і згадує Миколу Ярчука, свого великого земляка з Південного Підляшшя, прах якого спочиває на далекій чужині, на одному із московських цвинтарів («що віддавна його тут прах покоїть»):

До Батьківщини звідси не дійти...
Тугу вбираєш в грудях –
Бій самітний!
Чи хтось очікує тебе ще в ній?
Чи став чужинцем ти для неї своєрідним?

Все молишся до золотистих нив
Біля Кремля, де вся червона площа,
І Більщина, – здається, – вся твоя –
Русі частина, немов у гостях!

Але, побачивши весь золотистий блиск
Чудових бань Кремля соборів,
Тобі до вуха рідний дзвін
Мелодію грає без повторів.

Коли на мить закружиться земля,
На небі знов заграє сліпий промінь,
Згадаєш про Вітчизну Ярчука,
Про землю, що лишається на спомин.

І цю російську землю, що віддавна
Його тут прах покоїть
Та про Підляшшя наше славне-тихе на весь світ
Доносить гомін... [9, 46]

Юрій Трачук, судячи з його поезій, навряд чи зміг би жити поза межами рідної йому землі, поза його малими батьківщинами: «Де Рим, де Крим, а Батьківщина моя там, де Бистри! До Батьківщини... тугу вбираєш в грудях. О, рідні Бистри! Нурець, Нурець... дитинства мого мого річко. О, рідне ти моє Підляшшя! Я гордий син твій, о, моє Підляшшя!» [10, 51]. Це шифровані слова-ключі до розуміння життя і діяльності, душі і характеру, долі і сили духу, ментальності і психіки, роздумів і творчих пошуків автора представленої ним цієї поетичної збірки. Підляшшя – є малою Вітчизною поета, його святинею.

Іван Киризюк рідко торкається у своїх творах тематики України, Києва, Дніпра. Поодинокими для нього є образи Карпат, Гуцульщини, Лемківщини. Він ідентифікує себе передовсім зі своєю малою Батьківщиною. Для нього «нема краю весельшого» як Гайнівщина, Більщина, пуца Біловезька, Біловезький бір, Підляська Русь, Підляшшя, Закерзоння, і немає синіших і стрімкіших рік від Бугу та Нарви. Хоча праісторію свого краю він усе ж відносить до часів легендарного Кия і його сестри Либеді, княгині Ольги, князів Володимира та Ярослава, а героїчно-визвольні подвиги здійснювалися при Богданові Хмельницькому (Поезія «Гетьмане вільної України»).

У своєму «Слові про Батьківщину» поет виокремлює свою землю серед усіх інших: «Обличчя Підляшшя закодоване у щоденному бутті. Треба тут жити, щоб зрозуміти відмінність цього краю, розташованого на кордоні поміж східною і західною Слов'янщиною» [6, 23].

Уже назви самих збірок говорять, що провідною у творчості Івана Киризюка є тема рідного Підляшшя. Більшість поезій цієї теми є народно-деривативними, наприклад: «Підляшшя, сторононько рідна», «Згадаю село рідне, той тихенький милий кут», «Підляшшя руське, вірне аж до скону, ти є вірним гніздом народу мому».

Тема рідної Батьківщини є настільки важливою і близькою серцю поета, що проступає чи не в кожному вірші. Та чи й може бути ця тема другорядною, коли письменник чується на рідній землі ледве не емігрантом або й узагалі вигнанцем. Власне тому й линуть зі скривдженої душі гіркі слова поета:

Висушують
Попелом забуття
Роду нашого криниці,
А ми
Мов ті каліки
На батьківській землиці
Сиротою виростаєм! [6, 94]

Аби якомога краще пригадати свою малу батьківщину з дитинства, Іван Киризюк звертається до спогадів. У пам'яті вимальовуються образи рідного села, саду, криниці, і, звичайно, хати:

Хато,
Ти моя старушко,
Гніздо радості і журби,
Відчини знов мені двері
З любов'ю відчини [6, 14].

Культурна символіка дому, що є одним із найголовніших елементів характеристики сучасної людини, була і продовжує бути актуальною у мистецтві та літературі. Є вона актуальною також у творах українських поетів у Польщі. Будинок як матеріальний об'єкт є одночасно культурним знаком, який виражає те, що існує поза ним. Дім у символічній та ліричній поезії Жени Жабінської – це персоніфікований образ малої Батьківщини. Оптимістично і обнадійливо звучать слова, що дому-батьківщині нічого не буде загрозувати і над ним завжди буде безхмарне небо:

Над нашим домом
буде золоте сонце сміятись
руки витягати до неба
просити радості і зрозуміння
над нашим домом
буде шуміти ліс кохання
і жодна буря
не вирве з корінням
ні одного дерева
над нашим домом

не буде ні одної хмари
ні одного важкого мовчання
над нашим домом
в моїх думках
буде щастя [4, 19].

У текстах досліджуваних нами поетів побачимо передусім дерева і будинки, які, як не дивно, перебувають у постійному зв'язку. У творах міфічних, релігійних і художніх дерева виражають зв'язок людини із всесвітнім порядком. Міфічні, релігійні та художні образи дому є виразом способів існування людини. Дерево є головним елементом світу природи, а дім – культурного існування людини. Подібно до дерева, будинок має своє коріння і гілки. Дах і стіни пов'язані із гіллям, а листя є «дахом над дахом» [11, 308-309]. Своїм фундаментом дім, подібно як і дерево корінням, контактує із землею-матір'ю. Своїм дахом, як дерево листям, контактує із небом. Дім так само живе, як і дерево, «реагуючи на пори року, відчуваючи у собі живі соки» [11, 309]. Дерево належить до правічних рослин на землі, і перебуває воно між двома стихіями: небом та землею. Дерево поєднує ці дві головні стихії. Воно має велику силу, мудрість і правду. Недаремно існують Древа Життя та Древа Правди [12, 73]. У ліричній поезії Ірини Рейт наділена символікою берізка:

Берізка
Снігом вкрите небо,
Жаль на скрипці гра. На лиці берізки
Мерехтить сльоза.
Чого плачеш, мила? –
Хто ж про теє зна.
Може пригадалась
Втрачена весна [7, 221].

Женя Жабінська також народилася на Підляшші і живе там, люблячи свою землю, яка її зростила. Однак внутрішній світ ліричної героїні поетеси дихає неспокоєм і пробивається поетичним словом до всього, що їй болить, до рідної мови, говірки, материнської пісні, свого народу:

Як тебе назвати
мій народе
як назвати вас
люди з добрим поглядом
сумних очей
як тебе назвати
моя мово
як тебе назвати
музико мого дитинства
материнська пісне
як назвати тебе
моя пуцанська країно
як простори над землею
моїх батьків
як назвати вас
найдорожчі скарби
мого життя [5, 21].

Тема малої та великої батьківщини є однією з провідних у творчості українських письменників Підляшшя. Однак провідною все ж є не велика батьківщина, а мала. Саме їй присвячені більшість творів письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилюк Ю. Вірш з рейду «Підляшшя ' 87» // Голоси з Підляшшя, Париж – Львів – Цвікау, 1999.
2. Гаврилюк Ю. Голоси з Підляшшя. – Париж-Львів-Цвікау, 1999.
3. Гаврилюк Ю. Наша газета нашою мовою // Наша газета. – 1999. – №1(14) . – С. 1.
4. Жабінська Ж. Над нашим домом // Коли приходять тиша. – Більськ Підляський, 1995.
5. Жабінська Ж. Як тебе назвати // Коли приходять тиша. – Більськ Підляський, 1995.
6. Кирилюк І. Весна з русалками. – Більськ Підляський, 1995.
7. Рейт І. Берізка / Літературна антологія «Гомін». – Варшава, 1964.
8. Слово, як ікона. Поезія за ним, як за іконостасом (розмова В.Я. із Юрієм Гаврилюком) // Український літературний провулок. – 2004. – №4. – С.174.
9. Трачук Ю. Підляшшя // Райські двері. – Більськ Підляський, 1995.
10. Трачук Ю. Райські двері. – Більськ Підляський, 1995.
11. Bachelard G. Wyobrażenia poetycka. Wybór pism / Przeł. H.Chudak, A.Tatarkiewicz. – Warszawa, 1975. – S.308-309.
12. Kopaliński W. Słownik symboli. – Warszawa, 1990. – S.73.

Яручик В.П. Специфика использования образа малой Отчизны в творчестве украинских писателей Подляшшя.

Статья посвящена проблеме украинской литературы на территории Подляшшя после Второй мировой войны до наших дней. Осуществлена характеристика творчества самых известных представителей этой литературы, сделан анализ, подведены итоги литературного процесса Подляшшя.

Ключевые слова: литература, фольклорные мотивы, поэзия, автопрезентация.

Iaruchyk V.P. A Specific of the Use of Appearance of Small Fatherland is in Creation of the Ukrainian Writers of Podlyashshya.

The article is devoted to the territory of the Ukrainian literature Podlyashshya after the Second World War before our time. Implemented feature works best-known representatives of this literature have been analyzed, summed up the literary process Podlyashshya.

Keywords: literature, folk motifs, poetry, presentation.

Г.І. Яструбецька

НОВІ ЕСТЕТИЧНІ СТРАТЕГІЇ В. СЛАПЧУКА (РОМАНИ «КНИГА ЗАБУТТЯ» І «ТА САМА КУРЯВА ДОРОГИ»)¹.

У статті пропонується погляд на романи «Книга забуття» і «Та сама курява дороги» В. Слапчука крізь призму ідеї «абсурдної людини» А. Камю. Відчуття у парадигмі фундаментального абсурду характеризує експресіоністський масштаб відчаю, який став критеріальним чинником поетики «Книги забуття», змінивши емоційно-почуттєву і ритмо-композиційну криву в напрямку відстороненої рефлексії у «Тій самій куряві дороги».

Романи аналізуються у зв'язку філіації. Акцент – на «Книзі забуття» як на первинному художньому об'єкті, що репрезентує нову естетичну стратегію, «живий метод» автора.

¹ Вперше опубліковано під назвою: Міф Сізіфа, або Епістемологічна відвертість (романи «Книга забуття» й «Та сама курява дороги» В. Слапчука) // Слово і час. – 2016. – №5. – С.61-69.

На основі трансформації інваріантно-концептуальних модерністських і постмодерністських ознак В. Слапчук збагатив елітно-літературну систему форм якісно відмінним від наявних структурно-стильовим утворенням у жанровому вимірі роману.

Аналіз здійснювався завдяки застосуванню принципів герменевтики як найбільш адекватної методології, що залучає аспект духовного світу автора і фактор конгеніальності для повноти осягання тексту на предмет закладених сенсів.

Ключові слова: естетична стратегія, модифікація експресіонізму, композиція, абсурд, антологізація, трансформація, філіація.

Рецепція творчості В. Слапчука нараховує сотні різножанрових розвідок, серед яких переважають рецензії, літературна критика, есеїстика (Є. Баран, В. Вербич, Надія Гуменюк, С. Дзюба, М. Мартинюк, Валентина Штинько, О. Яровий і т. д.). Формат концептуальної літературознавчої статті зустрічається рідше. У таке річище спрямовують свої наукові інтенції Ольга Деркачова, М. Жулинський, М. Кодак, Надія Колошук, Алла Мединська, Марія Моклиця, Луїза Оляндер, Майя Хмельюк.

Доробок В. Слапчука вже достатньо вагомий. Він резонує в національному літературному просторі, і автор поцінований належно, в тому числі й найвищою премією в Україні – Національною імені Тараса Шевченка. Поезія, проза, літературна критика, есеїстика – творчі терени В. Слапчука. Це митець, що відчуває час і оперативно реагує на суспільні запити. Психоаналітичні, ідейно-естетичні аспекти його діяльності – синтез найсучасніших тенденцій, які проявляються у виборі тем, визначенні ціннісних пріоритетів персонажів, у жанрово-стильових конструкціях.

В. Слапчук – літературоцентричний автор. «Більше читайте, більше живіть. Лише той, хто любить читати, знає ціну життя» [9, 190].

Твердження такого змісту, сформульоване людиною, яка пройшла крізь неймовірні випробування війною в усіх її проявах, виявляє розуміння першорядної ролі літератури в процесі формування суспільства, достойного homo sapiens. «Homo sapiens є розум у значенні розуміння, а от маніпулятивний інтелект як інструмент досягнення практичних цілей властивий і тваринам, і людині», – зазначає Е. Фромм [11, 162]. В. Слапчук свідомий того, чим загрожує виродження розуму і яке значення має мистецтво слова для уникнення «трагедії відчуженого інтелекту» (Е. Фромм). Погляд на літературу як спосіб накопичити досвід з метою подолати стереотип благополуччя ринково-кібернетичної людини, реалізувати духовну та естетичну функцію мови покладений в основу літературно-антропологічної теорії (Р. Беренс, Р. Галле). Мова «сповіщає відповідну їй духовну сутність», – стверджує В. Беньямін, вона «сповіщає саму себе» [2, 64, 65]. У просторі художнього слова мова в якості носія культурно-цивілізаційного гена проявляється на весь свій онтологічно-екзистенційний горизонт. Романи «Книга забуття» і «Та сама курява дороги» В. Слапчука з розряду явищ, котрі втримують красне письменство в критеріях, які свого часу сформулював Гегель щодо поезії. Можна допустити, що Гегель під поняттям «поезія» розумів той особливий тип сприймання, який характеризує контакт свідомості з реальністю у режимі, притаманному образному мисленню, а відтак не обмежується лірикою як літературно-родовою дефініцією.

«Імен багато, поезії катма. Принаймні чесної, естетично вартісної», – констатує Є. Баран у звіті про українську поезію 2012-2014 року. Не буде неправдивим, якщо таку позицію екстраполювати на літературу загалом і на площину мови (не в утилітарно-споживацьких масштабах, а в первинній функції слова – аналогу одкровення, еквівалента сутності речей і явищ). Г. Бרוх у 1931 році був категоричним: «Ніколи ще в історії, принаймні Західної Європи, людство не признавалося так чесно і відверто, нехай це і здається цинічним, у тому, що слово нічого не значить, більше того, що не варто трудитися шукати взаєморозуміння; ніколи ще воно не доходило до такого відчаю, виходу з якого воно шукало б у грубій силі, тій силі, з допомогою якої сильний пригнічує слабого...» [3, 377].

Криза слова продовжується і доходить до того стану, коли розрив між літературою і літературою сягає максимальних відстаней. Ієрархія чітка і недвозначна: елітарність – масовізм. Специфіка часу в тім, що інтелектуалізація текстів, текстуалізація помилково видається за елітність. Насправді часто це – той самий масовізм, ринковий варіант, домінанта раціонального, маніпулятивного мислення, що виявляє штукарство, атрофію емоційно-образного, духовного первня, не забезпеченого досвідом переживання. Тут іще додається фактор моралі. «Цікаво, чи існує письменник, котрий не завинив словом?» – запитує В. Слапчук [9, 189], доповнюючи рефлексійну парадигму про письменницьку етику в критеріях О. Паса.

Романами В. Слапчука розпочинається в ХХІ столітті процес реабілітації слова і літератури як різновиду творчості в параметрах романного мислення. «Книга забуття» і «Та сама курява дороги» – явища, котрі постали на перетині методологічних та історичних перспектив. Вони – результат досвіду транскультурації, що виявляє «стосунки» автора з мілітарними концепціями представників різних епох і народів (дещо меншою мірою, але синхронно розгортається дискурс, ціль якого – з'ясувати природу і призначення мистецтва краснописання). Такий підхід до організації хронотопу в постструктуралістському тезаурусі іменується інтертекстуальністю («текст супроти тексту»). В. Слапчук радикалізував його. Він перетворив колекціонування ідей, спостережень, вражень, доктрин, трактатів, практик, гіпотез, досвіду, думок – пам'яті про війну – на «спосіб життя, принцип мислення і письма, метод пошуку й вираження нових культурних смислів» [4, 9]. Інтенсивність архівування/перемелювання фактів сягнула критичних меж і спричинила трансформацію структури художньої свідомості автора. Ініціаційний процес супроводжувався ритуалом ідентифікації і самоідентифікації, інтеграцією приватного «я» в сферу «трансцендентної суб'єктивності». «... роман, який я розпочинаю, відрізняється від усього іншого, написаного мною, настільки, наскільки приватний лист відрізняється від офіційного, а всі приватні листи я пишу кульковою ручкою...» [8, 9].

«Книга забуття» інтенційно була узгоджена з найбільш поширеною установкою: пояснити явище війни, віднайти розумну і переконливу аргументацію її присутності (і, парадоксально, але виявилось, що й невідворотності і навіть доцільності), здійснити діагностування і запропонувати профілактичні засоби для блокування цієї суспільної патології. Саме такий намір підтримував ентузіазм накопичення, переосмислення і кореляцію особистого та світового (найбільш авторитетного, на думку письменника) мілітарного досвіду. Ромен Гарі, Е. Гемінгвей, поезія древніх тамілів, Леонід Гроссман, Анрі Бейль, Стендаль, Лев Толстой, Макс Фрїш, Жан-Поль Сартр, Умберто Еко, Фолкнер, Карлос Кастанеда, Пауло Коельо, Джордж Орвелл, Лаоцзи, Милорад Павич, Вільям Слім, Вінстон Черчїлл, Карл фон Клаузевіц, Сунь-Цзи, Роберт Грін, Наполеон Бонапарт, Джон Макгахерн, Олег Ольжич, Юрій Лотман, Надія Мандельштам, Джон Фаулз, Оскар Вайлд, Алессандро Барокко, Анатолій Дїмаров, Арістофан, Жорж Бернанос, Леон Блюм, Анрі де Монтерлан, Ремарк, Андре Мальро, Курт Воннегут, Селїнджер, Девїд Рокфеллер, Євгеній Євтушенко, Емїль Чоран, Корї Робїн, Андре Жїд, Віктор Некрасов, Мао Цзедун, Федїр Пігїдо-Правобережний, Микола Бердяєв, Гюнтер Грасс, Монтень, Ернст Юнгер, Генріх Белль, Макїавеллі, Шарль де Голль, Артур Шопенгауер, Кант, Марк Аврелїй, Фрїдрїх Ніцше, Володимир Соловїйов, Е. Фромм, Сергїй Булгаков, Адольф Гїтлер, Достоевський, Альберт Ейнштейн, Зигмунд Фрейд, Волтер Клей Лаудермїлк, Сент-Екзюперї, Хосе Мільян Астрай, Юрій Виноградов, Микола Гумїльов, Дмитро Фурманов, Ларс Свендсен, Олександр Блок, Чеслав Мілош, Сомерсет Моєм, Фердинанд Фош, Олександр Бек, В. Бистров, Цзе Сюань, Юліус Евола, Барїкко, Вітгенштейн, Еренбург, Давид Самойлов, Оксана Забужко, Юрій Левїтанський. Це – повний перелїк імен тих, з чїїх поглядів та інтерпретацїй В. Слапчук розбудовує парадигму війни в усїх аспектах цього феномену. Відособлено від роману наповнення цієї парадигми можна охарактеризувати словами Ю. Лотмана, якї цитує автор: це величезний простїр, у якого немає чїтких меж і внутрїшньої єдності, (джерельна база

роману різнопланова як за формою (щоденники, воєнні трактати, філософські доктрини, художні твори, мемуари, есеї і т. д.), так і за критеріями підходу до теми).

Вражаючий за обсягом і змістом інтертекстуальний масив упорядковується і контурується переживанням-пам'яттю автора. Укладацька стратегія В. Слапчука узгоджується з визначеною метою – «показати, яким смертельним може бути лише один дотик до війни» [8, 9]. Розуміючи, що він не першопрхідець на шляху осмислення війни (йдеться, певна річ, не про конкретну історичну подію, а про явище як таке), що перед ним – ряд всесвітньовідомих воєнних бестселерів, В. Слапчук скасовує ту, що існує, методологію роману, і пропонує цілком новий тип романного мислення. Здійснює він цей жанрово-стильовий скачок передовсім шляхом своєрідної експресіонізованої антологізації тексту, що стало одним із основоположних конститутивних механізмів «Книги забуття». Задум В. Слапчука в плані текстотворення збігся (як стверджує автор, цілком відособлено) з «безумною затією Г. Флобера і Беньяміна» (А. Арбазіно) – створити книгу з суцільних цитат. Ідея інтегрована в оригінальну авторську концепцію. У «Тій самій куряві дороги» цей процес має інший прояв і зміст. Наявна диверсифікація, в результаті чого одна частина тексту набирає вигляду поліструктури, комплексу, доцентровим фактором у якому виступає суб'єктивна пам'ять (автора). Романами «Книга забуття» і «Та сама курява дороги» В. Слапчук реабілітовує український роман як жанр, що останніми роками через комерціалізацію, прагнення заповучити якнайбільшу читацьку аудиторію перетворився на «вахтовий журнал», «рідке сито», уподібнився до семи худих біблейських корів, що приснилися фараонові (П. Загребельний). У цьому контексті варто згадати поняття «тотального роману», знецінене нинішніми романістами. «Тотальний роман повинен оглядати світ уже майже осклілим оком, перед остаточним заходом його в порожні горні вершини. Однак це той прощальний погляд, коли ти весь іще тут, але вже нічого більше не хочеш і тому бачиш усе особливо чітко» [5, 389].

В. Слапчуку вдається утримуватися (як автору романів) у критеріях традицій, коли письменник балансує між «прозорою конструкцією і її справдешнім розчиненням» (Додерер), коли композиція настільки міцна, наскільки зімпровізована. Водночас ці твори цілком узгоджуються з найсучаснішими текстотворчими методиками.

«Для романіста форма – це ентелехія всякого змісту. Він повинен пробитися до неї», – вважає Хайміто фон Додерер [5, 387], австрійський письменник (1896 – 1966), що переосмислював досвід критичного реалізму в нових історичних умовах.

В. Слапчук пробивається до нової якості жанру і стилю (який я визначила б як постмодерну модифікацію експресіонізму) шляхом урівноваження рефлекторно-аналітичного і образно-алегорично-притчевого планів, періодично зміщуючи центр естетичної ваги то в один, то в другий бік (композиційна ідея), задаючи таким способом ритм, динаміку завдяки зміні темпу і природи нарації.

Роль «костюмованого скелета міркувань» (Додерер) у рефлексивно-аналітичній частині «Книги забуття» виконує сам В. Слапчук – автобіографічність тут неприхована. Сюжет спрощений максимально, його роль – своїми «тендітними плечима» стримувати інтелектуально-аналітичну стихію, яка нуртує і сягає експресіоністичного градусу. Поки що літературно-художня практика не має аналогів оприявлення такого способу текстотворення. За суттю автобіографізму «Книга забуття» знаходиться в одному ряду з «Майстром корабля» Ю. Яновського, «Арабесками» М. Хвильового, «Зачарованою Десною» О. Довженка, але «запах слова», що у В. Слапчука синонімічно до «запаху мислі», має абсолютно автономний прояв. Усі засоби і тенденції, що їх представили постмодерні літературні стратегії, доведені до критичних меж, після чого автор виходить на інші реєстри звучання – це «мисленнево-аналітичний» експресіонізм.

Те, що на перший погляд може сприйнятися як реферативність, як цитатник, насправді виконує роль фактора ущільнення тексту, адекватне процесу ущільнення мисленневої матерії. Мисль, інтелектуальна дія оточені переживанням, котре за своїм характером і змістом виявляє стосунок до відчуттів абсурдної людини в тлумаченні А. Камю.

Абсурд як стан і абсурд як поняття є тою системою координат, яка потрібна для правдивого відліку. «В ідеалі література – завжди координати, больові точки свідомості митця», – зазначає В. Слапчук у «Книзі забуття» [8, 16].

Больова точка – війна. Переживання війни (і на рівні засвоєння чужого досвіду, і особистого) занурене в контекст абсурду, якому притаманна властивість виявляти найпосутніше, найглибинніше, аж до архе-типів. «Абсурд – це ясний розум, що усвідомлює свої межі», – пише А. Камю [6, 50]. Ясність у цьому випадку не означає споглядально-стишеної констатації факту екзистенції. Це – рівновелике експресіоністичній напрузі усвідомлення і прийняття виклику від світу приреченою на несвободу свідомістю, яка змушена до явищ не-людського масштабу застосовувати людські критерії і терміни.

Біль, відчай, криза, ініціація, травма – почуттєво-відчуттєвий контекст, що інтонує «ясний розум» автора «Книги забуття». Друга складова композиційної доктрини «Книги забуття» – образно-алегорично-притчева – пропонує ряд емоційно-психологічних станів, які конкретизують і доповнюють основний експресіоністичний континуум: кастрація, ампутація, протрація, розпач, котрі становлять концепційно-сюжетне осердя позаантологічних історій. Крім «Бджолиного бога», де панує імпресіоністично-буколістична атмосфера, всі інші власне художні розділи («Ангел-охоронець», «Сержант Мурчик», «Світло в порожній хаті», «Хвилювання місцевого значення», «Специфіка військових почесей» і «Танець довкола милиць») – це експресіонізм, відредагований фундаментальним абсурдом. «Танець довкола милиць» – образ концептуально інваріантного експресіоністського значення: деформація, криза – духовна, соціальна; каліцтво – фізичне, психічне. Обкарнана війною людина не в змозі нести гармонію. Навіть у астрально-ментальній сфері нема узгодженості (Янек і Цезар). «Танець довкола милиць» – експресіоністська метафора світу, травмованого війною. «Світло в порожній хаті» – експресіоністський діапазон надії і розпачу. В. Слапчук утримує зв'язок з каноном експресіонізму завдяки стану і поняттю розірваності, яка, на думку Ю. Борева, є ключовою категорією естетики експресіонізму. Людина страждає, контактуючи з недосконалим, дисгармонійним, жорстоким світом. Частковим рятунком, прихистком від болю і зневіри виступає сім'я – одна з мікроструктур у складній системі часо-просторових макроутворень.

В. Слапчук не уникнув своєї місії – не пройти повз «Монблани непроговореного й неосмисленого, унікального екзистенційно-трагічного досвіду, за сам доступ до якого не один французький чи швейцарський автор дав би собі праву руку врубати – щоб тільки мати змогу писати лівою» [8, 363].

Емоційно-почуттєвий контрапункт, у діапазоні якого корелюються «враження, що тягнеш на собі і небо, що над головою, і гори, що під ногами» [8, 163], провокує активізацію лінгвістичних ресурсів, яких у художніх текстах намагаються уникати (за винятком любителів бульварного епатажу) – йдеться про ненормативну лексику. У «Книзі забуття» такий крок автора – не лише спосіб об'єктивного висвітлення рівня мовної культури персонажів, це – міра терпіння, еквівалент крику, маркер психологізму – криза, межа можливого, коли не знаходиться «культурних» слів «для передачі нелюдських станів» у того, хто є їх носієм. Так виражається бунт – «як упевненість у силі судьби, що переважає, але без смирення, що зазвичай її супроводжує» [6, 53]. Заключна фраза роману – тому підтвердження.

Парадигма бунт-судьба-свобода в семантичному полі, яке репрезентоване в «Книзі забуття», викликає асоціації з В. Стусом: приймати долю як даність і вольовим зусиллям «самособоюнаповнюватись» у рамках, визначених фатумом (міра свободи). Етичний максималізм, який у тексті подається як не завжди виправдане геройство; відмова від спроб якщо не уникнути, то хоча б полегшити свою участь; гідність, з якою переносяться смертельно небезпечні моменти; ходіння по краю – це зміст життя, який – у компетенції автора «Книги забуття», при тому, що параметри народження-смерть задавалися і контролювалися «вищими» інстанціями. Цей контроль у «Книзі забуття» виконує ангел-охоронець, котрий, як виявиться, «зберіг його не для миру, а для війни» [8, 100]. Він же –

персоніфіковано-містичне втілення міри свободи, онтологічно-гносеологічне обмеження, яке виказує Сізіфівський масштаб особистості. Автор «Книги забуття» занурює свій розум, своє життя в те, що заперечує його свободу і водночас цю свободу культивує. «... з людиною трапляється лише те, що приготовлено їй долею» [8, 91]. Свідомо чи ні, але В. Слапчук встановлює найвищі рецепційно-комунікативні критерії: людина – Бог, адже пропонується масштаб: виявити субстанцію, архетип війни з ферментом homo, а глибше – артикулювати питання свободи, в тому числі і свободи зла. «Щоб знати, вільна людина, чи ні, достатньо знати, чи є в неї хазяїн. Цю проблему робить особливо абсурдною те, що одне й те ж саме поняття і піднімає проблему свободи, і одночасно позбавляє її всякого сенсу, оскільки в присутності бога це вже не стільки проблема свободи, скільки проблема зла. Альтернатива відома: або ми не вільні і відповідальність за зло лежить на всемогутньому богові, або ми вільні і відповідальні, а бог не всемогутній. Усі тонкощі різноманітних шкіл нічого не додали до гостроти цього парадоксу» [6, 54].

Відчуття і поняття парадоксу-абсурду формує семантичні поля роману, наповнює всі його сегменти усвідомленням нерозв'язного і невідворотного трагізму-відчаю. З нами веде розмову не стільки письменник-екзистенціаліст, скільки абсурдний письменник, у якого сумніви, емоційні вибухи, невизначеність, «кривавий» ландшафт мисленнєво-мнемонічної інтенсивної дії завершується криком розпачу: «І нащо воно мені, блядь, треба було?..» [8, 366]. «Книга забуття» – це «міф Сізіфа». «Цей міф трагічний, оскільки його герой наділений свідомістю... Сізіф, пролетарій богів, безсилий і який бунтує, знає про нескінченність своєї печальної участі; про неї він думає під час спуску. Ясність бачення, яка повинна бути його мукою, перетворюється на його перемогу. Немає судьби, яку не перемогла б зневага» [6, 91].

У світлі такого підходу стає більш зрозумілим (у крайнім разі, для мене – Г.Я.) іронічний раціоналізм В. Слапчука в потрактуванні джерельної основи творчого процесу. «Письменницька робота повинна бути (якщо доречно нав'язувати їй якусь повинність) здоровим заняттям, наприклад, як рубання дров. Без усіх сакральних «наворотів». Просто годуєш деревом піч. А коли виснажуєшся і бракує мотивацій, починаєш вірити у магію вогню. Або вчишся голитися сокирою (класика експресіонізму! – Г.Я.)... І з'ясуєш, що навіть таке буденне заняття, як рубання дров, може перерости у дивацтво» [цит. за: 1, 7]. «... спочатку я – роботяга, а потім уже письменник» [8, 149]. «Бачити невидиме й бачити те, чого немає, – два різні процеси...» [8, 85]. Відчуження від пафосу, обережність, виваженість у поведженні з ірраціональним, відмова від експлуатації містичного, що нинішніми літераторами доведено до рівня автоматизації, а відтак механістичності – це позиція «абсурдного письменника», який культивує граничну щирість, вичерпну відвертість (знову виникає аналогія зі Стусом).

Лінію фундаментального абсурду, або тотальної нелукавості, В. Слапчук продовжує в романі «Та сама курява дороги» (у світлі запропонованої концепції важлива фраза «та сама»). Обидва романи перебувають, на мій погляд, у зв'язку філіації: наступний витікає з попереднього. Концептуальна детермінованість проявляється в окремих мікроситуаціях («моє місце, хоч як крути, пов'язане з хрестом» – «Книга забуття», с. 15 – «Кладу собі на рамено хреста... чи годиться досвід, придбаний на стежках війни, для хресної дороги?» – «Та сама курява дороги», с. 354). Підтверджується вона і в назвах мікропритч, з яких формується композиційно-сюжетний ландшафт «Тої самої куряви...», особливо в цьому плані характерна назва «Сам собі міра». «Ти сам собі міра, а Бог – тобі порадник... І тобі скажу: вагу та міру для слів своїх вироби, ворота й засуви зладнай для своїх уст. Над мертвим плач: він утратив світло; і над дурнем плач: він утратив розум. Та не плач так гірко за мертвим, бо він уже спочиває; життя ж дурного – гірше від смерті» [10, 390].

Якщо в «Книзі забуття» автор/персонаж перебував у епіцентрі переживання абсурду, чим умотивована експресіоністська поетика, то в «Тій самій куряві дороги» з'являється дистанція між об'єктом/предметом (він більше осмислюється, ніж переживається) і суб'єктом, свідомість якого наближена до дзен-буддистського, суфійського світовідчуття. У сенсі кореляції ідейних засад романів важливе вже згадуване формулювання з назви – «та

сама» в розумінні упізнаваності чогось, що вже було. Прийом парафразу – один з основоположних у «Тій самій куряві...». Композиційно і естетично цей твір більш однорідний. Імагологічний аспект стає показником форми психологізму, що має спільне з потоком свідомості, ближчої до імпресіоністичної. Властиво, вся фрагментована поверхня роману – еквівалент роздрібненому «Я» головного персонажа, який, кружляючи екзистенційно-онтологічними і чуттєво-емпіричними колами, «змішує жанри» існування і мислення, корелює час і простір, релігії і культури. Порівняно з «Книгою забуття», в «Тій самій куряві дороги...» знову (практика В. Слапчука до «Книги забуття») активізуються принципи гри і підтексту, хоча в обох творах доцентрову роль відіграє ідея Шляху. «Вирішальний прорив у мистецтві ніколи не може здійснитися за рахунок нових думок чи нового змісту», – вважає Хайміто фон Додерер [5, 388]. Його слова не позбавлені сенсу вже тому, що в такому ракурсі жоден письменник не є новатором, адже змістова парадигма так чи інакше зводиться до фундаментальної антиномії добро-зло з кількома її відгалуженнями на кшталт життя-смерть, війна-мир, любов-ненависть. «Тільки нові технічні засоби здатні по-новому відстояти мистецтво, – ті засоби, які виникають під тиском необхідності, коли старі вже віджили своє», – переконаний Додерер [5, 388].

Епоха постмодернізму піддала сумніву чи не все з того в літературі, що їй (епосі) передувало. Насамперед, саму можливість революційного прориву, а також уявлення про те, що вважати художнім твором. Мабуть, чи не найбільше постраждала композиція. Вона була скасована як фактор, котрий обмежує, сковує свободу автора і свободу тексту, який поставав у вигляді анархічної колекції ситуацій, фрагментів, рефлексій, дескриптів і т. п.. Все, в тому числі і лінгвістична семантика, занурювалося в процес становлення, узалежненого від мережі суспільно-комунікативних сил. «... саме поняття читання зазнає змін – від пасивного синтезу латентного значення твору до активного процесу – і може розумітися як таке, що відповідає практиці письма, оскільки фактично кожне прочитання творить новий текст» [7, 419]. Де-факто роль «архітектора» передається читачеві, який конструює зміст за власними образом і подобою.

В. Слапчука вписали в постмодерністський контекст передовсім завдяки яскраво вираженим інтертекстуальності, дискурсивності, іронічно-ігровій манері наративу. Ці прикмети, в результаті їх культивування постструктуралістською свідомістю, стали гарантом апровінційності, антинародництва, проявом приналежності до інтелектуально заангажованої (=елітності) літератури. Цей процес настільки автоматизувався, що красне письменство перетворилось на масове виробництво тривіального продукту. Постмодерністська ідентифікація В. Слапчука потребує деякої корекції. Композиційний аспект передовсім виявляє дифузю двох методологічно опозиційних феноменів: модернізму і постмодернізму. В цьому ключі необхідно зробити наголос і на специфіці психологізму прози В. Слапчука: замаскованій під іронію і скепсис пронизливій ніжності і душевній вразливості, «справжності», що не узгоджується з постмодерністською гегемонією симулякрів, гіперреальності і тоталізації концепту «смерть автора».

«Книга забуття» зняла постмодерну маску з автора. Це – книга етапна, межова, підсумкова. В ній укрупнені найбільш індивідуальні риси стилю, зокрема схильність (аналогія з І. Римаруком у «Бермудському трикутнику») культивувати внутрішню логіку зчеплень між книгами/главами, розділами/підрозділами, надавати художнього змісту композиції сюжету. Примирення опозиційних естетично-стратегічних достовірностей тексту регулюється абсурдною свідомістю, яка вичерпує все («повнота буття») і вичерпується сама, перебуваючи у фундаментальній самотності і маючи визначальний критерій – тотальну гносеологічну відвертість. Інтелектуально-аналітично-рефлексійна («антологічна») і відчуттєво-почуттєво-образна стихія роману, чергуючись за градаційним принципом, доводяться автором до межі відчаю (композиційно-сюжетного і сенсуалістично-онтологічного): аргументи закінчились, сили також. Фактура «Книги забуття» і «Тої самої куряви дороги» виявляє зовнішню подібність з постмодерністськими прийомами і методами. Однак романіст радикалізує практиковане, ставлячи його в інший функціональний контекст.

В. Слапчук репрезентує «живий метод». На думку Петера Хандке, одного з найвідоміших австрійських письменників другої половини ХХ століття, «живий метод повинен ставити з ніг на голову все до цього часу відоме, повинен показувати, що існує ще одна можливість зображення дійсності, точніше, що вона існувала, бо, одного разу обнародувана, вона себе вичерпала» [12, 391]. Романом «Та сама курява дороги» В. Слапчук підтверджує сказане П. Хандке, оскільки цей твір – плоть від плоті «Книги забуття» і водночас – уже інша естетично-архітектонічна якість.

Книги В. Слапчука доповнюють сучасну поетику романів «методом записування» (термін з юриспруденції), що в цьому контексті означає безконечне уточнення попередньо розвинутої ідеї як на рівні загальних тенденцій (експресіонізму, постмодернізму), так і на індивідуальному (композиція сюжету, фактура тексту, специфіка психологізму/автобіографізму). «Книга забуття» і «Та сама курява дороги» – початок нового, чому, як зазначив Алесь Адамович щодо «У війни – не жіноче обличчя» Світлани Алексієвич, поки що немає визначення, але є необхідність його знайти.

В. Слапчук своєю творчістю підносить проблему «нестачі класифікаторської влади» в контексті дискусій про «буття літературного твору» (Н. Астрахан).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Є. Погляд воїна / Є. Баран // Слапчук Василь. Вибране: поезії; [ред. – упоряд. П. Коробчук; передм. Є. Барана] / Василь Слапчук. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. – («Письменники Волині – лауреати Національної премії України ім. Т. Шевченка»). – С. 5-16.
2. Беньямін В. Щодо критики насильства: статті та есеї / Вальтер Беньямін; [пер. з нім. І. Андрушенка]. – К.: Грані-Т, 2012. – 312 с. – («De profundis»).
3. Брех Г. Дух и дух времени / Герман Брех // Называют вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. европ. лит. XX в.; [сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева]. – М.: Прогрес, 1986. – С. 377-381.
4. Галета О.І. Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... докт. філол. наук: спец.: 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література / О.І. Галета. – Львів, 2015. – 40 с.
5. Додерер ф. Х. Основы и функции романа / Хаймито фон Додерер // Называют вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. европ. лит. XX в.; [сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева]. – М.: Прогрес, 1986. – С. 382 – 390.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альбер Камю // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство // Альбер Камю; [пер. с фр.]. – М.: Политиздат, 1990. – С. 23 – 101 – («Мыслители XX века»).
7. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
8. Слапчук В. Книга забуття: роман / В. Слапчук. – К.: Ярославів Вал, 2013. – 368 с.
9. Слапчук В. Не будьмо сліпцями: Есеї / В. Слапчук // Перевал. – 2015. - № 3-4. – С. 183 – 195.
10. Слапчук В. Та сама курява дороги. Роман / В. Слапчук. – К.: Український пріоритет, 2015. – 400 с.
11. Фромм Е. Мати чи бути? / Еріх Фромм; [пер. з англ. О. Михайлової та А. Буряка]. – Вид. друге. – К.: Укр. письменник, 2014. – 222 с. – («Світло світогляду»).
12. Хандке П. Я – обитатель башни из слоновой кости / Петер Хандке // Называют вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. европ. лит. XX в.; [сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева]. – М.: Прогрес, 1986. – С. 390-394.

Яструбецкая Г.И. Миф Сизифа, или эпистемологическая откровенность (романы «Книга забвения» и «Та же самая пыль дороги» Василия Слпчука в соотношении филиации).

В статье предлагается взгляд на романы «Книга забвения» и «Та же самая пыль дороги» В. Слпчука сквозь призму идеи «абсурдного человека» А. Камю. Ощущения в парадигме фундаментального абсурда характеризуют экспрессионистический масштаб отчаяния, который стал критериальным фактором поэтики «Книги забвения», сменив эмоционально-чувственную и ритмо-композиционную кривую в направлении отчуждённой рефлексии в «Той же самой пыли дороги».

Романы анализируются в соотношении филиации. Акцент – на «Книге забвения» как на первичном художественном объекте, который репрезентирует новую эстетическую стратегию, «живой метод» автора.

На основе трансформации инвариантно-концептуальных модернистических и постмодернистических особенностей В. Слпчук пополнил элитарно-литературную систему форм качественно отличающимся от существующих структурно-стилевым образованием в жанровом измерении романа.

Ключевые слова: эстетическая стратегия, модификация экспрессионизма, композиция, абсурд, антологизация, трансформация, филиация.

Yasrtubestkaya Halina. The Myth of Sisyphus or Epistemic Openness (novel "The Book of Oblivion" and "The Same Dust of the Road" by Vasyl Slapchuk in relation to filiation).

In the article one can observe the novels "The Book of Oblivion" and "The Same Dust of the Road" by Vasyl Slapchuk through the prism of the idea of "the absurd man" by Albert Camus. Sensations in the paradigm of the fundamental absurdity characterizes expressionistic scope of despair that has become criteria factor of poetics of "Book of Oblivion", changing emotional and sensual, also rhythm and composite curve toward the aloof reflection in "The Same Dust of the Road."

The novels are analyzed in relation to filiation. The emphasis is made on the novel "The Book of Oblivion" as the primary artistic object that represents a new aesthetic strategy, "living method" of the author.

On the basis of the transformation of invariant-modernist and postmodernist concept features by Vasyl Slapchuk joins elitist-literary forms of the system which are qualitatively different from the existing by structural and stylistic formation in the novel genre dimension.

Keywords: aesthetic strategy, expressionism modification, composition, absurd, antologizatsiya, transformation, filiation.

Л.Б. Лавринович

ÆTERNUM – MOMENTUM – KAIROS: ТЕМПОРАЛЬНІ АСПЕКТИ МІФОПОЕТИКИ У ЗБІРЦІ АЛЕСЯ РЯЗАНОВА «ГЛІНА. КАМЕНЬ. ЖАЛЕЗА»¹

У статті йдеться про темпоральну складову в міфопоетиці збірки «Гліна. Камень. Жалеза» сучасного білоруського поета Алеся Рязанова. Автор моделює власний естетичний досвід реценції часу. Стверджується, що образи-концепти зображених у збірці «праречовин» каменю, глини, заліза містять темпоральні конотації, які проектується на поняття відповідно «aeternum» (вічність), «momentum» (мить), «kairos» (сприятливий момент, розрив, що не є часом, але організує темпоральність, надає їй змісту). Символічна модель світу в поетичній збірці А. Рязанова містить міфопоетичну складову. Нежива природа в цій моделі ієрофанна, вона є проявом Божественного, «першоречовини», чії назви винесені в титул збірки, – в основі творення світу. Автор мислить їх у категоріях часу та процесуальності. Вони вписуються в систему темпоральних стосунків, які відбивають уявлення автора про діалектику розвитку людини та світу.

***Ключові слова:** aeternum; momentum; kairos; поетика часу; міфопоетика; темпоральність; А. Рязанов.*

Алесь Рязанов (народ. 1947) – один із найяскравіших сучасних білоруських авторів, творчість якого є втіленням сміливого експерименту в царині поетичної форми та самобутньої образно-художньої манери, яка тяжіє до філософізації змісту. Це поет-інтелектуал, що увійшов у білоруську літературу як творець нових жанрових форм, оригінальний митець із особливим філософсько-поетичним стилем, для якого характерні увага до найбільш універсальних проблем дійсності, до її фольклорно-міфологічних джерел, а також експресивність поетичної манери, лаконічний, виразний стиль та ін. Серед найвідоміших книг поета – збірки «Каардынаты быцця» (1976), «Шлях-360» (1981), «Вастрыё стралы» (1988), «Паляванне ў райскай даліне» (1995), «Рэчаіснасьць» (1998), «Танец з вужакамі» (1999), «Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць» (2006), «Дождж: возера ў акупунктуры» (2007). Творчість А. Рязанова неодноразово ставала об'єктом дослідження в білоруському літературознавстві, зокрема до аналізу його творчості долучалися А. Іващенко [3], Г. Кісліцина [4], А. Кабакович, Л. Голубович, Є. Леонова, В. Акудович, У. Верина, Т. Дубовська та ін. Основна увага дослідників зосереджена на аналізі експериментальних жанрових форм, які А. Рязанов увів у літературний дискурс (версети, зноми, віршокази, пунктири, квантеми, філософєми) та їхніх формально-змістових особливостей. Ідейно-світоглядні аспекти творчості А. Рязанова у своїй монографії ґрунтовно дослідив І. Штейнер [9], який у творчості білоруського поета віднайшов цілий ряд паралелей із філософськими системами різних епох.

Мета пропонованої розвідки – окремий рівень поетичного змісту творчості А. Рязанова, який наразі не став осібним об'єктом уваги дослідників, проте доволі яскраво проявив себе в його творчості: йдеться про особливості творчого осмислення феномену часу як про важливу складову медитативного простору лірики білоруського поета. Матеріал дослідження – збірка «Гліна. Камень. Жалеза» (2000). Система мотивів, дотичних до феномену часу – наскрізна у творчості (зокрема і в названій збірці) автора, якого не

¹ Уперше надруковано: Наукові праці: науково-методичний журнал. – Вип. 265. Т. 277. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ім. Петра Могили, 2016. – С. 36–41.

випадково називають поетом-інтелектуалом, акцентуючи увагу на його поетичних спробах насамперед раціонально, через посередництво інтелекту осмислити присутні проблеми буття, зокрема й досягнути феномен часу. Проте очевидно, що і базована на позараціональних чинниках, міфопоетичний компонент має місце у творчому світі А. Рязанова.

Категорія часу корелюється з феноменологічно та структурно об'єднаними між собою базовими, універсальними світоглядними уявленнями про життя, Всесвіт, сенс Божественного і т. ін. Ця категорія містить психічну складову, пов'язану як зі структурою культурного універсуму, так і з індивідуальними особливостями світосприйняття. Виокремлення темпоральних аспектів у творчому універсумі автора дає можливість виявити як раціональні, так і позараціональні чинники формування поетичного та відкриває шлях до більш широких узагальнень у сфері парадигматичних установок літературно-мистецької епохи.

Збірка «Гліна. Камень. Жалеза» об'єднує написані в різні періоди три окремі цикли «Гліна» (1994), «Камень» (1995, 1998), «Жалеза» (2000), що вийшли друком під спільною обкладинкою і мають єдину структурно-концептуальну основу, яка, на думку А. Іващенко, типологічно найближча до оригінальної авторської форми А. Рязанова – «віршоказу», поетичної медитації, в основі якої – роздуми про суть речі, предмета, явища [6, с. 416], де «центральним об'єктом поетизації... є архетипний символ» [3, с. 54], а головний художній метод автора – «філософія речі», основними рисами якого є споглядальність і медитативна зосередженість на об'єкті відображення [2, с. 19]. Проте, на відміну від жанру «віршоказу», як його визначають у білоруському літературознавстві, твори зазначеної збірки написані без використання головного його мистецького символу – «поетичної етимології», тобто перенесення значення з одного слова на інше на основі їхньої звукової близькості (так, зокрема, це відбувається у відомих книгах віршоказів Рязанова «У горадзе валадарыць Рагвалод», «Паляванне ў райскай даліне», «Пчала пачала паломнічаць» та ін.).

Три верліброві цикли, які складають збірку (кожний тематичний розділ трикнижжя має внутрішній поділ, відповідно «Гліна» і «Камень» – 58 та «Жалеза» – 62 самостійних частин-віршів), є інтуїтивно-раціональною спробою засобами поетичного досягнути суть зображуваних об'єктів, які завдяки творчій уяві автора перетворюються на універсальні образи-символи архетипного характеру та розширюють власний простір тлумачення за рахунок метафоричних контекстів, вписуючи символіку неживої природи в систему універсальних законів буття, зокрема темпоральних. Сам факт вибору художніх об'єктів – «буденних» образів глини, каменю та заліза – встановлює своєрідний часовий горизонт і одночасно амплітуду охоплення поетичного символу: чи не найдавніше обжиті людиною матеріали, асоційовані з прадавнім часом зародження людської цивілізації, виявляються об'єктом актуалізації сучасної лірики, яка, за слушним твердженням О. Потебні, все ж максимально закорінена в теперішнє: «Лірика – praesens. Вона є поетичним пізнанням, яке, об'єктивуючи почуття, підпорядковуючи його думці, дає можливість піднятися над ним... Лірика говорить про майбутнє і минуле (про предмет, про об'єктивне) лише настільки, наскільки воно хвилює, турбує, радує, повертає або відштовхує. З цього випливають властивості ліричного зображення: лаконічність, недомовленість, стислість, так званий ліричний безлад...» [5, с. 448–449]. Таким чином, у виборі поетичного матеріалу А. Рязанов задає своєрідний тон сприйняття темпоральної складової книги, де в рецепції прадавнє сполучається з теперішнім.

У розділі «Гліна» вже з першого вірша виникає образ праречовини – свідка творення світу: «*І / Ніцма ляжеш / І ў глыбокім сненні / Хаваеш сваю душу. / Загавару з табою – / Адкажаш, / Але не пачуеш. / Рукою цябе крану – / Запомніш, / Але не ўбачыш. / Ты ў самым пачатку часу, / Дзе Бог / Разрознівае-разасабляе / Свае раўнаісныя інастасі – / Жыццё і Смерць*» [7]¹.

¹ Тут і далі – покликання на текст зазначеного електронного видання курсивом без вказівки на джерело.

У такий спосіб автор творить міфопоетизований образ ще молодого і «порожнього» світу, де існують лише важливі речі, тож вони найближчі до Бога, і вони – суть, ще не розбавлена штучними смислами. Ці речовини – сакральні першоречі, які внаслідок багатомірного нашарування великої кількості культурних кодів збагачені різноаспектною символікою. Вони є атрибутами простору, а через їхню зміну, рух і дію оприявнюється час. Тож цілком закономірним є використання автором у книзі літературного прийому персоналізації, «оживлення» неживої речовини, її суб'єктивізації.

Глина, центральний образ першого розділу трикнижжя, – унікальний матеріал, без якого не обійшлася жодна цивілізація в історії: її пластичність та м'якість дали поштовх до створення керамічних декоративно-ужиткових виробів, творів мистецтва, посуду. Камінь, якому присвячений другий розділ, – матеріал, із яким віддавна асоційований звичай зводити споруди як для житла, так і сакральні, мегалітичні. Залізо в культурній історії людства асоціюється насамперед із традицією виготовлення інструментів та зброї. Проте автор акцентує не так на практичних атрибутах – доступності чи затребуваності, а вибудовує метафізичний простір побутування речовини, наділеної натур-геологічним началом: глина вічно мінлива, світ щомиті твориться з її метаморфоз, а сама вічність – буття, що саморозгортається в часі; найменш пристрасним свідком вічності є камінь: його незмінність, надійність і непорушність суголосні вічності; чи не найбільше впливає на зміну світу залізо, чий міцність, непоступливість і сила – супутники переформатування світу, а отже, фрагментації часу, творення нових епох.

Наскрізні символічні мотиви, дотичні до образів глини, каменю та заліза, корелюються у збірці зі взаємопов'язаними та водночас антиномічними поняттями вічність / пам'ять та мить / «тепер» / межа / перехід.

Ці поняття у збірці Рязанова мають переважно атрибутивний характер: вони зазвичай виникають опосередковано, через систему означень та обставин, які визначають домінуючі характеристики центральних образів. Скажімо, поетичний образ вічності (aeternum), найбільш суголосний природі каменю, чи не найчастіше виникає саме у другому розділі книги, наприклад: «5 / ... / Камень / На раздарожжы / Усіх стагоддзяў, / На скрыжаванні / Усіх шляхов»; або: «8 / Самы тутэйшы: / Прысутнічаеш цяпер, / Існуеш заўсёды. / Усё ў цябе склалася, / Як у людей / Скласіся нават / За безліч вякоў / Не можа...»; або: «20 / Свет разнасцежыцца / Галасамі / І захвалюецца пльнню – / Вабны і маляўнічы. / Жаданне – / Яно мяне забярэ, / Уцеха – / Яна мяне запалоніць. / І толькі шкада, / Што камень / Тады застанеца навек, / Тады застанеца навек / Знямелы».

Камінь байдужий до ліку митей та епох, не розрізняє їх тривалості («3 / ...Ты нават не разумееш, / Ці ты вялікі, / І не адрозніваеш ад веку / Хвіліны малой»); він єдиний здатен берегти рівновагу, коли «17 / ... / Безупынна / Падае чалавек / За небасхл рэчаіснасці, / А з ім разам / Усё, што назваў ён / Сваім»; ба навіть сам час виявляється не владний над ним: «30 / ... / Хвіліны, / Якія раздойваць існае, / Абцякаюць / З абодвух бакоў, / Раздваіўшыся самі, / Камень»; або: «6 / Упісаны ў наваколле, / Нібы ў скрижалі / Слова закона, / Вартуеш / Час наваколя – / Каб ён не скамечыўся / І не ўцёк...».

Камінь у поетичному міфосвіті Рязанова – своєрідне мірило, із яким зіставляються людина та її життя. Ряд віршів розділу побудований за принципом прямого чи опосередкованого зіставлення / протиставлення цих образів, причому логічно-змістова основа такого порівняння – переважно темпорального наповнення: «21 / Хацеў назаўсёды / Цябе мінуць, / Каб мерай / Тваёю не мераць / Ні веку свайго, / Ні абсягу. / Але, мінуўшы, / Нешта забыў, / А што – / Не ўдавалася ўспомніць. / І я заблудзіўся / Ў знаёмых днях, / І я ў краявідах знаёмых / Згубіўся»; або: «45 / Круг перасёкся / З кругам, / Але не супаў – / І зняволены раптам / Камень / Судакрануўся / (Але не супаў) / З разняволеным чалавекам. / У доўгіх / Марудных днях / І ў імклівых гадах / Спрабуе / Паразумецца адна / Вечнасць з другою» та ін. На відміну від «камінної вічності», вічність людини в А. Рязанова динамічна, базована на метаморфозах та проминанні (вірші 19, 24, 25, 27, 29 та ін. розділу «Камень»).

Безконечна метаморфоза як атрибут, здатність змінюватися та інтенція до змін – основна характеристика іншої «першоречовини» – глини. Мотив зв'язку вічності та метаморфози наскрізний у книзі, він по-різному звучить у багатьох віршах насамперед першого розділу. Так, у 14 вірші А. Рязанов поетизує метаморфози глини, її безконечний перехід із одного стану в інший, причому автор універсалізує контекст, розширюючи тлумачення одвічного переродження одного елементу неживої природи до розмірів усієї дійсності, яка в цих видозмінах щоразу «зустрічає» «себе іншу»: *«Перацякаеш / З самое сябе / У сябе самую. / Няспынны кругазварот / Унутры / Адсутнай прасторы, / Дзе думка, / Калі яна пранікае / Ў прычыну / І асягае вынік, / Знаходзіць, што страчваецца, – / Рэчаіснасьць. / А рэчаіснасьць / Распазнае, што яна / Насампраўдзе ёсць / У несупыннай сустрэчы / З сабою / Іншай»*. В 11 частині розділу глина у творчій уяві автора метаморфізує у ще один архетипний образ – круглий буханець хліба, і через цей образ автор знову-таки актуалізує мотив безконечного, універсального кола метаморфоз, переродження з землі в зерно, відтак у хлібину, де дух переходить у тіло, щоб потім знову стати духом: *«Пад чорнай карою глебы / Белы хлеб плоці. / Не памятае, / Ці, як зерне, / Апала яна з вышыні, / Ці ўзышла з глыбіні, / Ці проста / Тут затрымалася выпадкова. / Дух, / Што стаў плоццю, / Але перастаў быць / Духам»*.

Або ж автор творить символічний образ, в основі якого – парадоксальна властивість глини тривати «вічно», але при тому не мати можливості ні початися, ні закінчитися: *«5 / Не хоча, / Каб яе бачылі / І разумелі, / Але сама хоча бачыць / І разумець. / Яшчэ ўсё магчыма – / Яшчэ / Сіла не варагуе з сілай / І не смуткуе па смерці. / Яшчэ / Слова само сябе чуе, / А вобраз – / Бачыць. / Размова пра н е ш т а, / Што доўжыцца з веку ў век, / Але не можа ні скончыцца, / Ні пачацца»*.

Парадокс несумісності себе теперішньої зі собою минулою – лейтмотив, який зазвичай передається через уживання антитези: *«25 / Рухавая, / Як вада, / І непарушная, нібы камень, / Ці толькі яшчэ / Падаецца да неба краю, / Ці ўжо вярнулася – / І неба край / Ператварыла ў сваю прыкмету? / Вандруеш са стану ў стан / І, што пакідаеш, / Маеш / Сваім набыткам»* («Гліна»). Авторова поетика парадоксу пояснюється спробою осягнути засобами поезії як «метафізичної пам'яті» феномен, який лише умоглядними методами вповні осмыслити не вдається. Тому в текстах книги, поряд із цілком раціональними афористичними формулами, багато недомовленого, позбавленого контексту. А. Іващенко з цього приводу зазначає, що такий підхід – «спроба споконвічного пошуку генетичного ключа до «Природи Речей», вербальна алхімія і шаманство з його ритуалами і вірою в затаєну силу слова» [3, с. 32].

Відгомін забутого знання про прадавнє, архаїчне минуле часто звучить у Рязанова в сув'язі з мотивом пам'яті (вірш 51: *«Гліна / Тлумачыць пісьмёны / Забытых стагоддзяў...»*). У 4 вірші розділу глина позиціонується як спосіб збереження минулого (у формі сліду), до якого не повертаються, і лише для самої глини ніхто (ніщо) не є минулим; вона залишається єдиною, для якої минуле – «тепер»: *«Усе пакідаюць у ёй / Свой след – / Нібы пазначаюць месца, / Куды вярнуцца. / Але не вяртаюцца. / Гліна: / Адзіная спадарожніца, / Для якой / Ніхто не бывае мінулы»*. Схожі мотиви звучать у 8, 19, 41, 43 та ін. віршах розділу. Пам'ять як найважливіша риса, що визначає ідентичність людини, наділена характеристиками, зіставними з характеристиками глини, – здатністю закарбувати надовго сліди минулого і водночас пластичністю. Тож саме глина серед інших «першоречовин» виявляється найближчою людині. Не випадково у 34 вірші розділу автор творить образ глини як символу вічного та найбільш надійного її супутника на щодень у життєвому вирі: *«Пусцеюць радовішчы, / Рэкі / Спрабуюць цячы назад. / Безгалоса / Выстройваюцца тысячагоддзі / Адно за адным, / Ды нічым / Не могуць дапамагчы / І парадзіць нічым не могуць / Гэтаму крайняму дню, / Гэтаму крайняму году. / І толькі гліна / Бярэцца правесці / Па-над прадоннем / Сваёю дарогай / Пакінутага чалавека»*.

Кульмінаційним моментом життя людини виявляється, за Рязановим, кожен момент напруги між минулим і майбутнім («крайній», останній день). Ця мить «тепер» – час вибору і

переходу, час чистої можливості, коли людина реалізує (або не реалізує) свій творчий потенціал, а глина – найбільш чутливий матеріал, який відгукується на мить творчості і здатен зв'язати минуле й майбутнє: «24 / *Игла: / Ні свято, ні цемра. / Замкнулися вочы, / Што бачылі / І разумелі ўначы, / А вочы, / Што бачаць удзень, / Не спяшаюцца адамкнуцца. / Такая наша пара – / Між колішнім / І наступным. / І самай відушчай / У гэтай пары / Абвяшчаецца гліна*». Глина тонко реагує та відповідає на кожен задум людини, тож найпосутнішою її ознакою є знову-таки парадоксальне поєднання непоєднуваного – глина залишається собою і при тому наділена можливістю бути інакшою: «35 / *Ты дазваляеш / Рабіць з сабою / Усё, / Што надумае чалавек / І што здолее, – / Нават Бога. / ... / І застаешся ўсё роўна / Сабой – / Спрадвечнай магчымасцю / Быць інакшай*».

Мить (*momentum*) як можливість переходу – те, що відкриває перспективу, коли межа перетворюється на поріг; саме на цьому акцентує автор, коли говорить про шлях людини як безперервну ініціацію, перехід з одного якісного стану в інший: «29 / *З таго боку часу / Доўжышся да мяжы / Гэтага дня / І хвіліны гэтай. / І запаўняеш сабою / Усе прагалы, / Разломы, / Разрывы, / Расколіны, / Што раз'ядналі / Адказ і пытанне, / Прычыну і вынік, – / І з цягам часу / Нас прысвячаеш / У шлях*». Концепт шляху – один із ключових у творчості А. Рязанова загалом. У збірці, словами А. Іваценка, «шлях є метафорою духовного зростання, пошуку Себе в собі», як і «онтологічна ідея віднаходження себе-у-світі – повсякчасне уточнення «координат буття й особистості» [3, с. 33]. Це «повсякчасне уточнення» є продовженням буття того, що в реалізує себе дії та розвитку і тим самим завершується в часі, повертаючись у сакральний простір раю, завершуючи цикл. Міфопоетичне мислення автора веде до архетипу початку – часу, коли людина відкриває для себе ще не пізнаний світ. Знову-таки каталізатором шляху як пошуку в Рязанова є глина: «12 / *Любіць, / Каб яе лаічылі, / Песцілі, / Бралі ў рукі. / Тады яна ажывае, / Тады яна робіцца / Чуйнай і паслухмянай / І вучыцца розумець / Чалавека. / Можжа, чакае, / Што ён / Выленіць з яе тое, / Чым сам дагэтуль / Яшчэ не здолеў зрабіцца, / Ці, можжа, / Наадварот, / Вернецца ў яе лона – / І свет / Нанава стане райскім*». Міфологічний мотив повернення до часу праначал у білоруського поета – намагання відобразити не так «орнаменталізацію» часу (те, що Я. Ассман, вивчаючи особливості темпорального мислення у Стародавньому Єгипті, назвав культурною позицією, вираженою в ритуалах, за якими регулярно відновлення одних й тих самих комплексів дій ніби «заставляють» час повертатися «на круги свої» – і таким чином ніби скасовують його), а радше інше міфологічне уявлення про час, яке базується на категорії результативності – коли явище дозріло до вічності остаточного стану [див.: 1, с. 123].

Мотив щомиттєвого вибору людини на цьому шляху, її «закинутість» у нього, констатація факту, що реальність – рух, бо його зупинка – смерть, у третьому розділі збірки накладається на усвідомлення драматичності, ба навіть трагедійності буття через амбівалентність людської природи, спровокованої силою, що відображена в символічному образі заліза: «2 / ... / *Раніць / Твая справядлівасць, / І страшыць / Твая дасканаласць: / Моц, / Што адпала ад Бога, / І дадалася / Да чалавека*». Образ заліза як уособлення конфлікту, революційних змін, базованих на конфронтації, доповнює міфопоетичну парадигму художньої образності Рязанова. У збірці практично відсутнє те, що можна було би назвати історичною конкретикою, автор мислить максимально абстрагованими категоріями, намагаючись вивести універсалії людського існування, зв'язавши їх зі споконвічними природними атрибутами буття (крім, вочевидь, 41 вірша третього розділу, де відчутні алюзії на сучасні авторові конкретно-історичні обставини), та, попри це, темпоральний контекст образу заліза як «праречовини» проявляється чітко. Це – роз'єднання і дроблення часу як безконечної тривалості світу (*aeternum*) та руйнування гармонії миті (*momentum*), відтак – вихід у переломні моменти та кризи, у розриви в часі, які є невіддільною частиною логіки історичного розвитку. Йдеться про *kairos* (від початку – давньогрецький бог сприятливого моменту, завдяки якому можна досягти мети) – у тлумаченні Пауля Тілліха «винятковий момент у часовому процесі, коли вічне вривається у часове, приголомшуючи і

перетворюючи його і провокуючи кризу у глибині людського існування» [8, с. 229], у тлумаченні М. Ямпольського – розрив, який не є часом, але організує темпоральність, надає змісту часові-хроносу [10].

Саме такими атрибутами *kaïros*'у наділене залізо, яке в міфопоетичній семантиці білоруського автора є праречовиною, що уособлює спонуку до руху, базовану не на пластичності чи здатності змінюватися (як глина), а на внутрішній напрузі, що заставляє через розрив і конфлікт рухатися вперед, у зовнішній світ, перетворюючись на подію в часі. Такий міфосемантичний підхід до зображення неживої природи цілком закономірний: Рязанов у книзі намагається вийти на рівень зображення, де, як сказав би Тілліх, «вся історія є священною історією, все, що відбувається, має містичний характер; природа та історія нероздільні. Так само зникає поділ на суб'єкт і об'єкт; речі розглядаються швидше як сили, ніж як речі» [8, с. 228]. У цитованому далі вірші ця суголосність очевидна: «20 / Сіла, / Якая паклалася ў дол. / І ўваскрэсла з долу: / Чытаеш падзеі / І вызначаеш / На крузе і процікрузе / Вялікага Руху / Час, калі Бог / Супадзе з чалавекам, / І месца, дзе з Богам / Сумесціцца чалавек». Таким чином, поетичний міфосвіт Рязанова – буття, що перебуває в постійному Великому Русі, спрямованому в напрямку до Єдиного.

Цей рух має специфічні темпоральні атрибути. Скажімо, тривалість буття аморфна та позбавлена сенсів, які би відмежовували, відрізняли часові відтинки один від одного: «15 /... / поўніцца час / Нечым сыпкім, / Няўстойлівым, / Цьмяным, / Няпэўным...», і саме залізо, що «...зноўку і зноў няўтомна / Кажса / Пра абавязак», здатне цю аморфність перетворити на чіткість і структурованість; разом із залізом «оживають події» (вірш 47). Автор оригінально, тонко нюансуючи, описує сам процес переходу з одного стану в інший, причому цей образ-мотив переходу, доволі частотний у розділі, уособлює не стільки здатність до самозміни (так відбувається у випадку зі глиною), скільки потенцію до перетворення світу поза межами «Я». Особливо точно й лапідарно такий образ переходу оприявнений у 43 вірші, де автор демонструє момент протиставлення між цілісністю усталеного минулого і невідворотністю теперішнього, між причиною і наслідком, між суб'єктом і його відображенням: «Пачатак нявечыцца / Ў спраўджаным. / І хоць змест / Меціць: тут – шчырасць, / Тут – цэласнасць, / Спеў / Ужо не жыве / Ў іхніх гнёздах. / Ці знойдзецца хто, / Каго б / Не зыначыў вынік / І не раздвоіла адлюстраванне? / Па-свойму / Людзі маўчаць, / І маўчыць / Жалеза па-свойму». А у 37 вірші спостерігаємо найбільш узагальнену метафору вічного становлення й мінливості буття як гри: «Гульня: / Спадкадаўцы і спадкаемцы. / У рукі / Нехта адважна возьме / Кавалак развогненага жалеза / І перадаць другому. / Той – трэцяму, / Той – наступнаму, / Аж пакуль / Яго не пярэйме апошні. / А, пераняўшы, / Апошні / Узважыць яго на далоні / І скажа разважліва: / «Тое, / Што абнякала маіх папярэднікаў, / Мяне грэе», – / І ўжо больш нікому / Не перадаць жалеза. / І гэтак / Скончыць гульню».

Залізо має амбівалентну природу: нестримне бажання змін та руху вперед не лише структурує, але й дробить час, причому щоразу інтенсивніше: «17 / Час напластоўваецца / На час, / Парушэнне / Кладзецца на парушэнне. / Не паспявае / Мінулае стаць мінулым, / І ў сарцавіне / Збіраецца боль...». Це дроблення веде світ «да краю часу» (вірш 49), і саме в одвічному прагненні дійти до кінця й почати спочатку людина осягає власну суть, – такі думки звучать у фіналі останнього розділу, зокрема у 56, 60, 61 та ін. віршах.

Тут-таки (59 вірш) автор в афористичній формі підсумовує поетичні роздуми усієї книги, вносячи останні штрихи до образу поетичного міфосвіту, довершуючи образи архетипних праречовин, які перебирають на себе ознаки субстанційних начал, елементів, що їхні ознаки лежать в основі творення та розвитку світу: «Гліна / Паказвала шлях ад краю / Да краю, / Камень / Маўчаў пра спрадвечнае. / А жалеза / Сябе аддзяліла ад месца / І павяло / Свет да апошняй / Мэты». Цим самим А. Рязанов, творячи власний, оригінальний міфопоетичний простір, вписує текст книги «Гліна. Камень. Жалеза» в широкий контекст первісних релігійних та міфологічних уявлень про першоелементи як основні структуротворчі принципи світобудови: земля, вода, вогонь, дерево і метал як п'ять

першопринципів у китайській традиції; таттви, які творять космічну вібрацію, – в індуїзмі, чотири першоелементи – в античній натурфілософії та ін.

Таким чином, символічна модель світу в поетичній збірці А. Рязанова створена за аналогією до міфопоетичних уявлень. Природа в цій моделі ієрофанна, вона є проявом Божественного, тому зображувані першоречовини – в основі творення світу. Попри те, що опоетизовані першоречовини предметно-просторові, автор мислить їх у категоріях часу та процесуальності. Вони вписуються в систему темпоральних стосунків, які можна означити тріадою античних понять «aeternum – momentum – kairos» та відбивають уявлення автора про діалектику розвитку людини та світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман Я. Египет – теология и благочестие ранней цивилизации / Я. Ассман. – М. : Присцельс, 1999. – 368 с.
2. Вераб'ёва А. М. Паэтычнае слова Алеся Разанава ў еўрапейскім свеце Беларускае слова: дыялектнае і запазычанае : зб. артык. па матэр. навук. чытаньняў, прысвеч. памяці Е. С. Мяцельскай (Мінск, 26–27.04.2011) / А. М. Вераб'ёва ; пад агул. рэд. М. Р. Прыгодзіча. – Мн., 2011. – С.18–22.
3. Івашчанка А. Паэтыка Алеся Разанава: між медытацыяй і рацыяй / Анатоль Івашчанка. – Мн. : БНТУ, 2008. – 144 с.
4. Кісліцына, Г. М. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці / Г. М. Кісліцына. – Мн. : Беларуская навука, 1997. – 144 с.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
6. Рагойша В. П. Паэтычны слоўнік / Вячаслаў Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мн.: Бел. навука, 2004. – 576 с.
7. Разанаў А. Гліна. Камень. Жалеза [Электронны рэсурс] / Алесь Разанаў. – Рэжым доступу : http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=3933
8. Тиллих П. Избранное. Теология культуры / П. Тиллих ; пер. с англ. – М. : Юрист, 1995. – 479 с.
9. Штейнер И.Ф. Криница, из которой пил святой: философия поэзии Алеся Рязанова / И.Ф. Штейнер. – Мн. : РИВШ, 2010. – 195 с.
10. Ямпольский М. Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский. – Режим доступа : <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/182/>

Лавринович Л.Б. Aeternum – momentum – kairos: темпоральные аспекты мифопоэтики в сборнике Алеся Рязанова «Глина. Камень. Железо»

В статье речь идет о темпоральной составляющей в мифопоэтике сборника «Глина. Камень. Железо» современного белорусского поэта Алеся Рязанова. Автор моделирует собственный эстетический опыт рецепции времени. Утверждается, что образы-концепты изображенных в сборнике «правеществ» камня, глины, железа содержат темпоральные коннотации, которые проецируются на понятие соответственно «aeternum» (вечность), «momentum» (момент), «kairos» (благоприятный момент, разрыв, не являющийся временем, но организующий темпоральность, придающий ей содержание). Символическая модель мира в поэтическом сборнике А. Рязанова содержит мифопоэтическую составляющую. Неживая природа в этой модели иерофанна, она является проявлением Божественного, «первовещества», чьи названия вынесены в титул сборника, – в основе создания мира. Автор мыслит их в категориях времени и процессуальности. Они вписываются в систему темпоральных отношений, которые отражают представления автора о диалектике развития человека и мира.

Ключевые слова: aeternum; momentum; kairos; поэтика времени; мифопоэтика; темпоральность; А. Рязанов.

Lavrynovych L.B. Aeternum – momentum – kairos: temporal aspects of mythopoetics in Ales' Ryazanov's collection «Clay. Stone. Iron»

The subject of the research is the mythopoetics of the collection by modern Belorussian poet Ales Ryazanov «Clay. Stone. Iron» with reference to the temporal aspects of reality depiction. The theme is the realization of the temporal component of mythopoetic images of following «primary elements» as clay, stone and iron. The aim is to identify the peculiarities of the artistic comprehension of time as an important constituent of meditating space of the lyrics created by Belorussian poet. Certain elements of hermeneutic literary work interpretation, mythological criticism and thematological method have been applied to the work. The novelty of the work consists in the fact that conceptual images reflected in the collection «primary substances» of stone, clay and iron have been analysed with a view to the notions «Aeternum» (eternity), «Momentum» (instance), «Kairos» (favourable moment, gap that is not time but organizes temporality, gives it sense) respectively. The sphere of results application is historical-literary (an investigation of modern Belorussian literature) and theoretical (aspects of time poetics in modern lyrics). Symbolic model of the world in A. Ryazanov's poetry collection is created due to the mythopoetic beliefs. The nature in this model is the manifestation of Divine, thus depicted primary substances are in the basis of world creation. Despite the fact that primary substances are subjective-spatial, the author does not consider them in special categories, but in terms of time and process. They are inscribed in the system of temporal relations that can be defined as a triad of antique notions «Aeternum – Momentum – Kairos» and reflect author's beliefs about the dialectics of human and world development.

Keywords: *aeternum; momentum; kairos; time poetics; mythopoetics; temporality; A. Ryazanov.*

А.М. Мельнікава

**ПРАБЛЕМА «ЗАХАД – УСХОД» У БЕЛАРУСКАЙ ПУБЛІЦЫСТЫЦЫ І
МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ¹**

У артыкуле разглядаюцца погляды беларускіх публіцыстаў і пісьменнікаў першай трэці ХХ стагоддзя на праблему памежнага становішча Беларусі. Асэнсоўваецца роля праблемы «Захад – Усход» у фарміраванні ўяўленняў пра спецыфіку нацыянальнага «Я». Беларускія аўтары разглядаюць розныя геапалітычныя ўстаноўкі адносна Беларусі, асэнсоўваюць механізмы каланізацыі. У першай трэці ХХ стагоддзя ў літаратуры афармляецца канцэпцыя трагедыйнага лёсу беларускай нацыі, што абумоўлена памежным становішчам краю.

Ключавыя словы: *канцэпцыя, памежнае становішча, Захад, Усход, трагізм, ідэнтычнасць.*

Пастаноўка праблемы. Ключавой у беларускай культуралогіі, літаратуры з'яўляецца канцэпцыя памежнага становішча Беларусі – паміж Захадам і Усходам. Гэта канцэпцыя афармляецца ў пачатку ХХ стагоддзя: работы В. Ластоўскага А. Луцкевіча, М. Багдановіча, Ул. Жылкі, Я. Лёсіка, І. Канчэўскага, Ул. Самойлы, творы Янкі Купалы, М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага. Усход і Захад успрымаюцца як розныя тыпы цывілізацыі і культуры.

Асноўная частка. Пачатак ХХ стагоддзя – час актыўнага нацыянальнага самаўсведамлення, перыяд нацыянальна-культурнага будаўніцтва, канцэптуалізацыі нацыянальнага. У гэты час афармляецца пэўная мадэль нацыянальнай літаратуры, адбываецца фарміраванне нацыянальнай міфалогіі. Значную ролю ў гэтым працэсе адыгрывала асэнсаванне Беларусі ў сістэме каардынат «Захад – Усход».

¹ Упершыню апублікавана: Вестник Полоцкого государственного университета. – 2015. – № 10. – С. 8–12.

Першым, хто на светапоглядным узроўні паспрабаваў вызначыць спецыфіку Беларускага Шляху, быў Ігнат Канчэўскі (псеўданім Ігнат Абдзіраловіч) у трактате «Адвечным шляхам» (Вільня, 1921): «Беларусь ад X веку і да гэтай пары фактычна з'яўляецца полем змаганьня двух кірункаў эўрапейскай культуры – заходняга і ўсходняга. Граніца абодвух уплываў, падзяляючы славянства на два станы, праходзіць праз Беларусь, Украіну і хаваецца ў балканскіх краях» [1, с. 44]. Такім чынам, асноўнымі прыкметамі беларускай ідэнтычнасці, паводле І. Канчэўскага, з'яўляюцца становішча паміж Усходам і Захадам, хістанні паміж гэтымі культурамі, а таксама адначасовае непрыманне іх. І. Канчэўскі лічыць, што беларусы не з'яўляюцца ні народам Усходу, ні народам Заходняй Еўропы. Даследчык прапануе выбудоўваць уласную ідэнтычнасць, шукаць свой шлях. Паказальна, што ў якасці псеўданіма І. Канчэўскі абірае імя галоўнага героя апавесці М. Гарэцкага «Дзве душы» – Ігната Абдзіраловіча, каб падкрэсліць суіснаванне ў беларускай ментальнасці рысаў заходняга і ўсходняга светапоглядаў.

Аналізуючы работу І. Канчэўскага, Т. Слінка зазначае: «Мяжа, якая зазвычай акрэслівае, фармуе нацыю, у дадзеным выпадку стаецца ейнай сутнаскай адзнакай, ейнай ідэнтычнасцю» [12]. Такім чынам, памежжа выступае як месца, дзе афармляецца беларуская суб'ектнасць, што адпавядае антрапасофіі М. Бахціна: памежжа – месца-акт сустрэчы з Іншым.

Уладзімір Самойла (1878 – 1941), беларускі публіцыст, літаратурны крытык, філосаф у артыкуле «Про старую и новую унию» выказвае аналагічны меркаванні: «Белорусский мир <...> исконно находится, как известно, материально и духовно между двумя, значительно сильнейшими его во всех отношениях, империалистически устремленными на него мирами – русским и польским. Оба соседа Белоруссии вот уже пять веков с лишком ведут между собой смертельную войну, в первую очередь – за землю и душу белорусского народа, подвергая и ту и другую, как объект и поле борьбы, непрерывному и систематическому опустошению» [цыт. па: 2, с. 160].

Трэба сказаць, што пра памежнае становішча Беларусі пісаў яшчэ А. Міцкевіч у XIX стагоддзі: «Нарманы і ляхі прыходзілі сюды са сваёй уладай, і схіляліся яны то пад скіпетрам рускіх князёў, то пад уладай Польшчы... Тут сутыкалася каталіцкая рэлігія з усходняй царквой, шляхецкая Рэч Паспалітая з сістэмай самаўладства...» [11, с. 12].

Беларусь як поле змагання паміж Расіяй і Польшчай паўстае ў К. Каганца: «Адны з гэтых хітрых хочучь, каб у нас была Польшча, а другія – каб была Расія, і стараюцца нас так увесці, каб мы ўвекі не патрапілі на сцэжку да лепшай долі» («Парада», 1905) [8, с. 68].

На пачатку XX стагоддзя пачынаюцца працэсы канструявання беларускай нацыі, нацыянальнага самаўсведамлення. Перад дзеячамі нацыянальна-культурнага адраджэння стаяла задача перш за ўсё абгрунтаваць уласную суб'ектнасць, уласна беларускі пункт погляду на гісторыю, культуру, мову, сцвердзіць самабытны характар беларускай нацыі. У «Прадмове да «Падручнага расійска-крыўскага (беларускага) слоўніка» (1924) В. Ластоўскі заяўляе: «Мы крывічы, а не Русь Літоўская, Варажская ці Маскоўская, Белая ці Чорная, мы асобны славянскі народ, не правінцыянальная чыясь адмена» [9, с. 366]. Пра самабытнасць беларускай культуры піша М. Багдановіч у «Кароткай гісторыі беларускай пісьменнасці да 16 стагоддзя»: «Беларускі ж народ, цалкам увайшоўшы ў Літоўскае гасударства, развіваўся, як і раней, на старым корані, вытвараючы такім парадкам культуру, незалежную ад культуры велікарускай і з самага ж пачатку адражняўшуюся ад яе» [3, с. 201].

Асэнсаванне памежнага становішча Беларусі ў публіцыстыцы і мастацкай літаратуры адбываецца ў межах антыкаланіяльнага дыскурсу, дэканструкцыі каланізатара.

У сваіх артыкулах В. Ластоўскі пастаянна гаворыць пра розныя геапалітычныя ўстаноўкі ў адносінах да Беларусі: успрыманне нашай краіны ці як Паўночна-Заходняга краю Расіі ці як Усходніх межаў з боку Польшчы. В. Ластоўскі крытыкуе палітыку русіфікацыі і паланізацыі (артыкулы «Беларусь пад Расеяй», «Паленне кніг на Беларусі», «Аб назвах «Крывія» і «Беларусь», «Прамова ў Жэневе», «Унія», «Канкардат»), вывучае механізмы каланізацыі.

Сітуацыю каланізацыі фіксуюць А. Луцкевіч (артыкулы «Справа беларускага шрыфту», «Эвалюцыя краёвае культуры»), Я. Лёсік (артыкул «Родня мова і яе значэнне»), Ул. Жылка («У справе ацэнкі беларускага адраджэння», «Народная адукацыя на Беларусі»).

М. Багдановіч звяртае ўвагу на адмоўныя вынікі паланізацыі і русіфікацыі беларускай шляхты і інтэлігенцыі, гаворыць пра непрыхільнае стаўленне прадстаўнікоў польскай і рускай культур да беларускага адраджэння («Белорусское возрождение», «О гуманизме и неосмотрительности»).

Дзеячы нацыянальна-вызваленчага руху гавораць пра прыналежнасць беларускай культуры да заходнеўрапейскай, а пра Беларусь як пра фарпост Заходняй Еўропы на ўсходзе. М. Багдановіч падкрэслівае заходнеўрапейскі характар беларускай культуры ў часы ВКЛ: «Он (город – А. М.) сделал белорусскую культуру более красочной, многогранной, ввёл её в оборот западноевропейской жизни и стал, таким образом, передовым форпостом Западной Европы на востоке» [3, с. 261] Беларускае адраджэнне бачыцца М. Багдановічу вынікам «агульнаеўрапейскага прагрэсу» («Белорусы», «Белорусское возрождение»).

А. Луцкевіч таксама піша пра прыналежнасць беларускага мастацтва да агульнаеўрапейскага: «Наша сучасная драма ёсць адбіццё заходнеўрапейскае сьвецкае драмы» [10, с. 145].

Істотным фактарам нацыянальнай ідэнтычнасці выступае сістэма рэлігійных поглядаў. В. Ластоўскі ставіць пытанне пра неабходнасць «самаакрэсліцца з рэлігійнай стараны»: «Патрэбна ўтварэнне такой формы хрысціянскай царкоўнай арганізацыі, якая бы, не аглядаючыся ні на ўсход, ні на захад, стаяла на грунце нашых нацыянальных інтарэсаў» [9, с. 414]. Да канфесійнага пытання звяртаецца М. Багдановіч: «Ёсць паміж нас праваслаўныя, ёсць і каталікі. Але народ з нас адзін, бо ўва ўсіх адна гаворка, адны звычаі, адны песні, адна вопратка, адзін лад жыцця» [3, с. 126].

Пытанню канфесійнага становішча Беларусі былі прысвечаны артыкулы Янкі Купалы «Вера і нацыянальнасць», Антона Луцкевіча «Краёвае становішча».

У выступленнях беларускіх публіцыстаў пачатку ХХ стагоддзя наглядаецца выразнае размежаванне паміж «Я» і «Іншы», імкненне ўзняць нацыянальную самапавагу.

Канцэпцыя памежнага становішча Беларусі пададзена і ў мастацкіх творах. Яна актыўна распрацоўвалася М. Гарэцкім. Упершыню да названай праблемы пісьменнік звяртаецца ў апавяданні «Лірныя спевы» (1914): «Высака дзяржалі князі Саламярэцкія знамя зямелькі свае <...> не згібалі галавы прад цяжкаю сілай маскоўшчыны, не хіліліся і перад хітраю прычэпкаю – Польшчаю...» [7, с. 109]. У апавесці «Ціхая плынь» (1918) аўтар падкрэслівае: «Прытулілася тое Асмолава пры вялікім некалі шляху з Вялікага княства Літоўскага на Масковію» [5, с. 124]

У драматычным абразку «Жалобная камедыя» маладая настаўніца не змагла адкрыць школу, бо сяляне «польскай веры» хацелі польскую школу, а праваслаўныя – рускую.

Паказальна, што героямі драматызаванай апавесці «Антон» з'яўляюцца Беларускі аўтар, Маскоўскі дэмакрат, Польскі публіцыст, што ізноў жа ўказвае на спецыфіку геапалітычнага становішча Беларусі.

М. Гарэцкі ў сваіх творах («Дзве душы», «Антон») піша пра адкрытасць беларуса і захад і ўсходу, пра *дзве душы* беларуса, здольнасць зразумець памкненні і рускага і паляка: «...чаму мне саўсім па духу і зразумела як месіянства польскага народа, так і кіраванне да бога і чуда народа рускага па Дастаеўскаму, і гэтыя стараверы, і сектанты, духаборы і далей, і далей» [5, с. 257].

У першай трэці ХХ стагоддзя выпрацоўваецца меркаванне пра абумоўленасць трагізму нацыянальнай гісторыі памежным становішчам краю. У апавяданні «Роднае карэнне» М. Гарэцкі адзначае: «...шмат костачак маскоўскіх, польскіх, казацкіх палягло «паміж пустак, балот беларускай зямлі... Шведы, французы знаходзілі сабе тут вечны спакой» [4, с. 63]. Сітуацыя памежжа і яе трагічныя вынікі пададзена ў апавяданні «Літоўскі хутарок».

Пра геапалітычнае становішча Беларусі і яго ўплыў на гістарычны лёс краіны піша В. Ластоўскі ў апавяданні «Троцкі замак», аповесці «Лабірынты»: «Яны, як і мы, жылі і мучыліся на ўзмежжы двух светаў, дзвюх культур, двух процілеглых сабе светаглядаў, уяўленняў. Яны не маглі прыклеіцца да ўсходу ані прымірыцца з захадам» [9, с. 123].

Знакавым творам беларускай літаратуры з'яўляецца трагікамедыя Янкі Купалы «Тутэйшыя» (1922). Пра актуальнасць і для Янкі Купалы праблемы памежнага становішча Беларусі сведчаць вобразы Заходняга і Усходняга вучоных, крытыка іх поглядаў адносна Беларусі. Вуснамі Янкі Здольніка Янка Купала сцвярджае беларускую самабытнасць, права беларусаў на нацыянальную незалежнасць.

Канцэпцыя памежнага становішча Беларусі (паміж Захадам і Усходам) была прынцыпова важнай і для Кузьмы Чорнага. Так, у сваіх творах пісьменнік неаднойчы ўкажа на памежнае становішча Беларусі: «Шмат тут было навырэзана чалавечых прозвішчаў – і кірыліцаю, і лацінкаю, і прозвішчы гэтыя належалі, відаць, людзям з розных куткоў свету, бо тут быў і «Громаў», і «Пшэвідніцкі», і «Карнейчык», і «Жуанеіль» [13, с. 320], «пад гэтым дахам перавярнулася бездань усялякага народу – каб траха, дык з усёй Еўропы, з усходу і захаду» [13, с. 345].

Тэма «Захад-Усход» пастаянна гучыць на старонках раманаў «Пошукі будучыні», «Млечны шлях», «Вялікі дзень»: «А тут праходзіць шаша, што паміж Масквой і Варшавай?» [14, 188], «вялікі шлях з усходу на захад праходзіць каля мястэчка Сумліч» [14, 80]. Адному са сваіх раманаў пісьменнік нават збіраўся даць назву «Захад і Усход». Раман «Ідзі, ідзі» павінен быў называцца «Раскрыжаванне». Беларусь у творах пісьменніка паўстае як месца сутыкнення розных уплываў.

Кузьма Чорны таксама бачыць прычыны трагізму беларускай гісторыі ў памежным становішчы краіны. У раманах ваеннага часу Кузьма Чорны піша пра розныя геапалітычныя канцэпцыі ў адносінах да Беларусі. Так, герой рамана «Пошукі будучыні» Люцыян Акаловіч з'яўляецца прадстаўніком тых колаў, якія глядзяць на Беларусь як на частку польскіх земляў (крэсаў усходніх): «Арандуочы фальварак пад Клецкам, мой бацька толькі і думаў, што аб звароце ў свой маёнтачак. А дзеля гэтага ідэя пашырэння Польшчы на ўсход стала яго як бы мэтай у жыцці... А з слова «Беларусь» мы смяяліся. Ніякай Беларусі няма, а ёсць Польшча» [14, с. 129]. Граф Паліводскі быў афіцэрам спачатку рускай арміі, а пасля польскай.

Адным з вызначальных фактараў нацыянальнай ідэнтычнасці, як было адзначана, выступае сістэма рэлігійных поглядаў. У Беларусі пачатку ХХ стагоддзя нацыянальнасць часта вызначалася ў залежнасці ад канфесійнай прыналежнасці: католікі лічыліся «палякамі», а праваслаўныя – «рускімі», што ізноў жа абумоўлена геапалітычным становішчам краю. Такая сітуацыя неаднойчы апісваецца М. Гарэцкім: бацька ксяндза Цыбулькі (раман «Віленскія камунары»), які агітуе за Польшчу, «беларус – жыў у вёсцы каля старой Вілейкі і нават гаварыць па-польску не ўмеў» [6, с. 278]. Маці Мацея Мышкі з'яўляецца каталічкай, таму лічыць сябе полькай.

Кузьма Чорны з твора ў твор нагадвае пра канфесійнае становішча Беларусі, падзел беларусаў на праваслаўных і каталікоў: «Даўно адзванілі ў царкве – адпраўлялася праваслаўная імша. Ад'енчылі таксама і касцёльныя званы: адпраўлялася імша каталіцкая» [15, с. 308]. І адначасова піша Кузьма Чорны пра палітызаванасць царквы і касцёла, якія працяглы час праводзілі палітыку русіфікацыі і апалячвання адпаведна.

Выснова. Такім чынам, фарміраванне ўяўленняў пра спецыфіку нацыянальнага «Я» адбывалася ў першай трэці ХХ стагоддзя ў значнай ступені праз асэнсаванне памежнага становішча Беларусі ў сістэме каардынат «Захад – Усход», усведамленне ўласнай ідэнтычнасці – праз супастаўленне з Іншым. Беларускія пісьменнікі разглядаюць розныя геапалітычныя ўстаноўкі адносна Беларусі, асэнсоўваюць механізмы каланізацыі. У гэты час у літаратуры афармляецца канцэпцыя трагедыйнага лёсу беларускай нацыі, што абумоўлена памежным становішчам краю.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Абдзіраловіч І. Адвечным шляхам / І. Абдзіраловіч // Вобраз – 90: літ.-крытычн. арт. – Мінск : Маст. літ., 1990. – С. 43–85.
2. Бабкоў І. Генэалёгія беларускай ідэі / І. Бабкоў // АРСНЕ. – 2005. – № 3. – С. 136–166.
3. Багдановіч М. Забыты шлях / М. Багдановіч. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 2. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 600 с.
4. Гарэцкі М. Збор твораў: у 4 т. Т. 1. – Апавяданні. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 446 с.
5. Гарэцкі М. Збор твораў: у 4 т. Т. 2. – Аповесці. Драматычныя абразкі / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 416 с.
6. Гарэцкі М. Збор твораў: у 4 т. Т. 3. – На імперыялістычнай вайне; Віленскія камунары / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 399 с.
7. Гарэцкі М. Творы / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 629 с.
8. Каганец К. Парада / К. Каганец. Творы. – Мінск : Маст. літ., 1979. – 264 с.
9. Ластоўскі В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1997 – 512 с.
10. Луцкевіч А. Выбраныя творы / А. Луцкевіч – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 456 с.
11. Міцкевіч А. Пра Беларусь і беларускую мову / А. Міцкевіч. Філаматы і філарэты. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
12. Слінка Т. Праблема беларускай ідэнтычнасці ў тэксце Ігната Абдзіраловіча «Адвечным шляхам». Рэжым доступу. <http://belcollegium.org>. – Дата доступу 10.05.2015.
13. Чорны К. Збор твораў: у 8 т. Т. 4. – Аповесці «Лявон Бушмар», «Вясна», раманы «Ідзі, ідзі», «Бацькаўшчына» / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 485 с.
14. Чорны К. Збор твораў: у 8 т. Т. 6. – Раманы «Пошукі будучыні», «Млечны шлях», «Вялікі дзень», аповесць «Скіп’еўскі лес». – Мінск: Маст. літ., 1973. – 520 с.
15. Чорны К. Збор твораў: у 8 т. Т. 7 – П’есы, няскончаныя раманы і аповесці / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 584 с.

Мельнікова А.Н. Проблема «Запад – Восток» в белорусской публицистике и художественной литературе первой трети XX века.

В статье рассматриваются взгляды белорусских публицистов и писателей первой трети XX века на проблему пограничного положения Беларуси. Осмысливается роль проблемы «Запад - Восток» в формировании представлений о специфике национального «Я». Белорусские авторы рассматривают различные геополитические установки в отношении Беларуси, осмысливают механизмы колонизации. В первой трети XX века в литературе оформляется концепция трагедийные судьбы белорусского нации, что обусловлено пограничным положением края.

Ключевые слова: *концепция, пограничное положение, Запад, Восток, трагизм, идентичность.*

Melnikava A.M. The problem of «East - West» in Belarusian publicism and literature of the first third of the XX century.

The article analyses the views of the Belarusian publicists and writers on the problem of the border location in Belarus. The problem of «East – West» and its role in the formation of ideas about the specifics of the national «I» is analysed in this work. Belarusian authors examine the different geopolitical settings in regard to Belarus, comprehend the mechanisms of colonization. The concept of the tragic destiny of the Belarusian nation is formalized in the first third of the XX century literature.

Keywords: *concept, borderline position, West, East, the tragedy, identity.*

ПРАБЛЕМА ЖАНОЧАЙ ЭМАНСІПАЦЫІ Ў РАННІХ АПАВЯДАННЯХ М. ЗАРЭЦКАГА¹

У артыкуле на прыкладзе ранніх апавяданняў М. Зарэцкага асэнсоўваецца праблема жаночай эмансiпaцыi, што праводзілася маладой краiнай Саветаў на пачатку яе стварэння. Цьвярджаецца, што ў цэлым працэс эмансiпaцыi жанчыны падаецца пісьменнікам як станоўчы. Разам з тым малады аўтар даводзіць, што не ўсё новае з'яўляецца пазiтыўным і жыццесцьвярджальным, што працэс гэты складаны і неадназначны.

Ключавыя словы: апавяданьня М. Зарэцкага, праблема жаночай эмансiпaцыi, маладая краiнай Саветаў.

Эмансiпaцыя – (ад лац. *emancipatio*) «вызваленне ад якой-небудзь залежнасці» [5], адпаведна жаночая эмансiпaцыя – гэта прадастаўленне жанчынам раўнапраўя ў грамадскім, працоўным і сямейным жыцці; імкненне да роўных правоў мужчын і жанчын.

Нягледзячы на тое, што праграма вырашэння «жаночага пытання» ў Беларусі, як і ў СССР, сфармуляваная ў 1920-я гг., была на той час прагрэсіўнай і ліберальнай» [1], сёння відавочна, што практыка яго вырашэння «з'явілася адной з самых вялікіх гістарычных містыфікацый» [1]. Замест эмансiпaцыi савецкая жанчына атрымала трайную (дом, праца, грамадскія абавязкі) і часта непасільную нагрузку, пры гэтым так і не атрымаўшы «права рэальна вызначаць свой лёс» [1]. Аднак, каб зразумець гэта, патрэбен быў час. А ў 20-я гады ХХ стагоддзя былі надзеі і спадзяванні, вера ў магчымасць рэалізацыі такога праекту, пра што яскрава сведчаць айчынныя мастацкія тэксты адзначанага перыяду.

Літаратурная дзейнасць Міхася Зарэцкага (1901–1937), якая пачалася на пачатку 20-х гадоў мінулага стагоддзя, з'яўляецца дастаткова яркім і выразным адбіткам тагачаснага жыцця народа, станаўлення краіны Саветаў, яе палітыкі адносна прыгожай паловы грамадства, што выявілася ў стварэнні жанаддзелаў. Як вядома, жаночыя аддзелы, ініцыятарам якіх была А. Калантай, былі створаны ў 1918–1920 гг. па ўказанні ЦК РКП(б) пры ўсіх ЦК нацыянальных кампартый, абласных і павятовых партыйных камітэтах. Праіснавалі яны да 1929 г. і былі прызнаныя немэтазгоднымі. Насамрэч дзяржава не мела сродкаў на ажыццяўленне іх праграм. Мэтай жанаддзелаў якраз і была барацьба за ўраўноўванне ў правах жанчын і мужчын, барацьба з непісьменнасцю сярод жаночага насельніцтва, інфармаванне аб новых умовах працы і арганізацыі сям'і. Мастацкую рэалізацыю падобных праектаў паказаў М. Зарэцкі ў апавяданнях «Гануля» (1924) і «Дзіўная» (1925). Асобна ў гэтым шэрагу стаіць апавяданне «Як Настулька камсамолкай зрабілася» (1925).

Першы твор («Гануля») прадстаўляе эвалюцыю жанчыны-сялянкі, маці-адзіночкі, малаграматнай Ганулі ад бяздомнай парабчанкі («<...> за кавалак хлеба хаджу на падзёншчыну» [2, с. 159-160]) да супрацоўніцы павятовага аддзела «на працы сярод кабет» [2, с. 163]. Сталенне і вызваленне духу герані ішло праз блізка ўспрынятую агітацыю за новы лад жыцця, якую праводзіла ў вёсцы «тая, з горада» [2, с. 159] і якую мала хто з жанчын прыняў сур'ёзна («Не маглі без смеху слухаць, як кабета з горада запэўняла, што баба з мужчынам роўная» [2, с. 159]). Гануля інтуітыўна адчула ў словах жанчыны з горада ратунак для сябе, разгледзела сваю будучыню. «Гарадская» якраз і была прадстаўніцай жанаддзелу і рэалізоўвала на практыцы палітыку дзяржавы Саветаў у адносінах да жанчын.

Апавядальнік у творы выступае ў якасці назіральніка, які фіксуе:

– па-першае, змены ва ўнутраным свеце галоўнай герані («І пачало ў Ганулі нешта расквітаць у сярэдзіне... Невыразная радасць дух уздымала» [2, с. 160]);

¹ Вперше опублікавана: Спадчына Скарыны: да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання: зб. навуковых артыкулаў : у 2 ч. Ч. 1 / рэдкал. : А.М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.]; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф.Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф.Скарыны. – 2017. – С. 131–134.

– па-другое, перамены ў стаўленні да яе з боку вяскоўцаў («Усе паважачь сталі Ганулю. Нават мужчыны <...>. Увосень у сельскі Савет Ганулю выбралі» [2, с. 162]). На гэта моцная палова вяскоўцаў адрэагавала наступным чынам: «Што ж. І бабы не ўсе бабы. Часам і разумныя бываюць...» [2, с. 162];

– па-трэцяе, з'яўленне таго новага ў жыцці вёскі, што было звязана з дзейнасцю Ганулі: арганізацыя падчас летніх палявых работ ясляў («Надышло лета. <...> На гародах, у полі мурашкамі людзі запоўзлі. <...> Занылі працоўныя плечы. Цяжка... Ганулі таксама – хоць разарвіся. У цеснай хацёнцы – пузатымі клёцкамі поўзаюць. Гвалтуюць на весь шырокі дзіцячы рот. Сапраўднае пекла. Свежы чалавек звар'яе, калі зойдзе ў хату. Але Ганулі нішто» [2, с. 161]), а затым і пральні («Вам жа цяпер, цётчкі, вопраткі памыць няма часу. Вось бы я і мыла патроху» [2, с. 162]); чытальні ўзімку («Гануля газеты чытае сялянам, тлумачыць усё чыста, што сама ведае, чула» [2, с. 163]); пастаноўка спектакля («Гануля таксама іграла на сцэне. Што ж, што старая трохі... Абы дух малады!» [2, с. 163]).

Зразумела, што шлях Ганулі да актыўнай грамадскай дзейнасці, нягледзячы на аўтарскае прыхарошванне сітуацыі, яе спрошчванне, не мог быць роўным і гладкім. У межах апавядання аўтар не выявіў усёй складанасці ўнутраных трывог і перажыванняў гераіні: супраціўлення старому ў сабе і адначасна вясковай грамадскасці, адно ўказваў на іх кароткімі заўвагамі, напрыклад: «Гануля трохі пісьменная была. Кніжкі чытала ноччу пры лучыне. Удзень хоць бы і быў час – нельга, засмяюць. І то трохі кнілі: грамацейкай празвалі» [2, с. 160]. Магчыма маладому М. Зарэцкаму бракавала яшчэ пісьменніцкага вопыту, бо, на думку даследчыкаў, апавяданні «Гануля» (1924), «Як Настулька камсамолкай зрабілася» (1925) – тыповая маладнякоўская проза ранняй пары, бадзёра-ўзвышаная, прасякнутая аптымізмам, але павярхоўная і малазмястоўная. У творах няма ні належнай глыбіні, ні псіхалагічнай распрацоўкі характараў герояў.

Апавяданне «Дзіўная» дэманструе бясспрэчны рост майстэрства М. Зарэцкага. Твор падае вобраз жанчыны, якая ўжо з'яўляецца супрацоўніцай жанаддзела. Мы сустракаем яе падчас прыезду ў неназваны горад, куды яна «камандзіравана на працу сярод жанчын» [2, с. 239]. Шумава актыўна агітуе жанчын за стварэнне дамоў выхавання для дзяцей, бо, па яе меркаваннях, «не трэба матцы дзяцей сваіх гадаваць, што зло ў гэтым нейкае ёсць» [2, с. 243]. Вядома, што ў пачатку 1920-х гадоў савецкая ўлада «праводзіла палітыку па «адчужэнні» і «абагульненні» мацярынскай функцыі, каб вызваліць час для жаночай адукацыі і працы. Менавіта тады з'яўляюцца самыя радыкальныя і неверагодныя ідэі, напрыклад, новыя праекты жылля з грамадскімі кухнямі. З'яўляюцца і праекты па арганізацыі новых сацыялістычных гарадоў, мэта якіх – поўны перавод дзяцей на грамадскае выхаванне» [6]. У вобразе Шумавай прадстаўлены яўна не крытычны погляд на павевы часу, выяўлены крайнасці ва ўспрыняцці «вучэння» А. Калантай адносна сям'і ў камуністычным грамадстве і, магчыма, яе асабісты прыклад. Ініцыятарка ж жанаддзелаў зазначала: «Хай не палюхаюцца работніцы-маці, камуністычнае грамадства не збіраецца адабраць дзяцей у бацькоў, адарваць немаўля ад матчыных грудзей ці гвалтоўна разбурыць сям'ю. Нічога падобнага! <...> Грамадства возьме на сябе ўвесь матэрыяльны цяжар выхавання дзяцей, радасць жа бацькоўства і мацярынства пакіне тым, хто здольны разумець і адчуваць гэтыя радасці» [3, с. 19–21].

Гераіня апавядання «Дзіўная» падаецца праз успрыманне героя-апавядальніка Блонскага, які праз увесь твор спрабуе зразумець таямніцу гэтай жанчыны, разважае над унутранай барацьбой «старага» з «новым» у яе душы, разгадвае прычыны паводзін і душэўных пакутаў. Слухаючы Шумава, якая агучвае мэты свайго прыезду, Блонскі ў думках зазначае: «Адчуваўся нейкі ледзь прыкметны фальш у гэтых цвёрдых, энергічных словах аб вызваленні жанчыны, аб змаганні з іржавымі путамаі сям'і, аб рэвалюцыйі быту і г.д.» [2, с. 241]. А таямніца «дзіўнай», якую напрыканцы твора раскрывае чытачу аўтар, якраз і заключаецца ў тым, што яна хоча быць вольнай і ад кахання (таму пакідае Блонскага), і ад дзяцей дзеля працы на карысць новага ладу. Па гэтай прычыне Шумава аддала сына ў дзіцячы дом, і дзіця ўжо не памятае сваёй маці, не пазнае яе пры сустрэчы: «Дзіцёнак

трапятаяся, нецярпліва адмахваўся, як ад дакучнае мухі, з усіх сіл вырываўся. Злаваў, што яго адарвалі ад цікавай гульні» [2, с. 249]. «Так павінна быць» [2, с. 249], каб сын вырас «чалавекам вольным» [2, с. 249], тлумачыць Шумава сваю пазіцыю Блонскаму, а яшчэ таму, што сама гераіня хоча «быць чалавекам», а не «толькі жанчынай». Разам з тым вытруціць са свайго сэрца пачуцці мацярынскай прывязанасці да роднага сына Шумавай не ўдалося, і гэта пакідае надзею, што яна перагледзіць уласныя погляды. У даным творы М. Зарэцкі здолеў заглыбіцца ў псіхалогію «новай жанчыны» (азначэнне А. Калантай [4]), складанасці яе сталення, імкнення адпавядаць дню сённяшняму, перадаў унутраную барацьбу гераіні, выявіў яе разгубленасць у сітуацыі, што склалася. Аўтар не зводзіць сэнс апавядання «Дзіўная» да спрошчанага выкрыцця гераіні, ён спачувае Шумавай, бо яна чалавек па сваёй сутнасці неблагі.

Апавяданне М. Зарэцкага «Як Настулька камсамолкай зрабілася» (1925) таксама адлюстроўвае тое новае, што адбывалася ў краіне Саветаў на пачатку яе станаўлення – ломка ўсяго традыцыйнага патрыярхальнага жыцця з яго мараллю, інстытутам сям’і і царквы... У творы падаецца ледзь не анекдатычная сітуацыя «выкрадання нявесты» з вяселля (ужо пасля вячання) мясцовымі камсамольцамі. Бунт Настулькі, якой «шаснаццаць год яшчэ не мінула» [2, с. 260] супраць замужжа з нялюбым прыводзіць яе ў камсамол. Без падтрымкі мясцовых камсамольцаў, як вынікае з тэксту, Настулька наўрад ці здолела б пайсці супраць бацькоўскай волі. Яе рашучасці хапіла толькі на тое, каб на заручынах сказаць не зусім цвярозаму жаніху: «Пайшоў ты к ліху, я <...> не люблю цябе, бо ты брыдкі і стары...» [2, с. 260]. Аўтар нейтральна ставіцца да падзеі, адно канстатуе факт разбурэння патрыярхальнай сям’і, дзе бацька не мае ўжо волі над дачкой, не можа прымусіць яе пайсці замуж без яе на тое згоды. У Настулькі ёсць падтрымка з боку вясковай камсамольскай моладзі і гэта дае ёй сілы. Пра мастацкія вартасці твора зазначалася вышэй.

Варта звярнуць увагу на той факт, што ў гераінь прааналізаваных апавяданняў М. Зарэцкага (згодна з традыцыйным меркаваннем) неўладкаванае асабістае жыццё. Гануля – маці-адзіночка: «А цяпер Гануля – дзеўка старая. <...> І цяпер пры Ганулі дзіцёнак, хлопчык сінявокі» [2, с. 159]. На працу ў жанаддзел яна згаджаецца таму, што ёй няма на каго разлічваць у гэтым жыцці, акрамя сябе самой, і таму, што хоча працаваць «дзеля свайго пакрыўджанай гаротнай сястры» [2, с. 159]. Шумава адзінокая (новая, свабодная) жанчына. Пра яе мінулае чытачу нічога невядома, акрамя таго, што яна аддала сына ў дзіцячы дом таму, што хоча «быць чалавекам», працаваць, рэалізоўваць сябе як супрацоўніца жанаддзела. Невядома, ці пойдзе Гануля шляхам Шумавай, ці выбера свой. Адносна эвалюцыі вобраза Настулькі цяжка сказаць што-небудзь пэўнае...

Падсумоўваючы, зазначым, што малады М. Зарэцкі не быў настолькі празорлівы, каб паказаць вынікі працы жанаддзелаў, усю складанасць і супярэчлівасць такой працы, бо працэс толькі пачынаўся. Усё ж на некаторыя праблемы, звязаныя з работай гэтых арганізацый, пісьменнік здолеў звярнуць увагу. Наогул жа працэс эмансіпацыі жанчыны падаецца пісьменнікам як станоўчы.

СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Вароніч, Т. Сацыяльны і палітычны статус беларускай жанчыны. У новай і найноўшай гісторыі / Т. Вароніч // Беларускі калегіум [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://old.belcollegium.org/lekcyji/historyja/varonicz_02.htm – Дата доступу : 05.09.2017.
2. Зарэцкі, М. Збор твораў у 4 т. Т. 1. Апавяданні / Прадм. М. Мушынскага / М. Зарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 526 с.
3. Коллонтай, А. Семья и коммунистическое государство / А. Коллонтай. – Москва : «Коммунист». – 1918. – 24 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://books.e-heritage.ru/book/10077008>. – Дата доступа : 10.09.2017.
4. Коллонтай, А. Новая женщина / А. Коллонтай [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.odinblago.ru/novaia_moral/1. – Дата доступа : 10.09.2017.

5. Общий толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tolkslovar.ru/ie1444.html> – Дата доступа : 05.05.2017.
6. Щурко, Т. «Женское предназначение», или как а Беларуси экономят на социальной сфере / Т. Щурко // Новая Эўропа. – 2014. – от 30 января [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://n-europe.eu/article/2014/01/30/zhenskoe_prednaznachenie_ili_kak_v_belarusi_ekonomyat_na_sotsialnoi_sfere. – Дата доступа : 03.09.2017 г.

Фицнер Т.А. Проблема женской эмансипации в ранних рассказах М. Зарецкого.

В статье на примере ранних рассказов М. Зарецкого осмысливается проблема женской эмансипации, проводившейся молодой страной Советов в начале ее создания. Утверждается, что в целом процесс эмансипации женщины подается писателем как положительный. Вместе с тем молодой автор доказывает, что не все новое является позитивным и жизнеутверждающим, что процесс этот сложный и неоднозначный.

Ключевые слова: рассказы М. Зарецкого, проблема женской эмансипации, молодая страна Советов.

Fitsner T.A. The Problem of Women's Emancipation in the Early Stories M. Zaretsky.

In the article, using the example of M. Zaretsky's early stories, the problem of women's emancipation, carried out by the young country of the Soviets at the beginning of its creation, is comprehended. It is approved that, in general, the process of women's emancipation is presented by the writer as positive. At the same time, the young author proves that not everything new is positive and life-affirming, that this process is difficult and ambiguous.

Keywords: M. Zaretsky's stories, the problem of women's emancipation, the young country of the Soviets.

І.Ф. Штэйнер

**УВАСАБЛЕННЕ ГОРАДА Ё ФІЛАСОФІІ І ПАЭЗІІ
А. РЭМБО, Ф. НІЦШЭ І А. РАЗАНАВА**

У артыкуле падкрэсліваецца, што горад у Алеся Разанава — найунікальнейшае дасягненне чалавецтва, у якім чалавек будзе горад, а горад стварае чалавека. Канстатуецца велізарны ўнёсак паэта ў цвёрджэнне еўрапейскасі беларускай нацыянальнай культуры, што ўжо без усялякіх комплексаў сведчыць аб узлёце і велічы беларускага духу. Даследаванне мае ярка выражаны міждысцыплінарны характар.

Ключавыя словы: канцэпт горада, інтэлектуальная паэзія, беларуская нацыянальная культура, сучасная беларуская літаратура, еўрапейскі кантэкст.

Горад у філасофіі і паэзіі А. Рэмбо, Ф. Ніцшэ і А. Разанава – краевугольны камень быццянасці: фізічнай і духоўнай, а таму супастаўленне яго па-мастацку асэнсаванага вобразу ў творчасці французскага, нямецкага і беларускага паэтаў дазваляе выразна выявіць спецыфіку дыялектычнага адзінства нацыянальнага і агульначалавечага ў менталітэце нацыі ў іх узаемадзеянні з выключным індывідуальным пачаткам, часовым і сацыяльным кантынуумам, тым больш, што кожны з іх рэалізуе заяўленую праблему ў спецыфічных як для нацыянальных, так і еўрапейскай літаратуры ў цэлым, аўтарскіх формах.

Ф. Ніцшэ заявіў вуснамі Заратустры, што з усяго створанага загалюным героем «Кнігі для ўсіх і кожнага» любіць толькі тое, што напісана сваёй крывёю, бо калі будзеш пісаць крывёю, то зразумееш, што кроў – гэта дух. Нялёгка зразумець чужую кроў, не выпадкова нямецкі філосаф ненавідзіць тых, хто чытае ад суму. Працэс жа чытання не менш

вялікі, чым працэс стварэння, але за вякі і сам чытач змяніўся, ды і сам вечны дух, які перш быў Богам, праз стагоддзі апусціўся да чалавека, а зараз становіцца брудам. Дарэмна вучаць чытанню, заўважае філосаф, яшчэ адно стагоддзе чытачоў – і сам дух праваняе. Вось таму той, хто ведае чытача, ужо не піша для яго.

Заратустра шукае новыя формы для сваёй філасофіі, менавіта таму ён звяртаецца да жанру прыпавесці, па ўнутранай сутнасці сваёй падобнай да горных вяршынь. Толькі магчымая карэкцыя існуючай карціны быцця – той жа, хто піша крывёю і прыпавесцямі, імкнецца да таго, каб яго не чыталі, а вучылі на памяць. У палоне даміруючых ілюзій Арцюр Рэмбо стварыў свае *Азарэнні*, у якіх рэальнае пазнанне саступае яснабачанню і інтуіцыі, што кардынальна змяняе аблічча еўрапейскай класічнай традыцыі, бо ўзнаўляецца дапрацоўка сутнасць мастацтва.

Свет *версэтаў*, *вершаказаў*, *знамаў*, *квантэмаў* (арыгінальных аўтарскіх філасофска-паэтычных форм) вядучага беларускага паэта сучаснасці Алеся Разанава у пэўнай ступені блізкія да паэтыкі *Кнігі ўсім і нікому*. Прычым не толькі знешне, бо вельмі не цяжка знайсці пэўнае падабенства і нават перагуканне некаторай вобразнасці, напрыклад, ва ўспрыманні найбольш значных прадметаў рэчаіснасці, у прыватнасці дрэва на гары, якое ўскінулася і над чалавекам, і над справамі рук ягоных, і над зверам. Галоўнае, што ў яго экзістэнцыі і лёсе бачыцца закон чалавечага быцця – чым мацней чалавек імкнецца ўвысь, да святла, тым мацней яго карані накіраваны ў глыбіні зямлі, у цямрэнні, у зло. Гэта як быццам фізічнае, а на самай справе маральна-этычнае ўзыходжанне, ёсць віртуальна-бачны працэс станаўлення асобы. І ён зусім не плаўны, гарманічны, а разарваны, дыскрэтны. Не выпадкова не выконваецца чарговы пераадоленне віртуальных прыступак, якія ніколі не прабацаць падобнага святатацтва, а павядырамі становяцца зусім не людзі і нават не жывёлы: разанаўскае *Я з вужакаю і савай* вельмі блізкае да ніцшэанскага *Ты павінен бачыць і маіх звяроў – майго арла і маю змяю; такіх зараз не знойдзеш на цэлай зямлі*.

Аб'ядноўвае філосафаў-паэтаў (па адукацыі абодва філолагі) парадаксальнасць мыслення (*пакуль самыя разумныя не нарадуюцца сваім глупствам, а бедныя – багаццем*; з атруты рыхтуецца бальзам; з каровы скрухі п'еш малако; *любіце мір як сродак да вайны*), і, самае істотнае, пошукі тэрыторыі, свабоднай для ўзвышаных душ. Невыпадкова вобразы дарогі, гор, горада, самога працэсу ўзыходжання і іх дасягнення, зрокава дамінуюць у іх паэтычным свеце, а некаторыя персанажы і аб'екты рэчаіснасці ўспрымаюцца як новыя рэаліі, з якімі ў новых прасторава-часавых кантынумах сустракаецца Заратустра. І гутарка ў дадзеным выпадку ідзе зусім не пра банальнае перайманне, бо малады беларускі паэт у 70-я гады практычна не мог не тое каб вывучаць, але нават пазнаёміцца са шляхамі пошуку Звышчалавека: кнігі нямецкага філосафа, якога лічылі ідэолагам нацызму і фашызму, былі забаронены, як нават і яго імя. Тым больш дзіўна, што акрамя некаторага супадзення ў асновах успрымання свету, А. Разанаў быццам ведаў выказванне Заратустры пра тое, што з гарбатым і трэба гаварыць гарбата.

Так, уступ да «Першай паэмы шляху» (1977) надзвычай адэкватна ніцшэанскаму: *І вось, без спеху, мінаючы многія гарады і многія народы, абочнымі дарогамі вяртаўся Заратустра ў свае горы, у сваю пячору. І вось – нечакана ён апынуўся каля брамы вялікага горада...*[1, 192]

Невядомая, але адчувальна-рэальная, і ад таго больш магутная сіла ў А. Разанава і звар'яцелы блазан-вырадак, празваны Малпай Заратустры, у Ф. Ніцшэ, распасцёртымі рукамі або пры дапамозе недасягальных сіл спрабуе перарваць, заступіць ім дарогу ў горад або выйсце з яго, ці пазбавіцца яго ўлады, што ўспрымаецца раўнавялікім і раўназначным ў дадзеным выпадку. Атмасферу безвыходнасці ў беларускага паэта значна ўзмацняюць званіцы, што ўпіраюцца ў нябёсы, вартавыя вежы, што змрочна трымаюць свой цяжар і невядома каго вартуюць, *панурыя муры, прыцяты брук, глухія камяніцы*, у якіх гінуць усе словы і нават рэха. З горада нельга выйсці, бо няма ніводнай прамой вуліцы, усе з нейкім намёкам, нейкім паваротам, якімі валодае *безвыйсны час*. Горад цалкам падпарадкоўвае сабе героя: быўшы ў паўсвядомым стане, ён спачатку стамляе апошняга, а потым пачынае

авалодваць ім, прымушаючы бязмэтна плесціся паміж камянёў і тым самым камянець. Але гэта не казачнае месца, а нейкая страшная, незразумелая, неўспрымальная сіла, якая практычна не пакідае надзеі.

Малпа Заратустры заклікае героя Ф. Ніцшэ не ўваходзіць у горад, плюнуць на яго вароты і вярнуцца назад, пашкадаваць свае ногі, не мясіць бруд месца: яму няма чаго тут шукаць, а згубіць можна ўсё.

Заратустра вагаецца, за дзесяцігоддзі адзіноты ён развучыўся марыць, герой А. Разанава, не ведаючы, хто ён ёсць на самай справе (*Simus non sumus*), не адчуваючы, куды ён ідзе, чуе. І. Ф. Ніцшэ, і А. Разанаў пасцігнулі сутнасць старажытнейшых герметычных тэкстаў: яны поўныя таемства, загадкі, цемры, у якой бліскае мігаценне непазнанага сэнсу. Але беларускі паэт лічыць, што дзейнасць чалавека ўсё ж такі адбываецца ў прасторава-часавых атрыбутах новага закону і парадку, вось чаму ён марыць пераадолець свет, варожы яму, але, як адчувае ён душой, усё ж падначалены.

Горад у падобнай герметычнай замкнёнасці – сіла і моц, несувымерная чалавечай, а таму непераадоўная. Паэт спасцігае сябе праз горад (пазней ён будзе, узыходзячы на вежу, пазнаваць вежай, што асабліва ў стылі Заратустры), але горад не адгукнуўся ў гэтым умоўным дыялогу. Але, не адказваючы, ён валодае магічнай сілай, якая не дазваляе выйсці з яго зачараванага кола, гравітацыя месца дамінуе над асобай. Ён нябачна, тэлепатычна можа аддаваць загады, выконваць якія – закон. Але да пэўнай пары, мяжы, пасля якой знікае ідэнтыфікацыя. Сам прадмет, сама сутнасць прадмета, не гаворачы ўжо пра душу, роўнавалікія імені, назве (успомнім праблемы з ідэнтыфікацыяй Іеговы). Заратустру ніхто не можа спыніць – ні Вогнены Сабака, ні рохкаючая свіння. У паэме усюдысны голас патрабуе ад героя, які гіне ў смяртэльнай вадзе, прызнаць, – што ён – свіння, а затым – што сабака. *Чалавек успрымаў сябе Богам, і меў рацыю, бо Бог ёсць у ім. Успрымаў свіннёй і меў рацыю, таму што ёсць свіння ў ім. алн глыбока памыляецца, калі сваю свінню ўспрымае Богам.*

Заратустра пайшоў у будучыню са свіннёй і сабакам. А. Разанаў знайшоў свой шлях. Іррэальны голас, што просіць назвацца героя, пачуў зусім іншае: сарваны з месца падаў акіян, мільгацелі водблескі і ўсхліпы. Герой А. Разанава пачуў звон горада, хаця і далёкага, але свайго, ачуўся і пайшоў да яго. Заратустра ж сказаў дурню, што там, дзе нельга болей любіць, неабходна *прайсці міма*. І ён прайшоў міма блазна і міма вялікага горада, бо *не толькі гэты дурань яму непрыемны*, але і *ўвесь горад*. Ні з тым, ні з іншым нічога не зробіш: іх нельга ні палепшыць, ні пагоршыць. Заратустра жадае гора гэтаму гораду. Ён марыць убачыць злавесны вогненны слуп, у якім той ператворыцца ў попел, бо слупы полымя павінны папярэднічаць Вялікаму Поўдню. Новае мае свой час і свой лёс.

З гэтага часу не толькі дарога стала сімвалам усёй паэзіі А. Разанава, але і сам паэт стаў дарогай, што ён матэрыялізаваў у паэме і наступных версетах.

Горад на гэтым шляху становіцца галоўным арыенцірам, а не проста месцам рэалізацыі задумы. Гэта сімвал Часу: ёсць жа час цягнуць поцягам човен і плысці па Дняпры; час піць чару з віном і адчуваць смагу Тантала; час плысці ў Будучае да Кіева і самога Царграда (паэма *Рагвалод*). Горад пад уздзеяннем чароўнага пачатку, а магчыма, хутчэй, ад асабістай любові і павагі можа дзейнічаць так як чалавек. Згадаем, Полотеск сумаваў па палоннаму князю і хадзіў па вуліцах Кіева, у порубе якога сядзеў Усяслаў. Горад садзейнічае князю, яны разам у стане напружыць прастору, быццам цеціву, і накіраваць час, быццам стралу, па самай кароткай дарозе, што дазваляе яму з яшчэ не мінулай ночы апынуцца ў дні, і тое, што спраўдзіцца заўтра, распазнаць сёння (паэма *Усяслаў Чарадзеі*).

Горад у А. Разанава, асабліва яго сцены, часцей за ўсё разбураныя, руіны, быццам у Бібліі, прымушаюць героя задумацца пра сэнс сваіх памкненняў. Толькі каля сцен Навагрудка, Ноўгарада, Смаленска, ля спаленага Менеска ён па-сапраўднаму ўспрымае палын вялікай трагедыі, укаранаванай касцямі рускіх сыноў. Разбураныя гарады, забітыя мужчыны і воіны, падняволеныя жонкі і дзеці звонам звіняць у памяці князя. Ён не ў сілах уваскрэсіць і зноў увесці ў светанне новага дня змоўклую барацьбу і былыя гарады, каб спалучэнне разбуранага і віртуальна ўзноўленага стварыла новую рэчаіснасць. Ніхто да А.

Разанава не гаварыў пра пакуту вялікага князя, які, як лічылі нашчадкі, забыўся пра чалавечую сутнасць дзеля славы.

У паэзіі А. Рэмбо ўся пакута загладжваецца пазнаннем. Стаўшы сапраўдным паэтам, чалавек не можа болей быць медзіумам, бо я – гэта нехта іншы. *Калі медзь заспявае горанам, яна ў гэтым не вінаватая. Я бачыў душою тое, што людзі толькі марылі бачыць.*

У еўрапейскай традыцыі *Азарэнні* А. Рэмбо лічацца выключным эксперыmentам, які даказвае магчымасць існавання славесных твораў, у якіх, як у інструментальнай музыцы, сэнс спараджаецца ў не меншай ступені гучаннем, чым вызначаныя розумам значэнні моўных семантычных адзінак, якія ўваходзяць у твор, – слоў, фраз; не столькі іх сувязю, колькі іх суправаджэннем. Апалінер лічыў, што Рэмбо заснавальнік эстэтычнага прынцыпу *слоў на волі*. *Азарэнні* А. Рэмбо напісаныя музычнай рытмічнай прозай, толькі два з іх могуць без асаблівай упэўненасці разглядацца як верш, рытмічная проза якіх утварае свабодныя вершы і раздзелена самім паэтам адпаведным чынам. Але гэта іншая форма, чым у А. Разанава. Ды і сама форма, па словах французскага паэта, *больш дыдактычная і лірычная*. Так, у *Азарэнні XV* пад назвай *Горад* А. Рэмбо малое партрэт хамскай сучаснай сталіцы, таму што ўсе разнавіднасці густы былі ўхілены са становішча і знешняга выгляду дамоў, а таксама з планіроўкі вуліц. Лірычны герой твору – *эфемерны і не вельмі незадаволены грамадзянін буржуазнай сталіцы*, якому не патрэбны помнікі забабонам, для яго важнейшы факт, што нарэшце мараль і мова зведзены да прымітыўнага ўвасаблення. А ў густым, вечным вугальным дыме ён бачыць новыя прывіды, у якіх відавочна праглядаюцца новыя Эрыніі – Смерць з сухімі вачыма, распачнае Каханне і спакуслівае Злачынства, што пішчыць, распасцёршыся ў брудзе [2, 124]. У гэтым французскі паэт надзвычай блізкі да Ф. Ніцшэ, горад ва ўспрыманні якога – гэта смуродная клаака, у якой усе думкі варацца жыўцом, а потым драбнеюць; душы нагадваюць памятыя брудныя анучы, з якіх потым робяць газеты; смурод забітага духа ўносіцца над горадам. Гэта месца зайздросных вачэй і ліпкіх пальцаў, нахабнікаў, блудадзеяў, пісак, крыкуноў, і ў ім сабрана разам усё сапсаванае, смуроднае, заганнае, цёмнае, злачыннае. Калі доўга жыць у балоце, – лічыць філосаф, – то сам станеш жабай. І той, хто не пайшоў у лес, не стаў араць зямлю або шукаць зялёную марскую выспу, ператвараецца ў жабу, у некаторае падабенства чалавека, у жылах якога бурліць гнілая і блякляя кроў. Менавіта таму і французскі паэт і нямецкі філосаф адрыньваюць горад.

Эксперыментуючы на стыку прозы і паэзіі, А. Рэмбо уводзіць у сэрца лірыкі рэальна-звычайнае, што значна ўзмацніла сэнсавую насычанасць і змяніла структурную накіраванасць апошняй, дазволіўшы спалучаць індывідуальны пачатак канкрэтнага існавання з афарыстычнасцю мудрасці быцця. Дадзеная устаноўка перавярнула філасофію лірыкі Францыі і, натуральна, усёй Еўропы. З гэтага часу паэзія становіцца свабоднай ад знешніх і, галоўнае, унутраных перашкод, кожны творца свабодны ў выбары формы і структуры, якая дазваляе найбольш дасканала увасобіць задуму.

А. Рэмбо за яго прадбачанні лічылі ледзь не прарокам, а ўсю творчасць – не мастацкім, а філасофскім метадам пазнання быцця; яго мэта – *ахапіць аб’ект, цалкам знешні ў адносінах да яго, авалоданне якім, аднак, больш істотнае яго, чым само жыццё*.

Падобны пастулат патрабуе новага – у галіне ідэй і формы. Калі раней паэзію можна было і інтэрпрэтаваць, і разумець, і больш-менш адэкватна тлумачыць, то зараз заставалася толькі яе інтэрпрэтацыя, г. зн., гаворачы дзелавой прозай, тлумачэнне без абсалютнай упэўненасці ў адэкватнасці тлумачэння. У *вершаказе* А. Разанава *Горад* – гэта стварэнне чалавечтва, якое сведчыць пра яго вялікі творчы патэнцыял, пасіянарны пачатк і эстэтычную значнасць, што дазваляе гораду быць ганарлівым і высакародным. Сцены і вежы, якімі ён агароджваецца ад наваколля, не ізалююць яго ад апошняй, а дазваляюць вылучыцца з яе. Гэта высакароднасць падобная да рыцарскай, бо вылучэнне адбываецца згодна ратным заслугам.

Нельга зразумець прычыну адрыньвання горада, можна толькі яе прыняць. Беларускі паэт пасля змяняе адносіны да горада. Горад – пасіянары, ён сувязны паміж фізічным і духоўным, зямным і нябесным, ён каталізатар усіх працэсаў у грамадстве.

У свой час Алесь Разанаў параўнаў дарогу, без якой немагчымы *Горад*, з Торай, палімпсестам чалавечай гісторыі: што на ёй надрукуюць адны, сціраюць, выбіваючы сваё, іншыя. Горад цалкам адпавядае дадзенай метафары, бо нават знікнуўшы, ён адродзіцца – калі не для жыцця, то для археалогіі, для гісторыі, а, значыць, для культуры чалавецтва, і, як пергамент пісьмёнамі, ён будзе гаварыць руінамі вежаў і сцен.

А таму ў *Горадзе*, нават не існуючым, *валадарыць Рагвалод, горад радуецца Рагнедзе*.

Горад валодае выключнай магіяй уздзеяння на сваіх, здавалася б, валадароў. Так, Святая Сафія, сімвал Полацка, узведзеная над стромым берагам Дзвіны, будзе тлумачыць вякам сон Усяслава пра апаясаную маланкай хмару над слаўным горадам (паэма А. Разанава «Усяслаў Чарадзеі»), у якой князь убачыў дзяўчыну-воіна з дзідай у левай руцэ і з крыжам ў правай. Усёй сваёй істотай ён запомніць ператварэнне хмары ў цудоўны палац (а можа, ён убачыў унучку сваю, святую Ефрасінню Полацкую, заступніцу зямлі Беларускай, якая і пачала шлях адсюль, бо Усяслаў Чарадзеі уклаў у горад і Сафію ўсю сваю душу – званы роднага горада чутныя ўсюды:

Тому в Полотске позвониша заутренею рано у Святая Софеи в колоколы, а он в Кыеве слыша.

Са сцен горада і Сафіі сыходзяць да палачан апосталы і вучаць іх праўдзе. Князь і горад, быццам магніт, прыцягвалі, збіралі і стваралі народ; у іх аб'ядналіся *вышыня і глыбіня, Зямля і нябёсы, Святло і цемра, Дзейніца, тоячыся ад паверху, нязнаны Бог*. Усяслаў Чарадзеі пакінуў бессмяротнае:

Горад у А. Разанава – унікальнае дасягненне чалавецтва, у якім чалавек будзе горад, а горад стварае чалавека.

Беларускі паэт сцвердзіў у чарговы раз еўрапейскасць нацыянальнай культуры, якая ўжо без усялякіх комплексаў сведчыць аб узлёце і велічы беларускага духу.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Ніцшэ, Фрыдрых. Так сказаў Заратустра: Кніга ўсім і нікому / Фрадрых Ніцшэ. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1994. – 169 с.
2. Рембо, А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду: Серия Литературные памятники / А. Рембо. – М.: Наука, 1982 – 496 с.

У статці падкрэслюецца, што місто у Алеся Рязанова – найунікальнішае дасягненне людства, в якому людзіна будзе місто, а місто створюе людзіну. Канстатуецца велічезны внесок поэта в ствердження еўрапейскасці білоруськай нацыянальнай культуры, яка вже без всяких комплексів свідчить про зліт і веліч білоруськаго духу. Дослідження має яскрава выражениий міждисциплінарний характер.

Ключові слова: *концепт міста, інтелектуальна поезія, білоруська нацыянальна культура, сучасна білоруська літаратура, еўрапейскі контекст.*

В статье подчеркивается, что город у Алеся Рязанова – самое уникальное достижение человечества, в котором человек строит город, а город создает человека. Констатируется огромный вклад поэта в утверждение европейскости белорусской национальной культуры, которая уже без всяких комплексов свидетельствует о взлете и величии белорусского духа. Исследование имеет ярко выраженный междисциплинарный характер.

Ключевые слова: *концепт города, интеллектуальная поэзия, белорусская национальная культура, современная белорусская литература, европейский контекст.*

The article accentuates that the city of Ales Ryazanov is the most precious achievement of

mankind, in which the man builds the city, and the city creates the person. A huge contribution of the poet to the affirmation of the European feature of the Belarusian national culture is affirmed, which itself without any complexes confirms the upsurge and greatness of the Belarusian spirit. The study has a pronounced interdisciplinary character.

Keywords: *the concept of city, intellectual poetry, Belarusian national culture, modern Belarusian literature, European context.*

М.В. Брацка

PERYFERYJNE NARRACJE KOLONIALNE: CASUS PISARZY POGRANICZA POLSKO-UKRAIŃSKIEGO POŁOWY XIX WIEKU¹

У статті на прикладі творів письменників польсько-українського пограниччя середини XIX століття розглядаються стратегії запису колоніальної домінації у художньому тексті. Постколоніальна методологія дозволяє показати, що переконання про цивілізаційну вищість записуються на чотирьох поєднаних площинах: творення міфу, репрезентації історичних подій, етнічного образу та цінностей. Парадоксально, проте колоніальна нарація будується польськими письменниками, що опинились (політично і культурно) на периферії Російської Імперії.

Ключові слова: *постколоніальні студії, колоніальна нарація, центр – периферія, польсько-українське пограниччя, міф, історія, образ, цінності*

Strategie zapisu dominacji w tekście literackim nad narodem podporządkowanym, ugruntowanie dawności istnienia hegemonu na zawłaszczonyj ziemi, słuszności tego zawłaszczenia, utwierdzenie statusu decydenta o rolach narodowych i społecznych oraz zasadności misji cywilizacyjnej (a więc i kolonizacyjnej) realizują się w prozie wspomnianych pisarzy, jak się zdaje, na czterech łączących się płaszczyznach: tworzenia mitu, prezentacji historii, obrazu etnicznego oraz przekazu wartości. Wypada obecnie omówić na najbardziej wyraźnych przykładach różnego rodzaju chwytów literackie, mniej lub bardziej jawne, skupione wokół wskazanych czterech osi treściowych.

W tytule artykułu na pierwszy rzut oka zawarta jest pewna sprzeczność: jak może peryferyjność być kolonialną, dominującą, skoro w teorii studiów postkolonialnych, redefiniującej znane kategorie badawcze, peryferia kojarzą się z terenem skolonizowanym, przeciwstawionym centrum. Tym niemniej jest to sformułowanie mające rację bytu, wbrew pozorom uzasadnione w kulturowej i literackiej czasoprzestrzeni, która jest obiektem analizy w tej pracy, i na przykładzie której podjęta będzie próba uzasadnienia tytułowej tezy.

Niezwykła kariera studiów postkolonialnych, zapoczątkowana badaniami następstw europejskiej kolonizacji w kulturze i literaturze skolonizowanych narodów Trzeciego Świata, nabiera obecnie rozmachu w związku z zagadnieniem wewnętrznego kolonializmu europejskiego². Nawet w czasach formalnej niepodległości kiedyś podbitych państw i narodów jest to nadal aktualna kwestia, bo znamiona mentalnej kolonizacji głęboko osadzają się w psychice ludzkiej i często są nieuświadomiane. Tak więc postkolonializm jest postrzegany jako «opór wobec mitologizującego zapomnienia kolonialnych następstw» i ma za zadanie «ponowienie, przypomnienie i, co najważniejsze, przesłuchiwanie kolonialnej przeszłości. Proces powrotu do przeżyć kolonialnych ujawnia relacje wzajemnego antagonizmu i pożądania między kolonizatorem i kolonizowanym» [15, s. 4]. Jest to krytyczna refleksja nad doświadczeniem kolonialnym jako każdym przeżyciem zależności kulturowej i psychologicznej, dająca możliwość przemyślenia tego doświadczenia i ukształtowania nowego podmiotu, natomiast rezygnacja z takiej refleksji prowadzi do zwycięstwa mitów, panowania iluzorycznej sztucznej rzeczywistości.

1 Вперше опубліковано: Романтизм середньоевропейський в контексті постколониального / Под ред. М. Кузиака, В. Мациєвського. – Cz. II. – Kraków: Universitas, 2016. – S. 217-231.

2 Nie wymieniając tu już uznanych prac E. Thompson, W. Boleckiego, J. Korke, D. Kołodziejczyk, M. Pawłyszyna, M. Riabczuka, M. Szkandrija i in., należy wspomnieć ostatnie wydania książkowe polskie i ukraińskie [1; 6; 16; 34].

Według Ewy Thompson studia postkolonialne to część projektu autokrytyki [5, s. 14], w związku z czym wymagają niezwyklej odwagi naukowca, który musi wprowadzić odpowiednią terminologię (kolonizator, kolonia, skolonizowany – pojęcia te, co znaczące, wiąże się dzisiaj z doświadczeniami niższego szczebla rozwoju cywilizacyjnego) i przyjrzeć się w szczególny sposób negatywnym cechom charakteru narodowego. Maria Janion krytycznie określa miejsce nowoczesnej Polski w przestrzeni postkolonialnej, stwierdzając: «...procesy zaborczego skolonizowania Polski w XIX i XX wieku oraz przeciwstawne im Sienkiewiczowskie marzenia o kolonizowaniu innych wytworzyły nieraz paradoksalną polską mentalność postkolonialną. Przejawia się ona w poczuciu bezsilności i klęski, niższości i peryferyjności kraju oraz jego opowieści. Temu dość powszechnemu odczuciu niższości wobec “Zachodu” przeciwstawia się w obrębie tego samego paradygmatu mesjanistyczna duma w postaci narracji o naszych wyjątkowych cierpieniach i zasługach, o naszej wielkości i wyższości nad “niemoralnym” Zachodem, o naszej misji na Wschodzie. Taka opowieść jest zamkniętym kołem niższości i wyższości, które przeradza się w narodową figurę totalnej niemożności...» [20, s. 12].

W chwili obecnej nie ma już potrzeby udowadniania faktu, szeroko opisanego w literaturze przedmiotu, że Polska w swoich dziejach przeżyła szczególną w kontekście postkolonialnym sytuację. Po budowaniu imperium «od morza do morza» w czasach potężnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, kształtowaniu swojej tożsamości narodowej na doświadczeniach imperialnych, od końca wieku XVIII ponad sto lat Polska istniała, mówiąc słowami Edwarda Saïda, w «geografii imaginacyjnej» – pod politycznym i kulturowym jarzmem innych imperiów [por: 9; 11; 14; 31; 33]. Naród polski wie, co to jest status kolonizowanego i jednocześnie kolonizatora. Jeżeli założyć – w myśl krytyki postkolonialnej – że «doświadczenie obcej hegemonii i skolonizowania w istotny sposób kształtuje percepcję rzeczywistości przez twórców wywodzących się z populacji podporządkowanej» [34, s. 51], można śmiało postawić tezę, iż w przypadku Polski, która w wiekach wcześniejszych miała ambicje imperialne i zachowała pamięć imperialną, właśnie stan kultury skolonizowanej jeszcze bardziej potęgował dążenia kolonizacyjne. Znalazły one odbicie w literaturze, co ujawnia ogromną potrzebę utwierdzenia własnej tożsamości i podołania kryzysowi dawnej mocnej formuły polskości [27, s. 66].

Będąc skolonizowaną, kultura i literatura polska znalazła się na peryferiach imperialnych kultur, ale i wewnątrz wytworzyła i kulturowała swoje peryferia – «kresy», będące przestrzenią kulturowej hybrydyczności powstałej na skrzyżowaniu etnosów, języków, kultur, tradycji religijnych, wartości. Pojęcie «kresów» w kontekście krytyki postkolonialnej odsłania swoje kontrowersyjne znaczenie: Bogusław Bakula wskazuje wprost na jego pochodzenie ze słownika dyskursu kolonialnego [7, s. 15], natomiast Mieczysław Dąbrowski akcentuje podstawowy mankament myślenia o «kresach» – rewizjonistyczną tonację, stale obecną, choć czasem dobrze ukrywaną w dyskursie «kresowym» [11, s. 94]. Trudno zaprzeczyć, że samo to pojęcie, które z natury rzeczy sugeruje istnienie centrum (czyli jakiegoś lepszego, bardziej cywilizowanego świata) i podkreśla peryferyjność, drugorzędny charakter Innego, jest pojęciem imperialnym, skierowane jest na idealizację i utrzymanie w tym przypadku polskiego stanu posiadania [por: 7, s. 14-15]. Jak zaznaczają polscy badacze dyskursu kresoznawczego [por: 10; 19; 24; 26; 36], «kresowe» teksty literackie obsługują interesy i potrzeby wspólnoty polskiej i świadczą o silnych procesach dezintegracyjnych, odbywających się w stale zagrożonej wpływami Innego przestrzeni kulturowej, a jednocześnie pracują na budowanie i zachowanie tożsamości narodowej oraz stwierdzają opór wobec polityki wynarodowienia uprawianej przez zaborców.

W celu demitologizacji, dekonstrukcji polonocentrycznych treści narracji i metanarracji «kresowej» oraz zrównoważenia polskiego i ukraińskiego dyskursu o «kresach», na określenie pewnej przestrzeni geograficznej i kulturowej, będącej miejscem styku, nakładania się i krzyżowania różnych kultur, przyjęto tu za innymi badaczami [por: 3; 4; 25] i wykorzystano pojęcie «pogranicza» mające charakter aksjologicznie neutralny¹. Zdając sobie sprawę z podstawowego

¹ O zasadności użycia pojęć „kresy” i „pogranicza” rozważali S. Kozak [25] oraz E. Kasperski w dyskusji z tezami tego badacza [22].

argumentu przeciwników pojęcia «pogranicza», dotyczącego nieokreślonych granic i przestrzeni pogranicznych, zwłaszcza w XIX wieku, należy zaznaczyć, że używa się tu tego terminu na określenie zjawiska kulturowego, nie przywiązanego do konkretnych granic (zresztą granice są wszędzie, jak pisał Michał Bachtin), powstałego na kulturowym skrzyżowaniu, mającego postać symboliczną, istniejącego wśród pewnej wspólnoty o podobnym stanie świadomości, obrazie świata, wyznawanych wartościach. Pogranicze kulturowe, według definicji współczesnych badaczy polskich i ukraińskich [por. 4; 38], to model społeczno-kulturowy, który składa się z co najmniej dwóch systemów kulturowych uwarunkowanych uniwersalnymi i jednostkowymi antynomiami oraz zakłada równoprawny dialog, przyczyniający się do głębszego rozumienia procesów interakcji kulturowej.

Analizując utwory pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego XIX wieku, mianowicie Piotra Bykowskiego, Michała Grabowskiego, Antoniego Marcinkowskiego, Zenona Fisza, Michała Czajkowskiego, Zygmunta Miłkowskiego (Teodora Tomasza Jeża), Walerego Łozińskiego, Jana Zachariasiewicza, Paulina Świącickiego i in., zarówno pisarzy Ukrainy Prawobrzeżnej, jak i Galicji Wschodniej, w kategoriach pogranicza, czyli według założonego idealnego modelu dialektycznego łączenia antynomii, da się zaobserwować pęknięcia w równoprawności dialogu kultur i światopoglądów, widoczne w przesunięciu centrum komunikacji na polską stronę, w częstym naruszaniu harmonii interakcji na skutek przedmiotowego traktowania elementów innego (ukraińskiego) świata etnokulturowego.

Strategie zapisu dominacji w tekście literackim nad narodem podporządkowanym, ugruntowanie dawności istnienia hegemonu na zawłaszczonych ziemi, słuszności tego zawłaszczenia, utwierdzenie statusu decydenta o rolach narodowych i społecznych oraz zasadności misji cywilizacyjnej (a więc i kolonizacyjnej) realizują się w prozie wspomnianych pisarzy, jak się zdaje, na czterech łączących się płaszczyznach: tworzenia mitu, prezentacji historii, obrazu etnicznego oraz przekazu wartości. Wypada obecnie omówić na najbardziej wyraźnych przykładach różnego rodzaju chywy literackie, mniej lub bardziej jawne, skupione wokół wskazanych czterech osi treściowych.

1. Dominacja poprzez mit¹ niezwykle interesująco, choć i w niezbyt udany sposób pod względem artystycznym, daje się zaobserwować w «Stannicy Hulajpolskiej» Michała Grabowskiego. W celu wykreowania mitu potwierdzającego rację istnienia narodu polskiego na ziemiach ukraińskich, zakorzenienia w obcej etnicznie przestrzeni oraz jej oswojenia i zarazem przyswojenia wybitny krytyk literacki i znawca starożytności ukraińskich zwraca się ku ukraińskiej ustnej twórczości ludowej, między innymi legendom i podaniom, które stają się źródłem struktur mitycznych. W kanwę artystyczną wydarzeń rozgrywających się na dalekich wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej, po likwidacji Siczy Zaporoskiej przez carat moskiewski, autor wplata miejscowe podanie o genezie lokalnego świata, o mitycznym czasie przodków.

Rozpoczynając od prawie bajkowej formuły «dawno dawno, kiedy jeszcze nie było tylu ludzi na świecie» [17, t. V, s. 61], narrator utworu opowiada historię pojawienia się w rodzinnej wsi głównego bohatera Jerzego Mogilańskiego mogiły będącej miejscem pochówku prarodziców całego rodzaju ludzkiego – Polana i Bogny. Właśnie od nich, niby od Adama i Ewy, wywodzi się rodowód nie tylko miejscowych mieszkańców, ale i, jak się okazuje, całej ludności Polski. Naród

¹ Mit jako twór i przejaw wiedzy zbiorowej pewnej wspólnoty kulturowej, będący szczególną formą odbicia rzeczywistości (z własną naturą, formą i funkcjami) sakralizujący genezę i wzorzec tejże rzeczywistości, ustanawiający ważne zasady funkcjonowania człowieka w świecie (i wspólnocie), tworzy pewien rodzaj modelu egzystencjalnego i jest nieodłączną częścią ludzkiej świadomości. W rozważaniach nad mitem w analizowanej prozie inspirujące były prace Ernsta Cassirera, Mircea Eliadego i in. Mit w tekstach pogranicza ujawnia się w dwu postaciach: mityzacji rzeczywistości (artystycznego (nie)świadomego wykorzystania do jej prezentacji archaicznych struktur mitycznych) oraz próby stworzenia własnej mitologii (przy pomocy struktur mitycznych). Mit w twórczości pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego należy interpretować, z jednej strony, jako głęboką strukturę tekstu, reprezentującą relikty archaicznych wyobrażeń o genezie świata lokalnego i społeczności, modelu wszechświata, ponadczasowych wzorach egzystencjalnych zachowań, z drugiej zaś strony jako próbę stworzenia pożądanego, odmiennego od rzeczywistości, obrazu świata, w którym zapisany jest istotny dla lokalnej wspólnoty system wartości.

polski rozchodzi się po świecie właśnie stąd (z Lachnowców), ale, co najważniejsze, ma pełne prawo do zamieszkania tu na równi z innymi narodami, bowiem tu są jego korzenie. Hegemonia polska dodatkowo otrzymuje potwierdzenie przez wprowadzenie odpowiedniego nazewnictwa, prarodzice mieli przecież polskie imiona. Polan jednocześnie jest ojcem duchowym całej wspólnoty – w nim upatruje się «pierwszego kapłana, głównego pasterza trzód, Króla i Ojca ludu» [17, t. V, s. 63].

Wykorzystana w utworze struktura podania ludowego daje możliwość zmytyzowania czasu i przestrzeni. U Grabowskiego w mitycznej architektonice przestrzennej ważną rolę odgrywa mogiła, wokół której został wykreowany świat; staje się ona centrum kosmosu, ośrodkiem rzeczywistości, «uświęconym» przez obecność duchów przodków. W kosmicznym schemacie pionowym (niebiańskie, ziemskie i podziemne) mogiła okazuje się osią, łączącą części świata *sacrum* i *profanum*. W micie uobecnia się *sacrum*. Przestrzeń mityczna jest zasiedlona bóstwami, duchami przodków, istotami demonicznymi. W utworze Grabowskiego widma Polana i Bogny zjawiają się bohaterowi pochodzącemu z rodu Mogiłańskich; zaświaty ingerują w świat ziemski, aby przypomnieć o dawnych zasadach współistnienia obu wymiarów. Gdyby chwyt mitologizacji użyty przez pisarza miał wywołać u czytelnika wątpliwości co do prawdziwego charakteru przedstawianego mikroświata, a więc i tezy o zakorzenieniu opowieści w miejscowych realiach, Grabowski wprowadza przypis wskazujący na znane mu realne obiekty, uwiarygodniające wizję literacką: «We wsi *Lachnowce* jest istotnie mogiła usypana, jak mówią, nad grobem bogatego pasterza. Że wiele z mogił są grobowymi pomnikami wątpliwości nie ma, i mogły je powyższym sposobem sypać hordy swym naczelnikom i ojcom» [17, t. V, s. 64] (kursywa autorska. – *M.B.*).

Sięgnięcie do głębokich struktur mitycznych (kategorii praczasu, genezy wskazującej na przewagę jednej ludności nad inną, nazewnictwa świadczącego o wybranym charakterze narodu, sakralnego obiektu – mogiły, obecności duchów przodków w teraźniejszości, które poświadczają autentyczność opowieści) pozwala Grabowskiemu w (nie)świadomy sposób budować kolonialną dominację.

O wiele płytszy, a zarazem częstszy w prozie pogranicza polsko-ukraińskiego jest mit ideologiczny, będący próbą stworzenia pożądanego obrazu świata, wspierający polityczną, społeczną ideę, zapisujący istotny dla lokalnej wspólnoty system wartości oraz odwołujący się do elementów sakralnych będących nieodłączną częścią «prawdziwego» mitu¹. Wśród mitów ideologicznych w analizowanej prozie można wyodrębnić mit Jagielloński (inaczej unijny, połączony z mitem sarmackim [por. 18]), mit jedności szlachecko-kozackiej, mit solidarności stanowej i etnicznej (często zachodzące na siebie).

Tak pojęty mit wspiera i sakralizuje ideologię narodową bądź społeczną dominującą nad racjami innych etnicznie wspólnot, więcej – wykluczającą te racje. Najszerzej stosowaną strategią tworzenia mitu ideologicznego jest wprowadzenie swoistego bohatera – owianego aurą tajemnicy medium z pogranicza *sacrum* i *profanum*, swoimi działaniami, często śmiercią uświęcającego opowieść. Specjalną figurą tego typu na pograniczu polsko-ukraińskim jest Wernyhora, będący tytułowym bohaterem powieści Michała Czajkowskiego.

Postać znachora traci u pisarza nadprzyrodzone cechy fizyczne, którymi odznacza się w ukraińskiej ustnej twórczości ludowej. Nabywa natomiast cech paranormalnych: zgodnie ze znaną polskim romantikom legendą Wernyhora staje się posłańcem Boga, prorokiem obwieszczającym restytucję Rzeczypospolitej w jej dawnych granicach oraz utwierdzającym integralność państwa wielonarodowego. Wieszcz dar mędrca i treść prorocत्व Wernyhory użyto w celu transpozycji do tekstu literackiego określonej idei politycznej – sojuszu polsko-ukraińskiego. Jednocześnie obraz tego bohatera – pośrednika pomiędzy Bogiem a ludźmi, pozornie neutralnego, ponadetnicznego,

1 Na temat ideologii w literaturze zob. H. Markiewicz [28]. Jak zauważa R. Barthes, nic nie jest tak podobne do myślenia mitycznego, jak ideologia polityczna [por. 8]. Mitotwórstwo z pobudek ideologicznych używa tych samych kategorii mitycznych (*sacrum*, kosmogonia, heroizm) dla uświęcenia świata przedstawionego z jego rytuałami i świętyniami, bohaterami i męczennikami, wielkimi czynami i ofiarami.

ponadstanowego – ma być wzorem postawy mieszkańca Rzeczypospolitej, ma uświęcić polsko-ukraińską jedność, stale narażoną na zewnętrzne prowokacje.

Podobnie Grabowski chętnie buduje mit takiej solidarności stanowej i etnicznej. Poczynając od debiutu – opowiadania «Koliszczyzna i stepy» – do ostatniego utworu «Zamięć w stepach» tworzy naznaczoną paternalizmem wizję koegzystencji narodu polskiego i ukraińskiego, często podkreślając brak społecznego lub religijnego tła Koliszczyzny, rozpatrując relacje pan – sługa w kategoriach wartości ogólnoludzkich (dobra i zła), przekonując o historycznej roli szlachty (opiekunów) względem chłopów z Naddnieprza itd. W tym celu pisarz używa odpowiednich obrazów ludu: w pierwszym z wymienionych opowiadaniu starca, który przeszedł oczyszczenie w piekle Koliszczyzny, w drugim – umysłowo opóźnionej dziewczyny, «małego anioła»; a w obu przypadkach są to osoby «naznaczone», potwierdzające swym zachowaniem wyższość patriarchalnych idei solidarności stanowej.

2. Prezentacja historii naznaczona polską racją stanu. Pisarze pogranicza polsko-ukraińskiego proponują autorskie wizje ważnych dla dziejów Rzeczypospolitej (także porzbirowych) wydarzeń historycznych (Kozaczyzny i wojen polsko-kozackich, Koliszczyzny i Konfederacji Barskiej, powstania listopadowego i styczniowego, powstania galicyjskiego w 1846 roku i Wiosny Ludów). Wizje te, skądinąd bazujące na faktach historycznych, demonstrują różne strategie prezentacji prawdy historycznej (pomijania, manipulowania faktami, dowolnej chronologizacji, niezbędnej interpretacji itd.) oraz kształtują jedną prawdę historii – za wszelką cenę akcentującą polską rację stanu.

Taka postawa narodu-kolonizatora wobec podporządkowanych narodów dzielących z nim wspólny los w różnych momentach dziejowych zawarta jest zarówno w komentarzach narratora, wypowiedziach porte-parole autora, jak i immanentnie w strukturze znaczeniowej utworu, w jego ukształtowaniu tematycznym i kompozycyjnym. To dlatego w wyobraźni artystycznej Czajkowskiego, Święcickiego i in. kozactwo (choć dotyczyło to tylko pewnego okresu historycznego) jest siłą sojuszniczą, ideologicznie świadomą i lojalną społecznością potężnej Rzeczypospolitej, a sojusz wojskowy «synów jednej matki» jest potrzebny do naprawienia błędów przeszłości i wystąpienia przeciwko wspólnemu ciemnocy – Imperium Rosyjskiemu. To dlatego ruch pod wodzą Chmielnickiego, jako dążenie Kozaków wraz z innymi warstwami narodu ukraińskiego do niepodległości państwowej, nie znajduje zrozumienia, zdarada polskich interesów narodowych zostaje uznana za bunt. Teodor Tomasz Jeż w powieści «Z burzliwej chwili», poruszając temat początków wojen polsko-kozackich i ignorując prawdę historyczną, udowadnia poprzez domysły i przypuszczenia, że jedynym powodem do wystąpienia Chmielnickiego były niezrealizowane ambicje wodza ubiegającego się o wysoką pozycję w społeczeństwie szlacheckim. Sformułowanie: «Wojny kozackie tym się znamionują, że nie wyłania się z nich myśl żadna, żadna idea, którą by cechowało co innego, aniżeli spółzawodnictwo o stanowisko przodowe...» [21, t. 1, s. 68–69] – wyraźnie świadczy o opowiedzeniu się piszącego po stronie polskiej racji stanu i odrzucaniu jakiegokolwiek winy polskiej w ukazywanym konflikcie.

3. Wsparcie własnej wspólnoty narodowej w sytuacji opresji poprzez manipulacje etnicznością. W analizowanej prozie pogranicza polsko-ukraińskiego dokonuje się binarna strukturyzacja świata na przychylny i wrogi, towarzyszy jej zróżnicowanie sąsiadujących grup etnicznych na «swoich» i «obcych». Etniczność [por. 12; 13; 30] staje się kodem kulturowym immanentnie świadczącym o bohaterze, z góry zakładającym pewne role społeczne i przygotowującym czytelnika do «prawidłowego» rozumienia bohatera. Imaginarium¹ różnych narodów przewijających się przez karty powieści analizowanych pisarzy prezentuje zbiór wyobrażeń i idei o etnicznym Innym, za którym to zbiorem stoi i do którego wpisuje się autor ze

1 Spośród innych rodzajów mowy symbolicznej (według R. Barthesa), które wykorzystuje człowiek dla komunikacji i autorefleksji, to właśnie obraz Daniel-Henri Pageaux nazywa jednostką zdolną kumulować relacje międzyetniczne, międzykulturowe. Jest to „fakt kultury”, który powinien być zbadany jako zjawisko antropologiczne. Ta „kulturowa”, mentalna interpretacja obrazu otwiera szeroką perspektywę interpretacji obrazów, przedstawionych w tekstach literackich pogranicza [por. 2].

swoją kulturą i mentalnością, ideologią i zaangażowaniem. Przykładem może być Jan Zachariasiewicz, który w powieściach «Święty Jur» i «W przededniu» manipuluje wyobrażeniami o odrębności etnosów i ich prawie do kształtowania własnej narodowości oraz dążenia do niepodległości. Autor ten, zadeklarowany galicyjski *gente Ruthenus, natione Polonus*, być może mniej odczuwa presję Imperium wobec własnego narodu, za to doskonale wyczuwa liberalną politykę austriacką wobec innych tłumionych wcześniej na terenach Galicji narodowości, między innymi Ukraińców-Rusinów, którzy, mówiąc o własnej odrębności, zakłócają wyobrażenia o odwiecznych układach etnicznych i zagrażają polskiej racji stanu.

W pierwszej z wymienionych powieści żarliwy patriota Porfiry ubolewa nad wynarodowieniem Rusinów, nad lekceważeniem języka ukraińskiego w środowisku miejskim i fascynacją «pańskim» językiem polskim jako językiem oświaty na wsi; bohatera przytłacza niewolnicza świadomość ukraińskiego chłopstwa. Postać młodego wykształconego Ukraińca, mogącego tworzyć przyszłą inteligencję, stale jest jednak dyskredytowana. Patriota ukraiński zdradza cechy osoby agresywnej, głosi hasła odrębności Ukraińców na podstawie językowej i religijnej w sposób napastliwy i uważa za wrogów wszystkich negujących jego hasła. Przy tym działania Porfiryego nie mają głębszej motywacji. Powstaje kłamliwy obraz przedstawiciela narodu ukraińskiego, niedojrzałego w swoich aspiracjach narodowych i ogólnie Ukraińców jako narodu niezdolnego do konsolidacji wokół wartości narodowych. Autor manipuluje ideami grup etnicznych i akcentuje polityczną niedojrzałość członków tych grup.

Etniczność w powieści «W przededniu» staje się elementem wartościującym, a cała mnogość narodowości nabiera dodatnich cech, bowiem służyć ma jednej sprawie. W tym utworze głoszona jest podstawowa teza: «Jeśli bowiem państwo jakie ma pod swoim panowaniem ludy różnej narodowości, to potęgę tego państwa stanowi swobodny rozwój narodowości» [37, t. III, s. 166]. Populizm tej tezy uwidacznia się od razu po wytłumaczeniu przez narratora zasad «swobodnego rozwoju». Ukraińcy, a także Żydzi, w powieści jednoczą się z narodem polskim na podstawie równej wartości wszystkich narodowości w walce o odrodzenie Rzeczypospolitej. Poprzez komentarze narratorskie, poglądy i działania głównych bohaterów uzasadniana jest myśl o niezbędności żmudnej codziennej pracy na własnym skrawku ziemi oraz łączenia się w niewielkie stowarzyszenia («rodziny») budowane nie na zasadzie więzów krwi, a na podstawie wspólnego powołania duchowego. W powieści uwidacznia się autorski pomysł stworzenia takich stowarzyszeń z różnych ludzi niezależnie od ich przynależności stanowej i rodowej. Do rodziny założonej przez Ukraińca Jerona należą przedstawiciele różnych stanów i narodowości: Polacy, Rusini, Żydzi. W ten sposób autor niejako odchodzi od hierarchizacji narodowości i paternalizmu, lecz w rzeczywistości ma miejsce powolne wynarodowienie etnicznego Innego, który staje się zasymilowanym «swoim». Potwierdzają to słowa samego Jerona zaczynającego przemówienie od słów: «...My Polacy jesteśmy...» [37, t. III, s. 8]. Ukraińskość Jerona przejawia się jedynie w jego przynależności do cerkwi grecko-katolickiej i deklaracjach etnicznych. Młodzieniec uznaje polskie wartości narodowe i ubolewa nad niepowodzeniem polskiej sprawy narodowej, nie poruszając kwestii ukraińskiej, uważając się za część integralnego wielonarodowego Imperium i wielkiej kultury imperialnej, opartej na narodowości i kulturze polskiej.

4. Ukazanie nadrzędności wspólnotowych wartości, czyli relatywizm aksjologiczny.

Mechanizmy tworzenia mitu, sposoby ujęcia historii, modele stosunków międzyetnicznych określają (nie)skryte przekonania aksjologiczne pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego. Ich teksty literackie reprezentują wspólnotowy zestaw wartości w związku z przynależnością autorów do jednej czasoprzestrzeni, narodu, warstwy społecznej, kultury. Równocześnie w omawianej twórczości ujawnia się też pograniczność dostrzegalna w aspekcie rzadszej aktualizacji podstawowych ludzkich wartości (dobra, prawdy, piękna) i częstszej reprezentacji wartości narodowych i kulturowych. Można to wytłumaczyć naturalną reakcją na istnienie w obrębie pogranicza w sytuacji wielokulturowości i ciągłego zagrożenia zniszczeniem lub modyfikacją własnej tożsamości. Trzeba przy tym dodać, że w omawianych utworach stale jest akcentowana nadrzędność własnych wspólnotowych wartości w odniesieniu do wartości innych wspólnot

narodowych na poziomie kategorii poznawczej (prawdy), kategorii etycznych (dobra/zła) oraz wartości narodowych (rodzimej ziemi, tradycji, języka)¹.

Relatywizm aksjologiczny można dostrzec między innymi w związku z przedstawieniem w omawianych tu utworach stosunków społecznych polsko-ukraińskich. Przez dłuższy czas relacje między szlachtą polską a chłopstwem ukraińskim były oparte na zasadzie mitu – pragnienia patriarchalności i wzajemnego zrozumienia, ciągle rujnowanego «z niezrozumiałych przyczyn» przez antypolskie bunty chłopstwa ukraińskiego. Prawdę o wzajemnych stosunkach polsko-ukraińskich w sposób bezpośredni przedstawił Paulin Świącicki. W powieści «Sołowiówka» stwierdził on: «szlachta i lud nie zdołamy stworzyć narodu» [35, nr 302, s. 1]. Na przykładzie prawego szlachezca pana Szymona pokazał standardowe traktowanie podwładnych chłopów, prawdziwą postawę wobec zdominowanych przedstawicieli innej wspólnoty. Otóż «...kocha on lud; ale tylko z wysokości ganku swego domu, gdy mu się przypatruje zdaleka: przy pracy, zabawie, ochocie... Jakiś głos wewnętrzny na chwilę nie każe mu zapominać o tym, że pomiędzy nim a włościaninem istnieje przepaść, której nic nie wypełni. Codziennie spotykał u ludu przykłady prawości charakteru, trzeźwości, pracowitości – to wszystko, co składa się na człowieczeństwo... jednak ludzi tych nie uznawał za równych sobie. Nie zrażała go nędza, znajdowali się bowiem pomiędzy włościanami nawet bardzo bogaci; a jednak p. Szymon w myśli nawet nie przypuścił ich do równości z sobą!.. Nie zrażał brak wychowania, nauki, zdarzało mu się bowiem spotykać człowieka inteligentnego, przed którego rozumem korzyli się wszyscy... Korzył się i p. Szymon; ale że ów rozumny “chłopem” był, nie uznał go za równego sobie!» [35, nr 301, s. 1].

Prawda relacji polsko-ukraińskich jest w świetle powieści prosta: ponieważ szlachta ceni tylko genealogię, pochodzenie szlacheckie, «błękitną krew», żaden Ukrainiec, zazwyczaj chłop, nie znajdzie sobie miejsca w świecie polskim – niezależnie od reprezentowanych cech ludzkich i horyzontów wiedzy². Fakt niskiego pochodzenia determinuje stanowisko człowieka w społeczeństwie. Zasluga Świącickiego w dążeniu do prawdy historycznej polega właśnie na akcentowaniu prawdziwych przyczyn polsko-ukraińskiego dystansu i niechęci: przekonania szlachty o wyższości swoich wartości ludzkich w porównaniu z miejscową ludnością, prowadzącego do zarozumiałości, wyniosłości i wyobcowania, co naturalnie wywoływało reakcję zwrotną ukraińskiego chłopstwa, nieufnego i aroganckiego wobec pana polskiego.

Nieprzyjazny stosunek do ukraińskich wartości narodowych wyraźnie da się zaobserwować na przykładzie traktowania języka ukraińskiego przez pisarzy pogranicza polsko-ukraińskiego. Z jednej strony jest on postrzegany jako piękny melodyjny język najbliższego sąsiada, język dzieciństwa i wczesnej młodości, z drugiej zaś – pojawia się świadomość jego wagi jako spoiwa przyszłego niepodległego narodu i związanych z tym zagrożeń. Język dzieł polskich pisarzy rodem z regionów Ukrainy Prawobrzeżnej jest gęsto nasycony zapożyczeniami leksykalnymi z języka ukraińskiego, formułami religijnymi, przysłowiami, fragmentami ukraińskich pieśni ludowych, wyróżnionych w tekście kursywą i często opatrzonych polskim przekładem w przypisach.

Wyrazy i zwroty ukraińskie stają się kodem lokalności, kumulują energię jej języka, choć, jak się zdaje, nie zawsze używane są przez autorów świadomie, często pojawiają się na zasadzie klisz, stereotypów. Są środkiem artystycznego świadectwa przynależności do lokalnego świata, utożsamienia się z nim; dowodzą autentyczności świata przedstawionego. Zazwyczaj pełnią jedną funkcję – dekoracyjną.

¹ Deklarowane w tekstach literackich wartości zwykle nie są eksponowane bezpośrednio w formie odrębnych wypowiedzi, choć nierzadkie są przypadki osobno sformułowanych struktur aksjologicznych. Aksjologia artystyczna wykorzystuje potencjał oceny samego języka i strategii literackich, dzięki czemu nasycenie tekstów wartościami ujawnia się na różnych poziomach świata przedstawionego utworów. Przekonania aksjologiczne dochodzą do głosu między innymi w odniesieniu do dominującego systemu religijnego, powiązanych z nim wyobrażeń, przekonań, mitów, ideologii społecznej itd. [por. 23; 29; 32].

² Równie dobitnym przykładem jest tu postać Ostapa Bondarczuka z powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego pod takim tytułem. Wyjątkiem jest powieść Walerego Łozińskiego «Czarny Matwij», w którym jeden z głównych bohaterów Lajos Lengyel, będący synem chłopca ukraińskiego, dzięki swojej waleczności podczas działań rewolucyjnych, zdobytemu wykształceniu i obyciu towarzyskiemu staje się godnym ręki i serca polskiej szlachcianki.

Narodotwórczy charakter języka uświadamiali sobie pisarze galicyjscy, między innymi wspomniany wyżej Zachariasiewicz w powieści «Święty Jur». Dostrzegając zagrożenie stwarzane przez wprowadzenie języka ukraińskiego do wszystkich sfer życia Ukraińców Galicji, autor wykorzystuje różne chwytły w celu zilustrowania niższości tego języka w porównaniu z językiem polskim. Wskazuje na brak perspektyw rozwoju, prowincjonalność, ograniczoność języka ukraińskiego. W szczególności rysuje postaci (pseudo)patriotów rusińskich mówiących polsko-ukraińsko-niemiecką mieszkanką językową, ignorujących ważne kryterium czystości językowej, w końcu zupełnie przechodzących na język polski. Przedstawiciel inteligencji rusińskiej – ojciec Onufry, który powinien bronić języka galicyjskich Ukraińców, uosabia stronnice poglądy autora, podważając fundamenty samodzielności języka ukraińskiego. Pozbawiając swych bohaterów-Ukraińców możliwości rozwoju języka narodowego, autor dołącza ich do polskiej przestrzeni językowej; język jest jednym z czynników integrujących z kulturą hegemoniczną.

Peryferyjne narracje kolonialne zawierając opisane wyżej i inne strategie literackie, świadczą o nieodpartej potrzebie stałego podtrzymywania polskiej iluzji imperialnej w sytuacji klęski Imperium, jego dezintegracji i rozpadu. Z jeszcze większym zacięciem trwa w związku z tym walka o zachowanie wspólnoty. Oba te zadania w tekstach pogranicza polsko-ukraińskiego są realizowane drogą przeciwstawienia się etnicznym Innym, ukazania swojej dominacji imperialnej przy jednoczesnej asymilacji elementów różnych żywiołów etno-kulturowych, żywieniu się nimi, wykorzystaniu do własnych potrzeb. Świat Innego jest niezbędny przywołanym tu pisarzom, aby utwierdzić się we własnej tożsamości. «Konsumując» wytwory pracy intelektualnej narodu ukraińskiego, pisarze polscy XIX wieku traktowali je jednocześnie jako «swoje» (są przecież nacechowane wysokim artyzmem, warte autorstwa elity imperialnej) i «inne» (zdawano sobie sprawę z innej etnicznie genezy, rozumiano ich odrębność). Jest to interesujący przypadek wewnętrznej kolonizacji mający miejsce na peryferiach dawnego Imperium, skutki której zarówno Polacy, jak Ukraińcy ponoszą do dziś.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Есеї / Тамара Гундорова. – Київ: Грані-Т, 2013. – 548 с.
2. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного / Даніель-Анрі Пажо // Літературна компаративістика. – Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. – Ч. II. – Київ: ВД «Стилос», 2011. – С. 396–430.
3. Радишевський Р. П. «Українська» та «польська» школи в літературі українсько-польського пограниччя / Ростислав Радишевський // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Київські полоністичні студії. – Том VII. – Київ, 2005. – С. 7–30.
4. Сухомлинов О. М. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття / Олексій Сухомлинов. – Донецьк: ЛАНДОН ХХІ, 2012. – 376 с.
5. Томпсон Е. Після колонії / Ева Томпсон // Український тиждень. – 2008. – № 30. – С. 14–19.
6. Юрчук О. У тіні імперій . Українська література у світлі постколоніальної теорії / Олена Юрчук. – Київ: ВЦ «Академія», 2013. – 224 с.
7. Bakuła B. Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki) / Bogusław Bakuła // Teksty Drugie. – 2006. – Nr 6. – S. 11–33.
8. Barthes R. Mitologie. Przeł. A. Dziadek / Roland Barthes. – Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008. – 298 s.
9. Cavanagh C. Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii / Clare Cavanagh // Teksty Drugie. – 2003. – Nr 2/3. – S. 60–71;
10. Czaplejewicz E., Kasperski E. Królestwo różnorodności. Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności. – Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1996. – 215 s.
11. Dąbrowski M. Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej / Mieczysław Dąbrowski // Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza. – T. LV. – Warszawa, 2008. – S. 91–110.

12. Duć-Fajfer H. Etniczność a literatura / Helena Duć-Fajfer // *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* / Pod red. M. P. Markowski, R. Nycz. – Kraków: Universitas, 2006. – S. 433–450.
13. Etniczność – tożsamość – literatura. Zbiór studiów pod red. Pawła Bukowca, Doroty Siwor. – Kraków: Universitas, 2010. – 320 s.
14. Fiut A. Polonizacja? Kolonizacja? / Aleksander Fiut // *Teksty Drugie*. – 2003. – № 6. – S. 150–156.
15. Gandhi L. *Postkolonial Theory. A Critical Introduction* / Leela Gandhi. – New York, 1998. – 258 s.
16. Gosk H. Opowieści «skolonizowanego / kolonizatora». W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku / Hanna Gosk. – Kraków: Universitas, 2010. – 263 s.
17. Grabowski M. *Stannica Hulajpolska. Powieść narodowa* / Michał Grabowski. – Wilno: Nakład i druk Teofila Glücksberga. – T. 1. – 1840. – 158 s.; T. 2. – 1840. – 137 s.; T. 3. – 1841. – 132 s.; T. 4. – 1841. – 113 s.; T. 5. – 1841. – 204 s.
18. Hadaczek B. *Polska literatura kresowa: jej dominanty, mity i metodologia* // Hadaczek B. *Kresy w literaturze polskiej. Studia i szkice* / Bolesław Hadaczek. – Gorzów Wielkopolski: Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, 1999. – S. 9–40.
19. Hadaczek B. *Historia literatury kresowej* / Bolesław Hadaczek. – Szczecin: Wydawnictwo «PoNaD», 2008. – 420 s.
20. Janion M. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury* / Maria Janion. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. – 359 s.
21. Jeż T. T. *Z burzliwej chwili. Powieść historyczna*. W 3 t. / Teodor Tomasz Jeż. – Warszawa: Nakładem Redakcji Przeglądu Tygodniowego. – T. I. – 1880. – 498 s.; T. II. – 1881. – 446 s.; T. III. – 1882. – 482 s.
22. Kasperski E. *Przeszłość, romantyzm, literatura. Głos w dyskusji polonisty z ukrainistą* / Edward Kasperski // *Przegląd Humanistyczny*. – 2006. – № 1. – C. 11–24.
23. Kasperski E. *Świat wartości Norwida*. – Warszawa: PWN, 1981. – 376 s.
24. Kolbuszewski J. *Kresy* / Jacek Kolbuszewski. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. – 258 s.
25. Kozak S. *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu* / Stefan Kozak. – Warszawa: WUW, 2005. – 308 s.
26. *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni* / Pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1996. – 356 s.
27. Kuziak M. *Słowacki – postkolonializm – tożsamość* / Michał Kuziak // *Słowacki postkolonialny* / Pod red. M. Kuziaka. – Bydgoszcz: Teatr Polski. – S. 60–72.
28. Markiewicz H. *Ideologia a dzieło literackie* / Henryk Markiewicz // *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa* / Pod red. H. Markiewicza, J. Sławińskiego. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. – S. 131–144.
29. *O wartościowaniu w badaniach literackich. Studia* pod red. S. Sawickiego, Wł. Panasa. – Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1986. – 340 s.
30. Prokop-Janiec E. Etniczność / Eugenia Prokop-Janiec // *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* / Pod red. M. P. Markowski, R. Nycz. – Kraków: Universitas, 2006. – S. 410–432.
31. Ritz G. *Kresy polskie w perspektywie postkolonialnej* / German Ritz // *Nieobecność: pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku* / Pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej. – Warszawa, 2008. – S. 115–133.
32. Sawicki S. *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze* / Stefan Sawicki // *Problemy teorii literatury. Seria 4*. – Wrocław: Ossolineum, 1997. – S. 355–366.
33. Skórczewski D. *Melancholia dyskursu kreso znawczego* / Dariusz Skórczewski // *Porównania*. – 2012. – Nr 11. – S. 125–138.
34. Skórczewski D. *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny* / Dariusz Skórczewski. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – 508 s.

35. Stachurski P. [Święcicki P.] Sołowiówka. Powieść / Paulin Stachurski // Dziennik Lwowski. – 1869. – № 252. – S. 1–2; № 253. – S. 1–2; № 255. – S. 1; № 259. – S. 1; № 262. – S. 1; № 267. – S. 1–2; № 268. – S. 1; № 279. – S. 1–3; № 280. – S. 1; № 281. – S. 1; № 282. – S. 1; № 286. – S. 2–3; № 288. – S. 1–2; № 289. – S. 2–3; № 290. – S. 2–3; № 291. – S. 2–3; № 293. – S. 2–3; № 295. – S. 2–3; № 296. – S. 1; № 298. – S. 1–2; № 300. – S. 3; № 301. – S. 1; № 302. – S. 1–2; № 303. – S. 2; № 304. – S. 2–3; № 307. – S. 2–3; № 308. – S. 2; № 311. – S. 2–3; № 313. – S. 2.
36. Uliasz S. Literatura kresów – kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego / Stanisław Uliasz. – Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1994. – 297 s.
37. Zachariasiewicz J. W przededniu. Powieść w trzech tomach / Jan Zachariasiewicz. – Lwow: w drukarni E. Winiarza, 1863. – T. I. – 226 s.; T. II. – 229 s.; T. III. – 231 s.
38. Zajas K. Nieobecna kultura: przypadek Inflant polskich / Krzysztof Zajas. Kraków: Universitas, 2008. – 396 s.

Брацка М.В. Периферийная колониальная наррация: случай писателей польско-украинского пограничья середины XIX века

В статье на примере произведений писателей польско-украинского пограничья середины XIX века рассматриваются стратегии записи колониального доминирования в художественном тексте. Постколониальная методология позволяет показать, что убеждения о цивилизационном превосходстве записываются на четырех объединенных плоскостях: создания мифа, репрезентации исторических событий, этнического образа и ценностей. Парадоксально, но колониальная наррация ведется польскими писателями, которые оказались (политически и культурно) на периферии Российской Империи.

Ключевые слова: *постколониальные исследования, колониальная наррация, центр – периферия, польско-украинское погранижье, миф, история, образ, ценности*

Bracka M.V. Periphery colonial narration: casus of writers of the Polish-Ukrainian borderland of the middle of the XIX century

In the article, on the example of the works of the writers of the Polish-Ukrainian borderland of the middle of the XIX century, strategies for recording colonial domination in the artistic text are considered. Post-colonial methodology can show that beliefs about civilization superiority are written on four combined planes: the creation of a myth, the representation of historical events, ethnicity and values. Paradoxically, however, the colonial narrative is being built by Polish writers who (politically and culturally) are on the periphery of the Russian Empire.

Keywords: *postcolonial studies, colonial narration, center – periphery, Polish-Ukrainian borderland, mith, history, ethnicity, values.*

О.А. Вишнеvsька

РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЇ У ЗБІРЦІ КОРНЕЛЯ УЕЙСЬКОГО «БІБЛІЙНІ МЕЛОДІЇ»¹

У статті розглядається наявність біблійної тематики в поетичній збірці Корнеля Уейського «Біблійні мелодії», визначається ступінь наслідування Біблії польським поетом і відхилення від неї в спробі трактування окремих сюжетів і образів.

Ключові слова: *Біблія, романтизм, переспів, концепція.*

¹ Вперше опубліковано: Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – № 17. – Луцьк, 2008. – С. 28-32

Корнель Уейський виріс і сформувався як поет у той час, коли вже відбулася вирішальна боротьба польського романтизму зі своїми попередниками: класицистами і просвітителами. Поет знав лише тріумфуючий романтизм, який панував в усіх галузях національного життя, виховував цілі покоління, налічував велику кількість видатних польських митців. Уейський прийняв пануючу ідеологію в готовій формі, з ентузіазмом прихильника і послідовника. Ніколи не наважувався поет на власну, оригінальну концепцію – чи то стосувалося б ідей, чи форми. Лише у виборі тематики він був оригінальним і винахідливим, розвиваючи, в більшій мірі, ніж інші, біблійні мотиви. Адже Уейський був глибоко релігійною людиною. Любов до Бога, віру поет перейняв ще у батьківському домі [2].

Збірка К. Уейського «Біблійні мелодії» («Melodie biblijne») тісно пов'язана з Біблією. На це вказує й назва збірки. Автора надихали такі біблійні мотиви, як самопожертви («Іудей» / «Możesz») і страждань («Ієрихон» / «Jerycho»). Мораль Старого Завіту знайшла відображення у творах «Останні заклики Содоми» («Ostatnie głosy Sodomy»), «Пан в гніві» («Pan w gniewie»). У «Ребеці» («Rebese») поет створив повні чарівності замальовки східної природи у спадаючих сутінках, а на її фоні зобразив постать біблійної патріархині.

У цій збірці автор сміливо зміг висловлювати всі свої почуття, погляди та ідеї. Виразником особистих переживань і почуттів автора виступає Юбал («Юбал» («Jubal»)) у своїй ліричній сповіді:

A ja bym w ich piersiach zaszczepić chciał bole,
By żyło uczyli swą wasną niedolę
A potem znużone te serca, skrwawione,
Cieszyłbym nadzieją i pieśnią.

[1, 37]

А в розмові про двох ангелів поет вже відверто говорить про себе:

Sławą i pieśnią nie wzleci wysoko
Ale ma duszę czystą i nieświecką
Serce do uczuć do łez skonne oko...

[1, 37]

Хоча митець зі скромністю говорить про свої художні можливості, насправді ж, згідно з романтичною концепцією поета, він вважається пророком і провідником народу [2].

Збірку відкриває поезія «Два Ангели» («Dwaj Aniołowie»). В ній поет використовує окремі вирази та назви з Біблії: згадує царя Давида, образи Ангелів, іудейські могили. Все інше є митецьким баченням, передачею авторських почуттів. Головні персонажі – Ангели – ведуть розмову про людину, що цікавиться мистецтвом. Першим розпочинає Ангел Мелодії, який висловлює думки автора. Устами Ангела поет ніби роздумує над своїм майбутнім і минулим. Він не знає, кому передати свою творчість, досвід; хто продовжить його справу: «Komu ją dam, komu?» [1, 34].

Сумує автор і за минулим:

Gdzież owe czasy Króla-śpiewaka
Gdzież owe wieki pólanołów-ludzi,
Kiedyż głos taki, kiedyż pieśń taka
Drzemiące gwiazdy do choru obudzi?

[1, 34]

В цих рядках згадується цар Давид – укладач славнозвісних «Псалмів» (Król-śpiewak). Ангел Мелодії запитує, коли ж з'явиться такий голос або пісня, яка пробудить людей, яка вселить віру в їхні душі й покличе до боротьби.

Далі розпочинає розмову другий персонаж – Мій Ангел. Він говорить про поета як про дитину:

W cieniu mych skrzydeł tylę ziemskie dziecko,
Sławą i pieśnią nie wzleci wysoko,

Ale ma duszę czystą i nieświecką,
Serce do uczuć do łez skłonne oko.

[1, 35]

В цих рядках автор відверто говорить про свою недолгу: хоч не мав великої слави, проте мав чисту душу, здатність до почуттів і переживань.

І тому Мій Ангел просить у Ангела Мелодій дати цій «дитині» арфу сумних пісень, тому що:

Bo w jego kraju nie mieszka wesele,
W jego narodzie każdy śmiech jest grzechem...

[1, 35]

У нього:

... pieśń każda wśród bólów dojrzewa,
O! to on smutny, bo tam wszyscy smutni...

[1, 35].

Корнель Уейський зумів передати суспільне страждання, яке охопило поневолену Польщу. Держава, знищена ворогами, де проливалися ріки крові й відбувалося братовбивство, не мала права на веселощі та сміх.

У поезії відсутні відверті та яскраві заклики до боротьби. Письменник лише співчуває своєму народові, переживає за нього і страждає разом з ним. Це підтверджує наступна поезія «Юбал» («Jubal»), яка є смисловим продовженням попередньої. Вона розпочинається з біблійної цитати:

Imię zaś brata jego Jubal; ten był
ojcem grających na harfach i muzycznym naczyniu...

[1, 36]

Автор цитує частинку з Біблії, де йде мова про нащадків Каїна.

Далі оповідь ведеться від першої особи – Юбала. Під цим персонажем Уейський бачить себе. Він говорить про себе, як про нащадка Каїна, який теж був вигнанцем:

Potomek Kaina, zrodzony, na biedę,
Po ziemi wygnania z moją harbą idę...

[1, 36]

Цей момент певною мірою автобіографічний, так як Уейський довгий час жив за межами Польщі. Його творчість на батьківщині оцінювалася неоднозначно. У поезії письменник зображує двох синів Ламеха (постаті взяті з Біблії), які уособлювали ту частину поляків, що не сприймали творчості К.Уейського:

Synowie Lamecha zbytkują nade mną;
Synowie Lamecha z mej harfy się śmieją...

[1, 36]

Ліричний герой важко переживає, роздумує, як цьому можна зарадити. І за допомогою Юбала автор відверто розкриває свої бажання:

A ja bym w ich piersiach zaszczeić chciał bole,
By żyło uczyli swą własną niedolę,
A potem znużone te serca skrwawione
Cieszyłbym nadzieją i pieśnią...

[1, 36].

Корнель Уейський не втрачає надії на те, щоб змінити людей за допомогою своєї поезії.

З надзвичайною майстерністю автор передав материнські переживання за сина, який, можливо, знаходиться серед тих, хто відстоює незалежність держави, інтерпретувавши біблійний сюжет «Агара в пустелі» («Nagar na Puszczu»). Поезія починається цитатою з Біблії – розділ 21 Книги Буття:

Wstał tedy Abraham rano i wzięwszy chleb
i buklak wody, włożył na plecy jej i oddał

jej dziecię i odprawił ją, która poszedwszy
błądziła w puszczy Bersabce...
A gdy nie stało wody w bukłaku...

[1, 37]

За біблійним сюжетом, коли закінчилася вода, жінка залишає дитину, щоб не бачити її мученицької смерті від спеки. Але Бог почув плач дитини і наказав Агарі повернутися і забрати дитя – тоді вона побачила криницю з водою.

Корнель Уейський видозмінює сюжет (крім цитати). Він описує, як жінка з молитвами звертається до Бога, щоб Той змилостивився над її сином:

Jam Panie, Kochała i była kochana,
Szczęśliwą – to słusznie, że jestem karana,
Lecz syn mój Ismael – bez win...

[1, 38]

Вона просить:

Spraw, Panie, by niebo nade mną wychłódkło,
I skały granitu zmień, Panie, na źródło,
A piasek czerwony na wrzos...

[1, 38]

Цим проханням автор виражає всі молитви жінок-матерів, які чекали довгоочікуваного миру.

Бажання, щоб «piasek czerwony» змінився «na wrzos», – це мрія поляків, аби на землі більше не проливалася кров, а проростало насіння вересу – «врожай» наступних поколінь.

Образ матері – це символічний образ Польщі, який ми можемо побачити і у вірші «До матері-польки» видатного польського поета Ю. Словацького. Ймовірно, Корнель Уейський звертався до цього твору свого попередника.

Зображення Польщі в образі страдаючої матері було актуальним у ті часи, тому цей персонаж з'являється в «Біблійних мелодіях» К. Уейського.

Крізь призму біблійного сюжету ми розуміємо, які муки переносить мати через своє дитя, на які вона йде самопожертви. Так і Польща як «мати-мучениця» страждає за свій народ і просить милості у Бога за своїх «дітей».

Якщо у попередніх поезіях митець цитував Біблію лише на початку, то в таких творах як «Ребека» («Rebeka») і «Прокляті» («Przeklęci») він звертається до неї протягом усього вірша.

«Ребека» розпочинається цитатою з 24 розділу Книги Буття:

Dzieweczka zbytnie śliczna i panna
bardzo piękna...

[1, 39]

Поет розповідає, як і в Біблії, про одруження Ісака, сина Авраама. На початку вірша автор подає образ природи, якого немає у Біблії:

Ogłuszał wieczór ciszą nakryty.
Mury Aramu białe,
Zachodnie góry na sine szczyty
Słońce z błękitu ścigały...

[1, 39]

Далі, як і у Біблії, розповідається, як найстарший раб Авраама (який пішов шукати дружину для його сина), зупинився на перепочинок зі своїми супутниками і зустрів дівчину Ребеку. Саме їй автор приділяє багато уваги: описує її зовнішність (що відсутнє у Біблії), порівнює її з гілкою вина (jak gałąź wina); з туманом (jak mgła); з білою лілеєю (jak biała lilia); з голубкою (ognieźdża się gołębicą).

Ця поезія є не лише переспівом біблійного сюжету. Там, де автор відступає від Біблії, звучать тужливі роздуми поета про долю Польщі:

Obce tu niebo – obca tu rzesza

Jakoś markotno i nudno;
I z powitaniem nikt nie pośpiesza,
Choć niby ludno – odludno...

[1, 40]

Застосовуючи поетичне зіставлення, письменник хоче наголосити на тому, що цей край для нього рідний і, водночас, чужий. Тут сумно і самотньо. Це свідчить про відчай, в якому перебував автор через поневолення Польщі. Її заповнили зрадники, лихварі, вбивці. І саме тому поет сумує.

Поезія «Прокляті» («Przeklęci») є символічною. Автор, так як Левіти з Біблії, проклинає тих, хто не дотримується законів Божих та людських. Як і попередні поезії, «Прокляті» розпочинаються біблійною цитатою з 27 розділу Книги Буття:

I będą mówić Lewitowie i rzeką
do wszech mężów izraelskich głosem
wyniosłym...

[1, 42]

У наступних біблійних рядках наводиться перелік тих гріхів, за які буде проклята людина. Це ж саме відтворює і Корнель Уейський, інколи пропонуючи своє бачення тих гріхів.

Перше прокляття Уейського співпадає з біблійним:

Przeklęty! Kto widział wielkie gzieła Boże,
A pokłon oddaje w służebnej pokorze
Nie Bogu na niebie, lecz cielu złotemu.
I wyrzekł lud wszystkim: Amen!

[1, 42]

Далі автор подає перелік інших проклять, які відсутні у Біблії: Він проклинає тих, хто заздрить ближньому своєму, хто продає свою свободу за одяг, їжу, владу: «Za urząd, za strawę, za lepsze odzienie / Zaprzeda swą wolność i swoje sumienie...»; хто насміхається з слабкого, хто без діла лежить, коли його сусіда хитрий ворог грабує: «... w beczynności leży, / Gdy jego sąsiada wróg chytry grabieży...» [1, 42]

Але найбільше автор проклинає зрадників свого краю:

Przeklęty! Przeklęty, po trzykroć przeklęty!
Kto wroga oszczędzi, kto wroga ochroni,
Gdy nad nim miecz zemsty w miecz sądu
zadzwoni...

[1, 43]

Отже, в цій поезії К. Уейський звертає увагу на моральні засади людства, а саме: відданість вітчизні, допомога ближньому, протистояння ворогам, співчуття. Саме цього так не вистачало його народові. Можливо, саме в такий спосіб – через прокляття – поет хотів застерегти поляків від подальших помилок.

Отже, завдяки використанню біблійних сюжетів у своїй творчості, Уейський зміг передати своє бачення суспільно-політичної ситуації у сучасній йому Польщі. Польський поет не переказував Біблію, а лише використовував окремі біблійні сюжети та мотиви, інтерпретуючи їх для того, щоб передати своє ставлення до тогочасного політичного стану Польщі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Pinczewska Ł. Wstęp // K. Ujejski. Wybór poezyj. – Warszawa: Jerozolima, 1946. – S. 3 – 27.
2. Ujejski K. Wybór poezyj. – Warszawa: Jerozolima, 1946. – 103s.

Рецензия Библии в сборнике Корнеля Уэйского “Библейские мелодии”

В статье рассматривается наличие библейской тематики в поэтическом сборнике Корнеля Уэйского “Библейские мелодии”, определяется степень подражания Библии

польским поэтом и отклонение от нее в попытке трактовки отдельных сюжетов и образов.

Ключевые слова: Библия, романтизм, перепев, концепция.

Reception of the Bible in the Kornel Ujejski's collection of poetry "A melody of the Bible"

Oksana Vyshnevskaya. The article examines the presence of biblical subjects in Kornel Ujejski's poetic collection "A melody of the Bible", defines degree of emulating Bible by the Polish poet and deviation from it in the attempt of interpretation of separate plots and characters

Keywords: the Bible, romanticism, chanting, concept.

С.П. Муляр

БЕЗДОГМАТСТВО И ВНУТРЕННЯЯ ГАРМОНИЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ РОМАНА Г. СЕНКЕВИЧА «БЕЗ ДОГМАТА»)

В статье идет речь о проблеме внутренней гармонии человека, о трактовке понятий добра и зла с учетом новых исторических и социальных процессов на примере романа Г. Сенкевича «Без догмата», не утративших актуальность и в наше время.

Ключевые слова: догмат, герменевтика, рецептивная эстетика, добро, зло, когнитивный диссонанс, внутренний мир.

В славянской литературе XIX века появились художественные произведения, центральной темой которых стал поиск человеком смысла его земного существования, оценка внутреннего мира, трактовка понятий добра и зла с учетом новых исторических и социальных процессов, которые быстро изменяли общество. Впервые такие проблемы появились в произведениях русских писателей М. Лермонтова, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого и других. В польской литературе очерченного периода особой чувствительностью к наиважнейшей проблеме человеческого бытия отличается творчество Г. Сенкевича. В 1891 году был напечатан его роман «Без догмата». Уже самим названием писатель определил наиважнейший принцип человеческого существования – по определенным законам, а именно, религиозным, поскольку первичное значение слова «догмат» – «утвержденное высшими церковными инстанциями положения вероучения, объявляемое церковью непреложной истиной, не подлежащее критике» [1; 402].

Общественно-культурная ситуация в Польше второй половины XIX века, как и в других государствах Восточной Европы, отличалась появлением нового типа мировосприятия, которое все отрицает. Наибольшее распространение такое мировоззрение получило среди того общественного слоя, который принято называть интеллигенцией, аристократией. Что представляла собой аристократия XIX века? Вот определение одного из ее типичных представителей – Леона Плошовского: «...все мы, люди определенного круга, в сущности, оторваны от реальной действительности...Погрузившись в блаженный дилетантизм, как в теплую ванну, мы живем словно в полусне. Неторопливо растрачивая унаследованное состояние и наследственный запас мышечных и нервных сил, мы постепенно теряем почву под ногами. Мы – как пух, носимый ветром. Едва за что-нибудь зацепимся, реальная жизнь сметает нас с места – и мы покоряемся, ибо не чувствуем себя в силах дать ей отпор» [2; 60]. Далее автор пророчески предостерегает: «И если бы дело шло только о так называемой аристократии, родовой или денежной, было бы еще с полбеды. Но к нашему изолированному миру в той или иной степени принадлежат и все представители высшей культуры, да отчасти и наша наука, литература и искусство. Как-то так вышло, что все они существуют не в самой гуще жизни, а в отрыве от нее, в замкнутом кругу,

вследствие чего и вянут, выдыхаются и не имеют влияния на миллионы людей, которые копошатся внизу, не смягчают их животных инстинктов» [Там же].

Характеризируя в одном из писем собственные творческие мысли по поводу написания романа «Без догмата», Г. Сенкевич писал: «Буде це шматок душі складної, хворої, але правдивої. У мене принаймі таке почуття, що я цієї своєї нової дитини не дуже соромлюсь – і що у нас, можливо, хтось інший навіть і не написав би так» [Цит. по: 3; 12]. Писатель надеялся, что читатели его нового произведения «знайдуть поле для роздумів над душею людини, оскільки сааме тут людська особистість розглядається глибше, ніж її взагалі розглядають, зокрема у польських романах» [Там же].

Философски-психологическое направление романа, его направленность на отображение диалектики души нового «героя времени» подчинялись откровенно публицистически-воспитательной цели: «Роман мав бути і буде дуже виразним застереженням, до чого призводить життя без догмата, скептичний, рафінований, позбавлений простоти розум, який ні на що не спирається» [Там же]. «Скептицизм мой, – признается главный герой романа, – так сказать, скептицизм в квадрате, – исключает наличие всяких непоколебимых убеждений. Я созерцаю, наблюдаю, критикую, и временами мне кажется, что улавливаю суть вещей; однако я всегда готов и в этом усомниться» [2; 22].

Произведение прослеживает истоки и непосредственные проявления душевного состояния, которое выходит за рамки личной драмы Плошовского. Имеется в виду вырождение целого общественного сословия, которое отгородилось от активного участия в жизни. Плошовский уверен, что подобных ему людей много, что имя им «легион» [2; 23].

Что же характерно для этого «легиона» в лице его типичных представителей? Прежде всего изолированность от мира труда. Образование, которое получил герой, окончив университет в Польше и сельскохозяйственную школу в Париже, не находит практического применения. Накопленное предками богатство позволяет не зарабатывать ради куска хлеба. Леон представляет собой классический пример лентяя по традициям, привычкам, воспитанию, призванию. Духовный аристократизм, который издавна культивировался в роду, живится теперь веяниями эпохи, обозначенной окончательным кризисом позитивистских идеалов, уходом от земных дел в герметически изолированный внутренний мир. Речь идет, в первую очередь, о новом варианте «лишних людей».

Свою отчужденность Леон Плошовский тяжело переносит, но не в силах исправить. Не находит он в окружающей жизни дела, которое стало бы для него жизненной необходимостью, пристрастием, идеалом. Между ним и реальным миром образовалась пропасть, которая время от времени напоминает о себе, мучит, причиняет страдания: «Под ногами что-то творится, возникает, кипит борьба за существование, за кусок хлеба, идет жизнь реальная, полная муравьиного труда, животных потребностей, appetitов, страстей, ежедневных тяжелых усилий, жизнь потрясающе осязаемая, полная сумятицы, шумная, бурлящая, как море, – а мы вечно сидим себе на каких-то террасах, рассуждаем об искусстве, литературе, любви, женщинах, чуждые жизни, далекие от нее» [2; 60].

Существующие социальные и политические проблемы Леона абсолютно не затрагивают. Он объясняет свою позицию так: «... люди еще играют в аристократию и демократию, и есть среди них такие, которые цель своей жизни видят в борьбе с демократическим движением и в защите общественной иерархии. Я же вижу в этом только спорт, не хуже и не лучше всякого другого, и, поскольку я не спортсмен, он меня не занимает» [2; 173]. Герой страдает прежде всего от собственной оторванности, бездельности, оставаясь во всем эгоистом и индивидуалистом, эстетом, утверждающим культ красоты и самоуглубления, которые соседствуют с самовлюбленностью: «...я существую как-то за скобками и не знаю, как попасть в них. Что ни говори, а это странно: человек с большими средствами, образованием, способностями, не лишенный силы воли, не находит, к чему руки приложить. Снова просят на язык проклятия, – вижу ясно, что и тут виновата чрезмерная утонченность моей психики. На мне можно изучать симптомы одряхления нашего века и нашей культуры, ибо болезнь эта у меня приняла типический

характер. Кто скептически относится ко всему: к вере и науке, консерватизму и прогрессу, тому поистине трудно что-нибудь сделать в жизни» [2; 173].

Страницы дневника героя пестрят тонкими наблюдениями и оценками, афоризмами, парадоксальными, эффектными сопоставлениями, характеризующими их автора как человека умного, образованного, утонченного. Критика окружающего мира происходит наряду с самокритикой. Соединяя в себе два человека, постоянно резонирующих и критикующих друг друга, он лишается чувства непосредственности, не может сформулировать конечного суждения. Бездеятельность, нерешимость, постоянная самокритика порождают инертность души, которая без сильных возбуждающих средств угрожает перерасти со временем в полную атрофию ощущений.

Все во власти всеобъемлющего скепсиса и разочарования, не опираясь ни на какие догматы-ориентиры – ни религиозные, ни общественно-политические, ни философско-этические, Плошовский как-будто зависает в воздухе. Нерастроченным жизненным силам и пристрастиям необходим был выход, и герой находит его в сфере личностных переживаний. Во имя своеобразной самозащиты он начинает самоотверженно верить в правду и право любви, свободной, ничем не сдерживаемой. Но и здесь, в кругу сугубо интимных переживаний, Плошовский остается самим собой – привычка ублажать свои желания, чувство вседозволенности, эгоизм выхолащивали из чувств сердечность и теплоту.

Отношение к любимой женщине также поначалу не сулило ни глубины, ни продолжительности. Превалировала привычная для Леона игра «на струнах души», флирт опытного донжуана, частые переходы от влюбленности к абсолютной холодности и наоборот. Со временем чувства к любимой приобретают черты маниакальности. Такие чувства перерастают в догмат, возможность появления которого в своей жизни герой постоянно категорически отрицал. Вот признание самого героя: «Любовь к Анельке – то единственное, что расцвело в моей жизни, и потому так неестественно буйно это цветение. Такое явление вполне нормально и будет повторяться тем чаще, чем больше на свете будет людей подобных мне, то есть заеденных самоанализом скептиков и притом истериков, с пустотой в душе и сильнейшим неврозом в крови. Этаким современный продукт уходящей в прошлое эпохи может и вовсе не знать любви или отождествлять любовь с развратом. Но если все его жизненные силы вдруг сосредоточатся на каком-нибудь чувстве и тут примешается еще его невроз, это чувство овладеет им целиком и станет таким упорным, как бывают только болезни» [2; 281–282].

Такой безоглядный болезненный догмат, как и предыдущее бездогматство, лишает душевного спокойствия и внутренней гармонии. Мысль о том, что всякая крайность вредна, разделяет, очевидно, со своим героем и писатель, давая наставление современникам: «Ведь, когда у человека вместо двух осталось только одно легкое, он поневоле дышит им усиленно. А у нас, современных людей, отнято то, чем прежде жил человек, остались только нервы, более издерганные и впечатлительные, чем у прежних людей. Если нехватка красных шариков в крови делает и чувства наши болезненными, ненормальными, – то ведь тем трагичнее наши переживания. Трагедия наших душ страшнее потому, что прежде человек, которому не повезло в любви, мог находить утешение в религии или в сознании своего общественного долга. Нам же эти утешения уже не доступны. Прежде тормозом для бурных страстей была воля, характер. Теперь сильные характеры встречаются все реже и должны исчезнуть под влиянием разлагающего нас скептицизма. Он, как бацилла, источил человеческую душу, ослабил и уничтожил ее сопротивляемость физиологическим прихотям нервов, которые в довершение всего у нас большие. Современный человек все осознает и анализирует, но бессилён что-либо изменить» [2; 311].

Образ Леона Плошовского интересен и как продукт социальных отношений определенного времени, и как характерный людской типаж вечного скептика, резонера. Ковыряние в собственной душе, философствования по любому поводу и без повода, полная пассивность при наличии неординарных интеллектуальных способностей, – это черты, которые в своей совокупности в любое время и при любых условиях заметно

приостанавливают развитие личности, снижают к минимуму ее общественную активность. В личной жизни такие люди несчастны сами и приносят страдания близким. Трагическая история Плошовского, отображенная рукой талантливого мастера, – яркое свидетельство этому.

Ювелирная утонченность психологического анализа, убедительно представленный процесс осуждения героем собственных ошибок и болезненного состояния целой общественной массы – эти моменты остаются актуальными и для современного читателя Г. Сенкевича.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Сов. Энциклопедия, 1984. – 1600 с.
2. Сенкевич Г. Собр. соч. в 9 т.: Т 6-7. Без догмата. Семья Поланецких. – М.: Худож. лит., 1985. – 830 с.
3. Ведіна В. Генрик Сенкевич і його роман «Без догмата» // Сенкевич Г. Без догмата: Роман / Перекл. з пол. О. Ленік. – К.: Дніпро, 1986. – С. 5-20.

Муляр С.П. Бездогматство і внутрішня гармонія (за матеріалами роману Г. Сенкевича «Без догматов»).

У статті йдеться про проблему внутрішньої гармонії людини, про трактування понять добра і зла з урахуванням нових історичних і соціальних процесів на прикладі роману Г. Сенкевича «Без догмата», що не втратили своєї актуальності і в наш час.

Ключові слова: догмат, герменевтика, рецептивна естетика, добро, зло, когнітивний дисонанс, внутрішній світ.

Mulyar S.P. Bednogmatstvo i Vnutrishnya Garmoniya (for the Material of G. Senkevich's Novel «Without Dogmatism»).

This article dealt with the problem of inner harmony, with the interpretation of such notions as good evil in the light of new historical and social processes which are still valid today, and it is based on the novel H. Sienkiewicz “Without Dogma”.

Keywords: dogma, hermeneutics, receptive aesthetics, good, evil, cognitive dissonance, inner world of people.

Л.К. Оляндер

ИОАНН ПАВЕЛ II И ЯН ТВАРДОВСКИЙ: ДИАЛОГ В ПОЭЗИИ¹

В статье характеризуются особенности диалога, который возникает в сознании реципиента при сопоставлении «Rzymskiego tryptyku» Иоанна Павла II и «Znaków ufności» Яна Твардовского. Исследование базируется на диалектическом понимании диалога М. Бахтиным: 1. Диалог с точки зрения участников его (его и чужие реплики) и монолог с точки зрения третьего, где реплики оказываются в одной плоскости воспринимающего; 2. «Бахтин по отношению к тексту был Другим, т. е. единственным осуществителем текста» (К. Исупов).

Показано, что сложно построенный на диалогах текст «Rzymskiego tryptyku» воспринимается как монолог, что создает эффект монолитности рассказа.

¹ Впервые опубликовано: «Religious and Sacred Poetry: An International QuarteVolume» 3(11). –2015. – . 143 – 166.

Раскрытию темы содействуют формулировки И. Дзюбой тем / тезисов, проясняющих основную идею «Rzumskiego tryptyku», что служит своеобразным путеводителем для выявления диалогических узлов в стихах Иоанна Павла II и Яна Твардовского. Особое внимание уделено схожести и различию воплощения ими понятий порога и молчания. Отмечено, что оба поэта как единомышленники входят темой и образом молчания в широкий художественный и философский контекст европейской литературы. Охарактеризованы их переключки с рассказом Г. Белля «Doktor Murkes gezammeltes Schweigen» («Молчания доктора Мурке»), диалогические отношения Иоанна Павла II, который созвучно с Н. Бердяевым («Самопознание») рассматривал человека как со-творца с Богом. Но у Н. Бердяева человек творит с Богом на равных, продолжая его дело, а у Папы Бог творит через человека, раскрывая Божественную красоту мира. Подчеркнуто, что, стремясь познать Бога, таинственность Его великого молчанья, человек приближается к познанию и самого себя. Однако допускается, что и Бог через человека идет к такой же цели. К этой мысли склоняют и «Rzumski tryptyk», и «Znaki ufności». Проводится параллель с картиной Н. Ге «Что есть истина?»

Рядоположение стихотворения Я. Твардовского «Богоматерь в сини» (пер. на русск. В. Алимпиевой) с первой частью «Rzumskiego tryptyku» раскрывает, как разнообразными оттенками синего ксендз-поэт передает выраженную молчанием благоговейную любовь Божией Матери, наделяющей душевной теплотой то молчание, величие которого воссоздано Иоанном Павлом II.

Стремление человека – на всех исторических этапах своего существования – проникнуть в таинственность Неба, создав его визуальный образ, Я. Твардовский выразил цветом, подчеркнув, как по-разному оно виделось. Однако поэт дает понять, что, несмотря на глубину символики цветов и разнообразие художественных подходов к изображению Неба, никому не удалось еще постичь великую тайну молчащей вечности: это процесс бесконечный... В отличие от Я. Твардовского, Папа обычное богатство палитры природы передает опосредованно, через номинацию ее реалий, указывая во второй части «Rzumskiego tryptyku» на способность «языка» цвета передать великий смысл Книги Бытия.

Цель исследования состоит в том, чтобы через поэтику произведения Папы Иоанна Павла II «Rzumski tryptyk» и цикла стихов ксендза Яна Твардовского «Znaki ufności» охарактеризовать диалог их авторов в поэзии. **Методологическая основа исследования:** учение М. Бахтина о диалоге, традиционный историко-литературный подход и методы герменевтического истолкования. **Основными результатами** исследования являются следующие наблюдения и выводы. Особенность диалога между Иоанном Павлом II и Я. Твардовским в поэзии состоит в том, что это был своего рода диалог согласованности. Единомышленники, они своими стихами дополняли друг друга, оттеняя созданные ими образы мира и человека в нем. Раскрывая схожие темы, в том числе и религиозного направления, каждый избирал свой ракурс видения поставленных проблем, внося какие-то новые штрихи в целостную картину мироздания. Их гуманистически направленный диалог свидетельствовал, во-первых, о своеобразии в единомыслии: каждый обладал своим почерком и не был ничьим эпигоном. В то же время их художественные подходы объединяла независимость от литературной моды, что не мешало и не мешает их поэтическим голосам звучать современно. А их борьба за человека в человеке становится все более актуальной.

Ключевые слова: Бог, автор, вариант, диалог, знаки надежды, инвариант, молчание, нарратор, порог, символика, триптих, цвет.

Myślę, że gdy ksiądz pisze wiersze, wychodzi w jakiś sposób poza getto religijne. Trafia do człowieka inaczej, nie tylko przez kazanie czy katechizację. Bo przecież są ludzie, do których tamte formy duszpasterstwa nie docierają.

Myślę, że Panu Bogu nie przeszkadza, że ksiądz pisze wiersze. Bóg uświęcił wszystkie rodzaje literackie występujące w Biblii. Sam także nie objawił się przez rozprawy naukowe, gdyż nie taki character ma Pismo Święte. Dzięki biblijnym psalmom na przykład – przekaz wiary jest autentyczny, bardziej osobisty, zrozumiały.

Jan Twardowski. Zgoda na świat¹. Z ks. Janem Twardowskim rozmawia Milena Kindziuk

Поэзия Кароля Войтылы не ограничивалась ни христианской мистикой, ни религиозной метафизикой, – в нее входил также широкий диапазон гражданских и патриотических мотивов... <...> При этом его глубокий патриотизм неотделим от христианской веры, а “костел” и “Польша” связаны воедино. <...>

Но в каждом случае это были не отдельные фрагменты большой картины бытия, пронизанной настроением прямого включения в удивительный Божий мир, “объятый тайной красотой вечности”.

Иван Дзюба. “Тайна начал возникает вместе со Словом”²

Час ад часу чалавек адчувае, што яго жыццё толькі пярэдадзень інішага жыцця, у якое ён настаянна ўступае і настаянна не можа ўступіць.

Алесь Рязанов³.

Рядоположение широко известных произведений двух выдающихся поэтов XX в. – «*Tryptyku rzymskiego*» («*Римский триптих*») Папы Иоанна Павла II (Кароля Войтылы) и цикла стихов «*Znaki ufności*» («*Знаки надежды*») ксендза Яна Твардовского – позволяет раскрыть возникший между ними диалог, который способствует формированию многовариантных интенций мировоззренческого характера, понуждает “душу трудиться”, облагораживая ее и не давая ей окончательно погрязнуть в прагматической *суете сует* современной действительности.

Следует заметить, что в статье *диалог* – как литературоведческий термин – дается в понимании М. Бахтина. В частности, обращается особое внимание на его тезис о соотношениях *диалога* с *монологом*, что позволяет выявить смыслообразующую роль структуры *Tryptyku rzymskiego* и обнажить циклообразующую функцию словосочетания *znaki ufności*⁴ в одноименном цикле стихов Яна Твардовского:

¹ *Zgoda na świat. Z ks. Janem Twardowskim rozmawia Milena Kindziuk*, Kraków 2001, s. 152.

² Дзюба І. “Тайна начала возникает вместе со Словом”, [в:] Иван Павло II. *Римський триптих. Медитації*, пер. укр. мовою В. Ільїна та Е. Андреевої; пер. рос. мовою А. Еппеля; перем. І. Дзюби, Київ, 2011, с. 15. Укр., рос., пол., с. 15

³ *Время от времени человек предчувствует, что его / жизнь только преддверие иной жизни, в / которую он постоянно вступает и постоянно не / может вступить.* (Пер. на русск. мой – Л. О.) Цит. по: Штейнер Иван. *Криница, из которой пил святой: философия поэзии Алеся Рязанова*, РИВШ, Минск, 2010, с. 150.

⁴ В рамках этой статьи нет возможности развернуть в доказательствах этот аспект темы, однако следует заострить внимание на том, что последовательность раскрытия в цикле проявлений *знаков надежды*, посылаемых свыше, нельзя изменить, не нарушив гармонию построения произведения. На логику композиции цикла указывают уже сами названия стихов: «*Dziękuję Ci po prostu za to, że jesteś...*» – «*Wyjaśnienie*» – «*Rachunek sumienia*» ... «*Jak długo*» – «*O jednych i o drugich*» – «*O firankach w tajni*» – «*Spojrzał*» и. т.д. Нетрудно заметить, что поменять стихи местами, не внося хаотичности в структуру художественного целого,

«Диалог, – пишет ученый, – с точки зрения участников его (его и чужие реплики) и монолог с точки зрения третьего, где реплики оказываются в одной плоскости воспринимающего».¹

Не менее важна в методологическом аспекте и верно подмеченная К. Исуповым особенность бахтинского отношения к тексту:

«Текст для Бахтина, по мысли К. Исупова, был личностью, сам Бахтин по отношению к тексту был Другим, т. е. единственным осуществителем текста».²

Однако следует пояснить, что сами поэты в своих художественных произведениях в какую-либо дискуссию друг с другом открыто не вступали и таких задач перед собой не ставили: как диалог их творчество предстает уже в восприятии реципиента, который улавливает и сопоставляет голоса лирических героев «*Tryptyku rzymskiego*» и «*Znaków ufności*».

Выбор для сопоставления лирики Иоанна Павла II и Яна Твардовского не является случайным. Он обоснован общностью мировоззрения обоих поэтов, прежде всего религиозного и философского, судьбой, предназначившей им духовное служение людям, тягой к художественному слову, передающему их изумление перед миром, сотворенным Богом, и глубоко переживаемую благодарность Ему, которая выражается каждым из них по-разному. У Я. Твардовского прямые обращения к Всевышнему: «*Dziękuję Ci po prostu za to, że jest...*»³ (***[«*Dziękuję Ci po prostu ...*»]), «*Dziękuję Ci że nie jest wszystko białe albo czarne...*»⁴, хотя и не повторяются часто, являются одним из лейтмотивов цикла «*Znaki ufności*», их отзвук слышен уже в самом названии его. В поэтике «*Tryptyku rzymskiego*» Иоанна Павла II – в отличие от поэтики Я. Твардовского – слово *dziękuję* отсутствует, но само чувство выражается опосредованно через *зачарованность* величием *Создания*, *удивление* (*zdumienia*) перед ним и *проникновение в осознание* оценки Богом, сотворенного им: «*...wszystko, co uczynił było bardzo dobre*»⁵. У обоих поэзия составляла неотъемлемую часть их теологического мышления, обоим была необходима для пасторской деятельности. И в то же время каждый, отличаясь ярко выраженным своеобразием в раскрытии и осмыслении *Бытия*, образовывал диалогическую ауру, которая побуждает людей к *со-переживанию* и *сотворчеству*. Не менее важно и то, что Иоанн Павел II проявлял интерес к поэтическому творчеству Яна Твардовского, который с благодарностью вспоминал: «*Napisał kiedyś do mnie, że od czasu czyta moje wiersze*», и – из присущей ему скромности – добавил: «*Ale przecież czyta tysiąc innych wierszy, jeżeli w ogóle ma na to czas*».⁶ Очевидно, что и Я. Твардовский был неравнодушен к личности и творчеству Папы, о чем свидетельствует созданный им трогательный образ Иоанна Павла II в стихотворении «*Papież*».

Основанием для сопоставления служит и факт рецептивного характера: в сознании поляка эти две выдающиеся личности воспринимаются в неразрывной связи.

Достижению поставленной в статье цели – охарактеризовать диалог авторов в поэзии через их художественное мастерство – содействует статья И. Дзюбы «*Тайна начала возникает вместе со Словом*». Анализируя «*прозрачную глубину символики*» «*Tryptyku*

нельзя. Органичность связи между стихами обнаруживается и тогда, если прочесть подряд только начальные их строки. Необходимо подчеркнуть, что структурообразующая функция *знаков* проявляется на всех уровнях текста, в том числе в игре *света* и *тени*, а также в колорите созданных поэтом картин.

¹ Бахтин М. *Диалог* [в:] Бахтин М. *Собрание сочинений*, т. 5, *Работы 1940-х – начала 1960-х годов*, Москва, 1996, с. 297.

² Исупов К. *Уроки М. М. Бахтина* [в:] *М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*, т. I, сост., вступ. ст. и коммент. К. Исупов, Санкт-Петербург, 2001, с. 10.

³ Twardowski Jan. *** (*Dziękuję Ci po prostu...*), [w:] Twardowski Jan. *Znaki ufności*, Kraków, 1997, с. 21.

⁴ Twardowski Jan. *Podziękowanie* [w:] Twardowski Jan. *Znaki ufności*, с. 89.

⁵ Иван Павло II. *Римський триптих: медитації*, пер. укр. мовою Ільїна та Е. Андреевої; пер. рос. мовою А. Еппеля; передм. І. Дзюби, Київ, 2011, с. 94.

⁶ Twardowski Jan. *Autobiografia. Myśli nie tylko o sobie*, т. 2, *Czas coraz pierwszy. 1995–2006*. Oprac. A. Iwanowska, Kraków, 2007, с. 26.

rzymskiego» Иоанна Павла II, украинский ученый следует за композицией произведения, особенность которой состоит в почти зеркальном отражении строения *Книги Бытия*: он сначала формулирует основную тему / тезис каждой части, а затем останавливает внимание на подробном рассмотрении картины и заставляет осмысливать ее детали. Однако эти формулировки тем / тезисов, проясняющих основную идею «*Tryptyku rzymskiego»*, важны и как путеводитель для сопоставления стихов Иоанна Павла II со стихами Яна Твардовского и выявления в них диалогических узлов:

«*В первой части триптиха – “Поток” – созерцание обычного горного ландшафта (порога. – Л. О.) как чуда, молчаливое “выспрашивание” тайн этого чуда предстает благоговейным прикосновением к проявлениям “Предвечного Слова”*».¹

«*Вторая часть – “Размышление над “Книгой Бытия” у порога Сикстинской Капеллы” (снова порог, и не только предметный) имеет совсем иной характер: это уже созерцание не сотворенного. Богом первомира, а образы Творения Микеланджело, который писал Книгу Бытия “не словом, но роскошью множества цветов”*».²

«*Третья часть – “Гора в стране Мория” – это размышление о тяжелейшем испытании веры. <...> Аврамова жертва есть как бы “подготовкой” той спасительной жертвы, которая должна была спасти человечество*».³

Каждый из этих трех моментов прямо или опосредованно находит свой отклик и в поэзии ксендза Яна Твардовского. Так, строки его стихотворения «*Słowa»* как бы отдельной партией “вступают” в первую часть «*Tryptyku rzymskiego»* и, гармонично подчеркивая значимость благоговейного молчания, оттеняют его новыми гранями смыслов и звуков:

*Do ostatniej chwili nie przestawał mówić
jakby chciał język wyciągnąć poza śmierć
klęcząc przy jego łóżku tłumaczyłem mu
tam słowa już nic nie znaczą
nie zawracają ludziom głowy
nie można za nie otrzymać żadnego honorarium
nie modne jak wiarus dzwoniący nogami
nie kłamią dłużej niż żyją
nieporadne jak nieoblizane jeszcze ciele*

*tłumaczyłem mu że czeka go
tylko jedno słowo które jest milczeniem.*⁴

Великое молчание у Я. Твардовского противопоставлено мирской тщете, пустопорожней болтовне, незначимости ее, за которую, однако, хорошо платят. Поэт – в отличие от Папы – вводит образ порога, за которым величие молчания воплощено не прямо, а опосредованно, с помощью эвфемизмов: существительного с предлогом *poza śmierć*, наречием *tam* и образуемого рифмовкой словосочетания *mówić – śmierć – mi*. В результате создается эффект истинности сказанного героем стоящему у порога в иной мир: *nie przestawał mówić... tam słowa już nic nie znaczą*. Смысл такого упорного повторения одной и той же мысли усиливается прочитанной по вертикали текста смыслообразующей рифмой: *mówić śmierć mi (говорит смерть ему)*.

Такую же роль исполняют и стилистические фигуры – анафора и градация, передающие пустозвонство, контрастирующее с величием молчания.

Ян Твардовский, раскрывая тему многозначного и многогранного молчания несколько в ином ракурсе, чем Папа, вступает с ним в такой тип диалога, которому свойственны черты непротиворечивости, то есть дополняющего созвучия.

¹ Дзюба І. “Тайна начала возникает вместе со Словом”, там же, с. 15.

² Там же, с. 16.

³ Там же, с. 18.

⁴ Twardowski Jan. *Znaki ufności*, s. 61.

Они как единомышленники входят темой и образом *молчания* в широкий художественный контекст европейской литературы. Особенно разительна, на наш взгляд, переключка с рассказом Г. Белля «*Doktor Murkes gezeichnetes Schweigen*» («Молчания доктора Мурке»), переключка, усиленная заключительной сценой, когда помощник режиссера задумался над подготовкой к выходу в эфир сценария, по которому атеисту, задающему в огромной пустой кирхе двенадцать вопросов, неизменно отвечает только *молчание*:

«(Akustik einer groß leeren Kirche)

Акустика большой пустой кирхи

Ateist: (spricht laut und klar) Wer denkt noch an mich, wenn ich der Würmer Raub geworden bin?

(Schwaigen)

Ateist: (говорит громко и четко) Кто вспомнит меня, когда я стану добычей червей?

(Молчание)

Ateist: (um eine Nuance lauter sprechend) Wer wartet auf mich, wenn ich zu Staub geworden bin?

(Schwaigen)

Ateist (подчеркнуто громко говорящий) Кто ждет меня, когда я стану прахом?

(Молчание)

Ateist: (nicht lauter) Und wer denkt noch an mich, wenn ich zu Laub geworden bin?

(Schwaigen)

Ateist: (негромко) И кто вспомнит меня, когда я стану листвой?

(Молчание)»¹

Внешне ситуация носит чисто технический характер: необходимо убрать двенадцать долгих *пауз / молчаний*, которые не передавали смысла и не создавали необходимую эмоциональную атмосферу, понуждая слушателей задуматься над проблемами *Бытия*. Выход был найден: в акустическое пространство вмонтировали слово *Gott (Бог)*. Беллевское *молчание* стало *Молчанием Бога*. Теперь, когда при переключке текстов трех авторов образовался единый гипертекст, «*Tryptyk rzymski*» придал образу *молчанья* из рассказа Г. Белля *величие вечности*. В свою очередь сцены записи лекции преступного своей аморальностью конъюнктурщика – знаменитого Бур-Молотке, который *zawracają ludziom głowę*, наполняют жизненной конкретикой строки из стихотворения «*Słowa*».

Сказанное говорит о том, что мысли И. Дзюбы в значительной мере служат отправным пунктом – даже своеобразным ключом, – во-первых, для сопоставления творчества этих двух поэтов, во-вторых, для рассмотрения их мировоззренческих концепций в контексте современной литературы и культуры в целом.

Как известно, текст начинается с имени автора и названия. Автор уже предваряет ожидания берущего в руки томик со стихами.² А то, что автором произведения «*Tryptyk rzymski*» является Папа Римский, а «*Znaków ufności*» – ксендз, питает надежду реципиента найти для себя ответы на важнейшие вопросы *Бытия*, существования человека с Богом, таинств Мироздания, взаимодействия времени с вечностью. Что же касается названия, то оно, заключающее в себе сконцентрированный смысл, требует паузы для внимательного рассмотрения.

Иоанн Павел II книгу своих стихов определил как «*Rzymski tryptyk*», вынеся это слово *триптих* в заглавие, которое по заключенному в нем содержанию уже является текстом, ждущим своего прочтения. Взятое автономно от дальнейшего своего смыслового раскрытия

¹ Böll Heinrich. *Doktor Murkes gezeichnetes Schweigen*, [w:] Böll Heinrich. Und sagte kein einziges Wort, Moskau, 1966, s. 348 – 378.

²См. подробно: Гром'як Р. Т. Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми, [в:] Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискусії. 1997 – 2007, Тернопіль, 2007. – с. 268 – 294.

в лирических стихах, оно вынуждает остановиться непосредственно на нем как на тайне, требующей разгадки. Ключом к ней служит контекст. Нельзя забывать, что Иоанн Павел II – Папа, и в этой связи слово *римский*, с одной стороны, означает место, где написан «Трыптык» и определенный – «ватиканский» – период жизни понтифика. С другой стороны, это обстоятельство активизирует воображение реципиента, объединяя в одно целое оба словарных толкования этого слова: 1) *обозначение трехчастной композиции произведения*; 2) *название складной трехстворчатой иконы*.¹ Все вместе это предопределяет ожидания реципиента, понимающего, что речь пойдет о *Бытии* в его религиозном, философском и глубоко эмоциональном охвате, осуществляемом человеком, который, находясь на закатной вершине своей жизни, достиг апогея духовного развития. И слово *трыптык* со всей очевидностью несет в себе сакральный и религиозный смысл.

Я. Твардовский назвал свою книгу «*Znaki ufności*», что не содержит даже намеков на чисто внешние этапы его биографии, но заставляет думать о духовном характере целенаправленности житнетворчества ее автора. И сам цикл выдержан в этом стиле, исключением является лишь ностальгическое стихотворение *O kościele*, о том костеле, w którym ему wypadło po raz pierwszy w życiu pić ustami mszę. Обратным чтением проясняется, оба названия определяют схожесть *ракурсов*² двух поэтов. Речь идет прежде всего о стоянии человека перед *порогом* вечности. И у Иоанна Павла II, и у Я. Твардовского лирический герой физически находится непосредственно в земном и конкретно-историческом «*временипространстве*» (М. Бахтин), но мыслью и чувствами своими устремляется *ввысь*, за его пределы, испытывая особенно возвышенное состояние души, которое точно выражено в стихотворении белорусского поэта Алеся Рязанова: *чалавек адчувае, што яго / жыццё толькі прыдадазень іншага жыцця*.³ При этом надо отметить, что в книге «*Znaki ufności*» слово *próg* (*порог*) не употребляется, однако само понятие, как и в произведении «*Трыптык rzymski*», существует, но в глубинах подтекста, например, таких строк: «*Kościęle przed którym kękał las....*» Или более очевидным проявлением (графика Т. Гундоровой) *порога* становится в стихотворении «*Słowa*» с указанием предела: «*...tam słowa już nic nie znaczą...*». Но у Иоанна Павла II понятие *порога* материализовано и проступает зримее: «*Stoje przy wejściu do Sykstyny*» – через слово *wejście* (*вход*). Вот почему *рядоположение* этих двух поэтических творений позволяет более четко ощутить присутствие *порога* и в образной системе Я. Твардовского. При этом если у Иоанна Павла II *порог*, как уже верно подметил И. Дзюба, *не только предметный* – и добавим: прежде всего *не предметный* и его предметность только это подчеркивает, – то у Я. Твардовского *порог* всегда *непредметный*. У него состояние у *порога* передано уже самим нахождением в костеле «*O kościele*» («*O костеле*») или в размышлениях: «*...bo wciąż widzę Ciebie Matko Najświętsza...*» («*Nic mnie nie zalaмаło*»). Тут, на наш взгляд, уместно отметить, что образ / понятие *порог* в художественно-философской системе *поэтов в сутанах* – в их числе в первую очередь необходимо назвать Януша Станислава Пасерба (Глеба Ходорковского) – обладает многими смысловыми оттенками и требует более обстоятельного рассмотрения как самостоятельная проблема.

Сопоставляя схожие *ракурсы* видения Иоанна Павла II и Я. Твардовского, следует акцентировать внимание на разнонаправленность движения *Света* и его характер: душа тянется к *Свету* – *Свет* проникает в душу. Если Папа увлекает реципиента вместе с собою, как образно говорят украинцы, «*підняти очі вгору*», от земли к *Небу*, возвышая тем самым его душу к *Свету*, то Я. Твардовский, устремляя свой и реципиента взор *ввысь*, к куполу костела, образно, через лучи показывает, как *Небо* проливает *Божественный Свет* в

¹ См.: *Словарь русского языка* в 4-х т. Изд-во «Русский язык», Москва, 1984, т. IV, с. 412.

² Тут *ракурс* в определенной степени употребляется и в метафорическом смысле, то есть как размещение автора и реципиента во «*временипространстве*» (М. Бахтин), в этом случае имеется в виду географическое, конкретно-историческое пространство, обращенность к пространству вечного и *пространство* души (национально-ментальное пространство) народу и отдельной индивидуальности.

³ Цит. по: Штейнер Иван. *Криница, из которой тил святой: философия поэзии Алеся Рязанова*, там же, с. 150.

людские сердца. В результате оба поэта добиваются одной цели – просветления, и дают возможность, если не увидеть, то хотя бы – кому что дано – *a priori* ощутить то *Невидимое*, что находится за *порогом* человеческого опыта и за порогом прекрасного земного мира, вызывающим *zdumienia* (удивление):

*Co mi mówisz górski strumieniu?
w którym miejscu ze mną się spotykasz?
ze mną, który także przemijam –
podobnie jak ty...
Czy podobnie jak ty?
(Pozwól mi się tutaj zatrzymać –
pozwól mi zatrzymać na prógu,
oto jedno z tych najprostszych zdumień.)
Potok się nie zdumiewa, gdy spade w dół
i lasy milcząco zstępują w rytmie potoku –
lecz zdumiewa się człowiek!
Próg, który świat w nim przekracza,
jest progiem zdumienia.
(Kiedyś temu właśnie zdumieniu nadano imię “Adam”.)¹*

Размышляя над этой строфой, обладающей, с одной стороны, такой завершенностью, что может существовать концептуально самодостаточным произведением, а с другой – является важнейшей отправной точкой для дальнейшего развития мировоззренческой позиции понтифика, нельзя не согласиться с мыслями И. Дзюбы, который так охарактеризовал его тропику, *отмеченную богословской традицией*:

«... “горный поток” как обозначение силы “сотворенного мира” и тайны начала, “порог” – как обозначение перехода в другое качество бытия и самосознания (“о мысль споткнулась о порог” – это было еще в одном из ранних стихотворений, а тут – “порог удивления”, которому “дано имя” Адам), “источник” – как обозначение жизненного начала, к которому “должен идти”, преодолевая преграды, – и, естественно же, есть “предивное молчание”, Божье молчание, которым окутано все им сотворенное».²

Но как ни глубок дзюбовский анализ, за его пределами остается еще очень много... Это и особенно острое ощущение скоротечности земного пребывания человека, стоящего перед вечностью, это и осознание своей ответственности перед предназначением (на что ученый только указывает), это и ощущение непрерывного обновления *Жизни*, ее течение, это и суггестивность – невыразимая глубина переживания той *красоты*, которая по Достоевскому, *спасет мир*. И тут же – в воображаемом *диалоге / предощущении «Предвечного Слова»* («... *we mnie jest miejsce spotkania / z Przedwiecznym Słowem*»), кроется, говоря словами Н. Бердяева, и *нужда Бога в творческом акте человека*.

Не случайно Иоанн Павел II, как и ксендз Януш Ст. Пасерба, уделял особое внимание осмыслению *художественного творчества в христианском сознании*. Он высоко оценивал гений художника в глубоко проникновенных словах, не забывая при этом отметить природу специфики языка в изобразительном *искусстве*:

«Nikt nie potrafił, – niscal Pana, – zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów pathos, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich ręk. Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział»³

¹ Иван Павло II. *Римський триптих: медитації*, там же, с. 86 – 87.

² Дзюба І. *“Тайна начала возникает вместе со Словом”*, там же, с.15.

³ Jan Paweł II, *List do artystów*. http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow [4. 04. 1999].

В этом фрагменте целесообразно подчеркнуть выражение *«jakby cień owego misterium stworzenia»*, акцентируя на слове *cień* (тьнь), которое ассоциативно отсылает к взглядам Платона, к его широко известному положению: *«Искусство – тень теней»*. Используя, как и Платон, в качестве метафоры образ *тени*, Папа высказал мысль прямо противоположную платоновской, выступая оппонентом античному философу.

Эти взгляды понтифика коротко, но очень верно охарактеризовал И. Дзюба, опираясь не только на текст *«Триптиха»*, но и на мысли Иоанна Павла II о природе художественного творчества, высказанные им в письме к артистам (*«List do artystów»*). И эта часть статьи украинского литературоведа заслуживает особого внимания, потому что она является тем отправным моментом, который делает правомерным включение рассуждений Папы об искусстве в широкий философский и художественно-философский контекст:

«Искусство, – пишет И. Дзюба, – он рассматривал как сотворчество красоты мира (“новое” “богоявление” красоты”) и видел его место в достижении “евангельской полноты правды”. Великие художники особенно близки к Творцу, и их постижение “является только отражением сияния, которое всего лишь на какое-то мгновение озарило их гений”¹

Из сказанного следует, что Иоанн Павел II, рассматривая человека как *со-творца* с Богом, переключается с философом Н. Бердяевым, который в книге *«Самопознание»* писал:

«Творчество есть ответ человека на призыв Бога. Бесплодно и нелепо ставить вопрос о том, может ли быть оправдано творчество с точки зрения религии искупления. Для дела искупления и спасения можно обойтись без творчества. Но для Царства Божьего творчество человека необходимо. Царство Божье приходит и через творческое дело человека. Это и будет чаемая эпоха Духа. <...> В глубине это есть сознание о нужде Бога в творческом акте человека, о Божьей тоске по творческому человеку. Творчество есть продолжение миротворения. Продолжение и завершение миротворения есть богочеловеческое, Божье творчество с человеком, человеческое с Богом» [Бердяев с. 214]

Очевидно, что оба автора, исходя из основного постулата: *Бог создал человека по подобию своему*, – конкретизируя и проясняя смысл этого высказывания, отвечают на вопрос: Что же заключено в выражении *по подобию*? И у Папы, и у Н. Бердяева *подобие* выражается прежде всего в творческом деянии. Но по мысли Н. Бердяева человек творит на равных с Богом, продолжая его дело; у Папы этого нет: у него Бог творит через человека, раскрывая таким образом Божественную красоту мира.

Stoję przy wejściu do Sykstyńy –

Może to wszystko łatwiej było wypowiedzieć językiem

“Księgi Rodzaju” –

Ale Księga czeka na obraz. – I słusznie. Czekala na swego

Michała Anioła.

Przecież ten, który stwarzał, “widział” – widział,

że “było dobre”.

“Widział”, a więc Księga czekała na owoc “widzenia”².

Со словами: *«Stoję przy wejściu»*, – Папа предстает перед реципиентом *автором / нарратором* (одновременно и лирическим героем). В результате сложно построенный на *диалогах* текст воспринимается как *монолог*, что создает эффект монолитности рассказа.

Однако уже впервые употребленное слово *zdumienie* (вынесенное в заголовок первой части оно своим эмоциональным накалом в дальнейшем пронизывает весь текст) сразу начинает своей игрой ставить вопросы: а кто смотрит с *удивлением* на мир молчащей и неспособной удивляться природы? И кто одинок в этом величавом безмолвии: *Творец* или *лирический герой*? Двустих: (*«Cisza – dlaczego milczysz? / Jakże starannie ukryłeś tajemnicę twego początku»*) – свидетельствует, что *zdumienie* переживает герой... Но эпиграф: *«Duch*

¹ Дзюба И. *«Тайна начала возникает вместе со Словом»*, там же, с.17.

² Иван Павло II. *Римський триптих: медитації*, с.91.

Boży unosił się nad wodami» – отрицает однозначность ответа. *Duch Boży* – это тот великий Иной, которого стремится познать герой, стоящий перед ним в безраздельном одиночестве и пытающийся вступить с ним в диалогические отношения. Но и *Duch Boży* страдал от того, что нет в этом мире того, кто бы мог удивиться красоте *Творенья*, и поэтому *Był samotny z tym Swoim zdumieniem*. Все это побудило Бога, первого Свидетеля, создать человека по подобию своему, ибо «*Księga czekała na owoc “widzenia”*». И благодаря Микеланджело она – инвариант – получила свой визуальный вариант. Обратным чтением – благодаря двум вариативным фразам: «*Księga czeka na obraz*» и «*Księga czekała na owoc “widzenia”*», – подтверждается тот факт, что в разделе «*Zdumienie*» лирический герой был тем третьим, а Другим был Творец, который в определенной мере остраненно (термин В. Шкловского) созерцающая *Дело Рук Своих*, видел в нем уже, говоря словами К. Исупова, *текст / личность* и был по отношению к этому тексту Другим, т. е. единственным осуществителем текста. Теперь, после раздумий, становится ясно, что лирический герой, зачарованный горным ландшафтом и вопрошающий его, в действительности вовсе не одинок среди великого молчания: с ним был невидимый Бог. И как органично звучит после такого сознания происходящего в разделе «*Perwszy Widzące*»: «*W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy*». Стремясь познать Бога, таинственность *Его* великого молчания, человек приближается к познанию и самого себя. Однако можно допустить, что и Бог через человека идет к такой же цели. К этой мысли склоняют и «*Трутык*», «*Znaki ufności*». В свое время писателем Юрием Бондаревым в статье «*Поиски истины*» была высказана мысль, вызвавшая – её приходилось слышать в личных беседах – настороженность атеистов: «Да, человек – это наделенная сознанием природа, медленно познающая самое себя».¹ Вероятно, настораживало само название статьи – «*Поиски истины*», которое отсылает память к заданному Пилатом Иисусу Христу в Гефсиманском саду вопросу: «*Что есть истина?*» А отсюда – другой вопрос: кто же наделил сознанием природу, которая стремится познать себя? Ответом римскому прокуратору было вопиющее молчание. В картине Н. Ге «*Что есть истина?*» ответ прочитывается с помощью света и тени: солнечным светом залита фигура Понтия Пилата, тень, покрывающая Иисуса Христа, говорила о том, что прокуратор среди ясного дня неспособен увидеть, что Истина перед ним, не дано разгадать смысл, таящийся в молчании: «*Я есмь путь и истина и жизнь*» (Ин. 14: 6).²

Надо отметить, что для поэтики Иоанна Павла II и Я. Твардовского характерно обращение к смыслообразующим свойствам света и цвета, обнажения их символического значения. Особенность палитры Я. Твардовского проявляется в том, что у него цвет часто ставит лирического героя (и реципиента тоже) перед порогом, перед молчанием, подающим знаки надежды, образ которого создается непосредственно цветом / символом – синий, синь или опосредовано через существительное небо. Интересен в этом отношении перевод на русский язык одного из стихотворений Я. Твардовского, сделанный профессором Российского государственного университета им. Иммануила Канта Р. В. Алимпиевой – «*Богоматерь в сини*»:

*Озаря просторы безбрежные,
Богоматерь явилась в сини,
Голубая,
Лазурно-нежная,
О, сколько отсветов в синем.*

Рядоположение этого стихотворения с первой частью «*Трутыку rzymskiego*» дает возможность ощутить, как разнообразными оттенками синего передается Я. Твардовским выраженная молчанием благоговейная любовь Божией Матери, щедро наделяющей душевной теплотой то молчание, величие которого воссоздано первой частью произведения Иоанна Павла II – «*Zadumienie*».

¹ Бондарев Ю. «*Поиски истины*», [в:] Бондарев Ю. *Взгляд в биографию*, Москва, 1971, с. 53.

² См. подробно: Флоренский П. А. *Столп и утверждение Истины*, Москва, 1990, т. 1, с. 22 – 23.

Стремление человека – на всех исторических этапах своего существования – проникнуть в таинственность *Неба*, создав его визуальный образ, Я. Твардовский выразил *цветом*, подчеркнув, как по-разному оно виделось.

*Patrzal w niebo
bizantyńskie – z białej mozaiki
gotuckie – gołe i złote
renesansowe – błękitne
barokowe – brunatno wełniste
osiemnastowieczne – szafirowe
impresjonistyczne – pełne powietrza
secesyjne – ondulwane
kubistyczne – kanciaste
abstrakcyjne – nieprawdziwe
i chciał wierzyć w całkiem nowe
lekkie i niecałe – jeszcze nieużywane¹*

Однако, несмотря на всю глубину символики цветов, на разнообразие художественных подходов к изображению *Неба*, как говорит поэт, никому не удалось еще постичь великую тайну *молчащей вечности*: это процесс бесконечный.

Папа, в отличие от Я. Твардовского, цвета, их оттенки непосредственно использует редко. Например: *srebrzysta kaskada potoku*. Обычно красочность природы, богатство ее палитры передается им опосредованно, через номинацию реалий: *górski strumień, sadu, lasu...* Указывал Папа и на выразительность «языка» *цвета*, способного передать великий смысл *Книги Бытия*:

Stajemy na progu Księgi.

*Jest to Księga Rodzaju – Genesis.
Tu, w tej kaplicy, wypisał ją Michał Anioł
nie słowem, ale bogactwem
spiętrzonych kolorów.²*

Исходя из всего сказанного, можно утверждать, что особенность диалога между Иоанном Павлом II и Я. Твардовским в поэзии состоит в том, что это был своего рода *диалог согласованности*. Единомышленники, они своими стихами дополняли друг друга, оттеняя созданные ими образы мира и человека в нем. Раскрывая схожие темы, в том числе и религиозного направления, каждый избирал свой ракурс видения поставленных проблем, внося какие-то новые штрихи в целостную картину мироздания. Их гуманистически направленный *диалог* свидетельствовал, во-первых, о своеобразии в единомыслии: каждый обладал своим почерком и не был ничьим эпигоном. В то же время их художественные подходы объединяла независимость от литературной моды, что не мешало и не мешает их поэтическим голосам звучать современно. А их борьба за человека в человеке становится все более актуальной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Іван Павло ІІ. Римський триптих: медитації, пер. укр. мовою . Ільїна та Е. Андреевої; пер. рос. мовою А. Еппеля; перем. І. Дзюби, Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, Київ, 2011, с.112. Укр., рос., пол.
2. Twardowski Jan. Znaki ufności, Znak, Kraków, 1997, с. 103.
3. Бахтин М. Диалог [в:] Бахтин М. Собрание сочинений, т. 5, Работы 1940-х – начала 1960-х годов, Русские словари, Москва, 1996, с. 207- 209.

¹ Twardowski Jan. *Znaki ufności*, s. 48.

² Іван Павло ІІ. Римський триптих: медитації, с. 92.

4. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии) / сост., пред. «За пределами "Самопознания"», подгот. коммент. и указ. имен А. В. Вадимова, Книга, Москва, 1991, 446 с.
5. Бондарев Ю. «Поиски истины», [в:] Бондарев Ю., Взгляд в биографию, изд-во «Советская Россия» Москва, 1971, с. 49 - 63.
6. Гром'як Р. Т. Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми, [в:] Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискусії. 1997 – 2007, Джура, Тернопіль, 2007, с. 268 – 294.
7. Дзюба І. «Тайна начала возникает вместе со Словом», [в:] Іван Павло ІІ. Римський триптих. Медитації, пер. укр. мовою В. Ільїна та Е. Андреевої; пер. рос. мовою А. Еппеля; перем. І. Дзюби, Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, Київ, 2011, с. 13-19. Укр., рос., пол.
8. Исупов К. Уроки М. М. Бахтина [в:] М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли, т. I / сост., вступ. ст. и коммент. С К. Исупов, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 744.
9. Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины, Правда, Москва, 1990, т. 1, с. 22 – 23.
10. Штейнер Иван. Криница, из которой пил святой: философия поэзии Алеся Рязанова, РИВШ, Минск, 2010, с. 162.
11. Böll Heinrich. Doktor Murkes gezammeltes Schweigen, [w:] Böll Heinrich. Und sagte kein einziges Wort, Verlag "Hochschule", М, 1966, с. 348 – 378.
12. Jan Paweł II. List do artystów.
http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow [4. 04. 1999].
13. Twardowski Jan. Autobiografia. Myśli nie tylko o sobie, т. 2, Czas coraz perwszy. 1995 –2006. Oprac. A. Iwanowska, Wudawnictwo Literackie, Kraków, 2007, с.482.
Zgoda na świat . Z ks. Janem Twardowskim rozmawia Milena Kindziuk, Wydawnictwo M, Kraków 2001, s. 152.

Оляндер Л.К. Іоанн Павел II і Ян Твардовський: діалог в поезії

У статті характеризуються особливості діалогу, який виникає у свідомості реципієнта при зіставленні «Rzymskiego tryptyku» Іоанна Павла II та «Znaków ufności» Яна Твардовського. Дослідження базується на діалектичному розумінні діалогу М. Бахтінін: 1. Діалог з точки зору учасників його (його і чужі репліки) і монолог з точки зору третього, де репліки виявляються в одній площині сприймаючого; 2. «Бахтін по відношенню до тексту був Іншим, тобто Єдиним здійснювачем тексту" (К. Исупов).

Показано, що складно побудований на діалогах текст «Rzymskiego tryptyku» сприймається як монолог, що створює ефект монолітності розповіді.

Розкриттю теми сприяють формулювання І. Дзюбою тем / тез, які прояснюють основну ідею «Rzymskiego tryptyku», що служить своєрідним путівником для виявлення діалогічних вузлів у віршах Іоанна Павла II та Яна Твардовського. Особливу увагу приділено схожості і відмінності здійснення ними понять порога і мовчання. Відзначено, що обидва поета як односторонні входять темою і способом мовчання в широкий художній і філософський контекст європейської літератури. Охарактеризовано їх перегук з розповіддю Г. Белля «Doktor Murkes gezammeltes Schweigen» («Мовчання доктора Мурке»), діалогічні відносини Іоанна Павла II, що разом з М. Бердяєвим («Самопознання») розглядав людину як со-творця з Богом. Але у М. Бердяєва людина творить з Богом на рівних, продовжуючи його справу, а у Папи Бог творить через людину, розкриваючи Божественну красу світу. Підкреслено, що, прагнучи пізнати Бога, таємничість Його великого мовчання, людина наближається до пізнання і самого себе. Однак допускається, що і Бог через людину йде до такої ж мети. До цієї думки схиляють і «Rzymski tryptyk», і «Znaki ufności». Проводиться паралель з картиною М. Ге «Що є істина?»

Рядковість вірша Я. Твардовського «Богоматір у блакиті» з першою частиною «Rzymskiego tryptyku» розкриває, як різноманітними відтінками синього ксьондз-поет

передає виражену мовчанням побожну любов Божої Матері, що наділяє душевною теплотою те мовчання, велич якого відтворено Іоанном Павлом II.

Прагнення людини – на всіх історичних етапах свого існування – проникнути у таємничість Неба, створивши його візуальний образ, Я. Твардовський висловив кольором, підкресливши, як по-різному воно бачилося. Однак поет дає зрозуміти, що, незважаючи на глибину символіки кольорів і різноманітність художніх підходів до зображення Неба, нікому не вдавалося ще осягнути велику таємницю мовчазної вічності: це процес нескінченний ... На відміну від Я. Твардовського, Папа зазвичай багатство палітри природи передає опосередковано, через номінацію її реалій, вказуючи в другій частині «Rzymskiego tryptyku» на здатність «мови» кольору передати великий сенс Книги Буття.

Мета дослідження полягає в тому, щоб через поетику твору Папи Іоанна Павла II «Rzymski tryptyk» і циклу віршів ксьондза Яна Твардовського «Znaki ufności» охарактеризувати діалог їх авторів в поезії. Методологічна основа дослідження: вчення М. Бахтіна про діалог, традиційний історико-літературний підхід і методи герменевтичного тлумачення. Основними результатами дослідження є наступні спостереження та висновки. Особливість діалогу між Іоанном Павлом II та Я. Твардовським у поезії полягає в тому, що це був свого роду діалог узгодженості. Однотимці, вони своїми віршами доповнювали один одного, відтіняючи створені ними образи світу і людини в ньому. Розкриваючи схожі теми, в тому числі і релігійного спрямування, кожен обирає свій ракурс бачення поставлених проблем, вносячи якісь нові штрихи в цілісну картину світобудови. Їх гуманістично спрямований діалог свідчив, по-перше, про своєрідність в однотимності: кожен мав свій почерк і не був нічийм епігоном. У той же час їх художні підходи об'єднувала незалежність від літературної моди, що не заважало і не заважає їх поетичним голосам звучати сучасно. А їх боротьба за людину в людині стає все більш актуальною.

Ключові слова: Бог, автор, варіант, діалог, знаки надії, інваріант, мовчання, наратор, поріг, символіка, триптих, колір.

Oliander L.K. John Paul II and Yan Tvardovsky: Dialogue in Poetry

The article deals with specific features of the dialogue that appears in the mind of the recipient comparing John Paul's II Rzymskiego tryptyku and Yan Tvardovsky's Znaków ufności. The study is based on the dialectical understanding dialogue by Bakhtin: 1. Dialogue with the point of view of its members (his and others' speech) and a monologue from the perspective of the third one, where replicas are in the same plane of the recipient; 2. "Bakhtin in relation to the text was the Second, the only implementer of the text" (K. Isupov).

It is shown that text Rzymskiego tryptyku which is built on the dialogues they perceive as a monologue, which creates the effect of a monolithic story.

I. Dziuba's formulation of subjects / abstracts helps to open the theme, clarifying the basic idea of Rzymskiego tryptyku, that is as a guide to identify the dialogue sites in the poems of John Paul II and Jan Twardovsky. Particular attention is paid to similarities and differences of describing concepts of silence and threshold. It is noted that both poets as like-minded person are in a way to the literary and philosophical context of European literature with the subject and image of silence. Their rollcall with G. Bell's story «Doktor Murkes gezammeltes Schweigen» («Silence of Dr. Murka»), dialogue relationship of John Paul II, who like N. Berdyaev ("Self-knowledge") considers man as a co-creator with God, are characterized. But N. Berdyaev's man makes with God equally, following his work, but the Pope's God works through a man, revealing the divine beauty of the world. It was grounded that, trying to get to know God, the mystery of His great silence, a person draws near to self-knowledge. However, it is assumed that God through the person goes to the same goal. These thoughts we can see in « Rzymski tryptyk», «Znaki ufności». Parallel with the picture N. Ge "What is truth?" is held.

Line verse of Yan Tvardovsky's poem "Our Lady in Blue" (transl. in Russian. V. Alimpiev) with the first part of «Rzymskiego tryptyku» reveals how through a variety of shades of blue priest-

poet shows the Mother of God reverent love expressed by silence, who endows with warmth the silence that is recreated by John Paul II.

The desire of a man - at all historical stages of his existence – to penetrate to Sky mystery, creating a visual image. Ya. Tvardovsky expressed with colour, emphasizing how different it is seen. However, the poet makes it clear that, despite the depth of the symbolism of colours and variety of literary approaches to the image of the Sky, no one could even understand the great mystery of a silent eternity, it is an endless process ... Unlike Ya. Tvardovsky, the Pope usually shows the wealth of nature palette indirectly, through the nomination of its realities, pointing to the ability of the "language" of colour to convey a great sense of Genesis in the second part of «Rzymskiego tryptyku».

The **purpose** of the study is through the poetics of the work of Pope John Paul II "Rzymski tryptyk" and the cycle of poems of priest Yan Tvardovsky "Znaki ufności" to characterize the dialogue of their authors in the poetry. The **methodological basis of the study**: Bakhtin's doctrine on the dialogue, the traditional literary and historical approach and methods of hermeneutic interpretation. The **main results** of the study are the following observations and conclusions. Peculiarity of the dialogue between John Paul II and Ya. Tvardovsky in the poetry is that it was a kind of dialogue / coordination. Like-minded, they complement each other by their poems, setting off their portraits of the world and man in it. Revealing similar themes, including religious direction, each chose his vision of the problems added new touches to the complete picture of the universe. Their humanistic dialogue evidenced of the originality of the same mind: each has its own hand and was not anybody's imitator. At the same time, their literary approach combines the independence of literary fashion that did not interfere and does not interfere with their modern poetic voice. And their struggle for human in human is becoming more relevant.

Keywords: God, author, version, dialogue, signs of hope, invariant, silence, narrator, threshold, symbolism, triptych, colour.

В.В. Остапчук

УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ ЯК РЕЦЕПЦІЯ: КОМПАРАТИВНИЙ ВИМІР¹

Мета статті – через поетику, спираючись на компаративістичні засади, простежити адекватність українських перекладів В. Шимборської у двох вимірах: на рівні тексту і підтексту, враховуючи особливості лексики обох мов, а також строфіки.

У дослідженні використаний системний підхід із застосуванням порівняльно-типологічного, описового та герменевтичного методів.

У результаті аналізу перекладів віршів В. Шимборської «Dom wielkiego człowieka» («Дім великої людини»), «Pogrzeb» («Похорон»), «Konszachty z umarłymi» («Таємні зносини з померлими») доходимо висновку, що переклади, здійснені С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин, в основному відповідають духові творів польської поетеси. Доведено, що ці переклади є формою існування віршів В. Шимборської в оболонці української мови. Ця оболонка не є нейтральною до змісту проаналізованих віршів. Ось чому виявлено немінучі розбіжності між оригіналом і перекладом, які впливають на емоційне сприйняття реципієнтом віршів В. Шимборської. Аналіз доводить, що кожен переклад є варіантом, котрий відображає інваріант, але має відхилення, зумовлені специфікою мови, поетичного стилю та іншими зображувально-виражальними способами.

¹ Вперше опубліковано: Султанівські читання. – Вип. V. – Івано-Франківськ: Симфонія Форте, 2016. – С. 118-127.

Наукова новизна обумовлена тим, що порушена у заголовку тема недостатньо висвітлена, оскільки українські переклади поезії В. Шимборської, здійснені С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин не були детально проаналізовані у зіставленні з оригіналами.

Теоретичне і практичне значення статті зумовлене тим, що її результати можуть бути використані в подальших дослідженнях перекладацької практики С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин та ін., а також у наукових працях, у курсах історії польської літератури, у написанні дисертацій, магістерських, дипломних, курсових та інших робіт аспірантами і студентами-філологами.

Ключові слова: рецепція, життя, смерть, оригінал, переклад, варіант, інваріант.

Про зацікавленість творчістю В. Шимборської в Україні свідчать переклади її віршів видатними українськими майстрами слова – Д. Павличком, Я. Сенчишин, Н. Сидячком, С. Шевченко, Г. Кочурою, Л. Череватенком, О. Гордоном, А. Глушаком, А. Савенцем та ін. Спадщина Нобелівської лауреатки різноаспектно вивчалася в українському літературознавстві у таких працях, як «Спадкоємність і новаторство сучасної польської поезії» Ю. Булаховської [1], «Поезія у перекладі: «українська» Шимборська» А. Савенця [4] і його дисертація «Поезія крізь призму перекладу: вірші Віслави Шимборської українською мовою», захищена ним у 2005 р., «Українська Віслава Шимборська: ретроспектива та перспективи рецепції творчості» О. Сачок [5], «Філософсько-поетичний дискурс В.Шимборської» О.Нахлік [3] та ін. Не залишаються поза увагою вчених і українські переклади поезії В. Шимборської. Так, детальний аналіз в історичному вимірі був здійснений О. Сачок, котра, характеризуючи численні рецепції творчості В.Шимборської в Україні, виділила три періоди: період радянський, перших років демократичних перебудов і сучасний етап сприйняття доробку польської поетеси. Аналізуючи ці етапи, О. Сачок передусім зосередилася на перекладах і науково-публіцистичному дискурсі праць, у яких ці переклади розглядалися. У своїй статті О. Сачок зазначає, що багато українських перекладачів із В. Шимборської були водночас аналітиками її поезії. Зокрема, їм належать наукові розвідки в галузі польсько-українського перекладознавства. Яскравим прикладом цього явища є Н. Сидяченко. З одного боку, вона – відомий автор літературознавчих статей, присвячених майстерності В. Шимборської; з другого – перекладач низки віршів польської поетеси [Див. дет.: 5, s. 17]. Важливо, що досвід поетичного перекладу відтіняє її теоретичні надбання, змушує сприймати їх більш органічно.

Існуючі літературознавчі праці дають підставу для подальшого дослідження актуальних проблем, пов'язаних із перекладами В. Шимборської українською мовою, що специфічно висвітлює її художньо-філософську концепцію світу.

Ганс Яусс у праці «Естетичний досвід і літературна герменевтика» зазначав, що перша фаза будь-якої рецепції твору *спричинена зіткненням з літературним текстом* [Див. дет.: 10, s. 278]. І як результат, під час такого зіткнення перекладача і поета, віддзеркалюється світоуявлення перекладача, яке починає взаємодіяти у нашому випадку з уявленнями В. Шимборської. Особливо яскраво такий процес виявляється у перекладах Д. Павличка. А це свідчить про те, що не може бути тотожності між оригіналом і перекладом, що пояснюється не лише особливостями мови. Ось чому актуальним залишається аналіз перекладів у зіставленні з оригіналом.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику, спираючись на компаративістичні засади, простежити адекватність українських перекладів В. Шимборської у двох вимірах: на рівні тексту і підтексту, враховуючи особливості лексики обох мов, а також строфіки.

Для аналізу вибрані вірші «Dom wielkiego człowieka» («Дім великої людини», переклад – С. Шевченко), «Pogrzeb» («Похорон», переклад – Н. Сидяченко, Я. Сенчишин), «Konszachtu z umarłymi» («Таємні зносини з померлими», переклад – Н. Сидяченко). Невипадковість вибору поезій пояснюється тим, що вони між собою пов'язані спільною темою – *Життя і Смерті*, – якою В. Шимборська вписується у світове філософське коло розуміння смерті. Вступаючи у діалог із російськими філософами ХІХ ст., наближаючись у

своїх поглядах до філософів ХХ ст., польська поетеса намагається розкрити загадку *Смерті*, заглянути у таємничий потойбічний простір. Короткий огляд «русской философии смерти» здійснює К. Ісупов у своїй статті «Уроки М. Бахтина»: «В XIX в., – вказує дослідник, – смерть рассматривается как угроза мирового Ничто... Новая эпоха пытается приручить смерть, эстетизировать ее и сделать маленькой... Эпоха Бахтина знает, что смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий» [2, s. 29]. Філософ А. Чанишев, на відміну від сучасників М. Бахтіна, ототожнює небуття з буттям: «Небытие окружает меня со всех сторон... Небытие невидимо, оно не дано непосредственно, оно всегда прячется за спину бытия. Небытие убивает, но убивает руками бытия... Бытие только тень небытия, его изнанка... Небытие повсюду и всегда: в дыхании, в пении соловья, в лепете ребенка... Оно – сама жизнь!» [7, s. 1]

Погляди В. Шимборської на філософську тему буття і небуття відрізняються від філософської концепції А. Чанишева. Для польської поетеси людина остаточно не йде з життя, а продовжує своє існування у свідомості наступних поколінь.

Ці ідеї В. Шимборської відображаються вже у заголовку її вірша «Dom wielkiego człowieka». Поетеса вводить реципієнта в дім, де жила свого часу людина, але дім спорожнів, бо людина померла. Твір починається з розглядання меморіальної дошки:

В. Шимборська «Dom wielkiego człowieka»

«*Wypisano w marmurze złotymi zgłoskami:
Tu mieszkał i pracował, i zmarł wielki
człowiek*» [9, s. 32].

«Дім великої людини» (переклад – С. Шевченко)

«*Вкарбовані в мрамурі золоті літери:
Тут жила, працювала й спочила велика
людина*» [9, s. 33].

Порівнюючи оригінал з перекладом, треба звернути увагу на польський вислів «*zapisać się, uwiecznić się złotymi zgłoskami*», що є фразеологізмом і означає «*upamiętnić coś lub swoją osobę dzięki wielkim zasługom*» [12, s. 1270] (увічнити щось або свою особу завдяки великим заслугам). Польсько-російський словник подає наступний переклад: «*zapisać się, uwiecznić się złotymi zgłoskami* – вписать славную страницу во что-л». [11, s. 716]. Українське слово *вкарбовувати*, вжите С. Шевченком у перекладі, має переносне значення «міцно закріплювати що-небудь у пам'яті, душі тощо» [6, s. 695, т.1]. Слово *wpisać* (*вписати*) у В. Шимборської – менш емоційно забарвлене, ніж українське *вкарбувати*. У зв'язку з цим, у В. Шимборської більше акцентується туга за людиною, котра безповоротно пішла з життя зі своїми неповторними рисами, що підкреслено і повтором «*co miało mijać, minęło*» (що мало минути, минуло). У перекладі емоційний відтінок гострого болю від втрати приглушений.

Входимо в дім уже після смерті людини. Пустота в оригіналі підкреслена не розмірами, а відсутністю когось, хто тут жив і чий дух, кроки тут ще досі відчуваються. Цього не збережено у перекладі.

В. Шимборська «Dom wielkiego człowieka»

*Jeszcze w stosownym czasie zdążył przyjsć na świat.
Wszystko, co miało mijać, minęło w tym domu.
Nie w blokach,
nie w metrażach umeblowanych a pustych,
wśród nieznananych sąsiadów,
na piętnastych piętrach,
dokąd trudno by było wlec wycieczki szkolne.
W tym pokoju rozmyślał,
w tej alkowie spał* [9, 32].

«Дім великої людини» (переклад – С. Шевченко)

*Ще в добрі часи він з'явився на світ.
Все, що мусило бути, минуло в цім домі.
Не в малометражці –
де навіть із меблями – пуста,
сусід незнайомий,
п'ятнадцятий поверх –
нелегко тягати туди на екскурсії учнів.
У цій кімнаті думав,
у цім алькірі спав* [9, 33].

Фразу «*Jeszcze w stosownym czasie zdążył przyjść na świat*» перекладач не дослівно, але влучно відтворює українською мовою «*Ще в добрі часу він з'явився на світ*». Значення польського слова «*stosowny*» тлумачний словник польської мови пояснює як «*taki, który jest najlepiej dobrany, wybrany w danej sytuacji, który odpowiada czemuś, zgadza się z czymś; odpowiedni, właściwy*» [12, s. 962] (такий, що найкраще підібраний, вибраний у даній ситуації, який відповідає чомусь; відповідний, властивий). Польське слово *zdążyć*, яке С. Шевченко не перекладає, а пропускає, означає: «*przybyć dokądś na czas, nie za różno, w przepisowym terminie*» [12, s. 1260] (прибути кудись вчасно, не запізно, у відповідний термін).

Перекладач не зберігає у своєму тексті також повтору В. Шимборської: «*co miało mijać, minęło*» (що мало минути, минуло). Цей спеціальний прийом у вірші «*Dom wielkiego człowieka*» підкреслює плінність, скороминучість людського життя.

Після слів «*co miało mijać, minęło*» польська поетеса зворотною думкою повертається до живого образу померлого.

В. Шимборська протиставляє багатоповерхівку, великий будинок (*blok, metraż*), у якому відчуття пустки поглиблюється завдяки розмірам – малій (*alkowie*): «*Nie w blokach, / nie w metrażach umeblowanych a pustych... / w tej alkowie spał*» (*Alkowa – przestarz. – mały pokój, zwykle bez okna, rodzaj niszy przylegającej do większego pokoju* [12, s. 10] (мала кімната, зазвичай без вікна, вид ніші, що прилягає до більшої кімнати)). С. Шевченко перекладає польське слово *metraż*, що означає «*mieszkanie o większym metrażu*» [12, s. 450] (помешкання більшого метражу) – українським словом *малометражка*, що має, якраз, протилежне значення і означає помешкання невеликого метражу [Див. дет.: 6, s. 610, Т. 4]. У такий спосіб перекладач загострює відчуття пустки.

Цій самій меті слугують змальовані предмети, які ще недавно служили людині, до яких вона торкалася:

В. Шимборська «Dom wielkiego człowieka»

Portrety, fotel, biurko, fajka, globus, flet,
wydeptany dywanik, oszklona weranda [9,
s. 32].

«Дім великої людини» (переклад – С. Шевченко)

Портрети, крісло, столик, флейта, люлька,
старенький килим, засклена веранда [9,
s. 33].

«*Старенький килим*» в українському перекладі не є таким промовистим, як «*wydeptany dywanik*» (витоптаний килимок) оригіналу, котрий ховає у собі кроки того, хто жив у будинку. Завдяки дієприкметнику *wydeptany* відзначається часопростір, протяжність життя. Реципієнт уявляє велику людину, котра в задумі міряє кроками кімнату. Ось чому у перекладі важливо передати дух оригіналу, який часто виражається не в конкретних словах, а у їх сполученнях. Але в основному переклад С. Шевченка відповідає духові вірша В. Шимборської.

«*Dom wielkiego człowieka*» перегукується ще з одним твором В. Шимборської – «*Kot w pustym mieszkaniu*», який був написаний польською поетесою після смерті чоловіка Корнеля Філіповича; в ньому також порушені важливі питання екзистенції і смерті. Простежуються перегуки «*Domu wielkiego człowieka*» ще й з поезією Я. Твардовського. Пор.: «*Śpieszmy się kochać ludzi tak szybko odchodzą / zostaną po nich buty i telefon głuchy...*»

Ці ж мотиви постають у новому смислового ракурсі у вірші В. Шимборської «*Pogrzeb*», де на перший план виступає мотив зв'язку життя зі смертю, чим пояснюється інша структура твору. «*Pogrzeb*» складається з окремих реплік, на перший погляд, мало між собою пов'язаних. Але в них переплелися життя і смерть. Незважаючи на близьку присутність смерті, життя для живих продовжується, їх непокоять різні щоденні турботи. На похороні – банальні розмови, вловлюються фрази, в яких обговорюються покупки, рецепти, люди тощо. Репліки в перекладах Н. Сидяченко і Я. Сенчишин майже співпадають з оригіналом. Але слід відзначити, що у В. Шимборської уривки розмов починаються з малої літери, що означає їх обірваність: вони не мають ні початку ні кінця, виділені з загального гомону, випадково почуті. Цей прийом у вірші – не випадковий: так само несподівано, як

незакінчена фраза, завершується життя людини. У перекладі Н. Сидяченко не збережено цього філософського підтексту, тому що тут кожна репліка – з великої літери. Я. Сенчишин відтворює дух оригіналу, вживаючи малі літери.

<u>В. Шимборська «Pogrzeb»</u> «z lakierowaniem drzwiczek, zgadnij ile» «dwa żółtka, łyżka cukru» «same niebieskie i tylko małe numery» [9, 54]	<u>«Похорон» (переклад – Н. Сидяченко)</u> «З лакованими дверцятами, вгадай за скільки» «Два жовтки і ложка цукру» «Тільки голубі та й розміри малі» [9, 55]	<u>«Похорон» (переклад – Я. Сенчишин)</u> «з лакуванням дверцят, згадай скільки» «два жовтки, ложка цукру» «самі блакитні і тільки малі розміри» [8, s. 152].
---	--	---

Інколи Н. Сидяченко не перекладає буквально, навіть допускає неточності, хоча це не порушує філософського змісту тексту. Так, замість назви числа *dwunastka* (дванадцятка) (очевидно, йдеться про номер транспорту), перекладач використовує *двадцятій*. Я. Сенчишин перекладає, не відходячи від оригіналу.

<u>В. Шимборська «Pogrzeb»</u> «czwórką albo <i>dwunastką</i> » [9, s. 54]	<u>«Похорон» (переклад – Н. Сидяченко)</u> «четвертим чи <i>двадцятим</i> » [9, s. 55].	<u>«Похорон» (переклад – Я. Сенчишин)</u> «четвірка або дванадцятка» [8, s. 153]
--	---	--

Найбільше реплік, які безпосередньо стосуються померлого – на початку твору: присутні обговорюють причини смерті, її несподіваність, а також самого покійника. Далі про нього потрохи забувають, вирішуючи якісь побутові питання. Фрази до кінця твору стають усе коротшими. Обидва перекладачі близькі до оригіналу, Я. Сенчишин перекладає майже дослівно:

<u>В. Шимборська «Pogrzeb»</u> «tak nagle, kto by się tego spodziewał» «nerwy i papierosy, ostrzegałem go» «brat też poszedł na serce, to pewnie rodzinne» «sam sobie winien, zawsze się w coś mieszał» «cóż z tego, że był najzdolniejszy z nich» [9, s. 54]	<u>«Похорон» (переклад – Н. Сидяченко)</u> «Раптово так, ніхто не сподівався». «Нерви й цигарки, попереджав його» «Брата теж підвело серце, то, певно, родинне» «Він винен сам – у все встрявав постійно» «Був найздібніший з них, та що із того» [9, s. 55]	<u>«Похорон» (переклад – Я. Сенчишин)</u> «так раптово, хто би того сподівався» «нерви і цигарки, я застерігав його» «брат теж помер на серце, то певно родинне» «сам винен, завжди у щось втручався» «що з того, що був найталановитіший з них» [8, s. 152]
---	--	--

Тема наступного вірша – «Konszachty z umarłymi» – починає звучати уже в «Pogrzebie», в репліці «śnił mi się tydzień temu, *coś mnie tknęło*». Н. Сидяченко подає неточний переклад: «Снився тиждень мені тому, як *передбачала*». Вислів «*coś mnie tknęło*» польсько-російський словник перекладає як «я почувствовав что-то недоброе; что-то заставило меня насторожиться» [11, s. 447]. Слушним є переклад Я. Сенчишин: «*снився мені тиждень тому, щось мене кольнуло*».

Перш ніж аналізувати переклад «Konszachtów z umarłymi», варто в'яснити, що означає рідко вживане в польській мові слово *konszachty*. Великий польсько-російський словник подає наступний переклад: *konszachty* – *неодобр.* закулисные переговоры, тайные сношения (связи); *mieć z kimś* ~ иметь (тайные) сношения с кем-л.; *prowadzić z kimś* ~ вести закулисные переговоры с кем-л. [11, s. 342]. Н. Сидяченко вдало перекладає назву твору як «Таємні зносини з померлими».

Вірш складається із запитань, їх всього – тридцять сім. Людина у В. Шимборської прагне відгадати таємницю потойбічного життя, заглянути по ту сторону межі, котра розділяє два світи. Вірш починається словами: «*W jakich okolicznościach śnią ci się umarli?*» [9, 50] («За яких обставин тобі сняться померлі?» [9, 51]). Проте варто відзначити позицію В. Шимборської, яка стоїть дещо осторонь від тексту, що можна прояснити словами, сказаними К. Ісуповим про Бахтіна: «Текст для Бахтина был личностью, сам Бахтин по отношению к тексту был Другим, т.е. единственным осуществителем текста» [2, s. 10]. В. Шимборська як автор – ніби «Другой» у відношенні до тексту. На нашу думку, перекладачу вдалося відтворити цю відчуженість автора до тексту. Пор.:

W. Szymborska «Konszachty z umarłymi»

Czy mówią, skąd przychodzą?
I kto za nimi stoi?
Co mają w rękach – opisz te przedmioty.
Zbutwiałe? Zardzewiałe? Zwęglone?
Spróchniałe?
Co mają w oczach – groźbę? prośbę? Jaka?
Z ich strony żadnych kłopotliwych pytań? [9, 50]

Н. Сидяченко «Таємні зносини з померлими»

Чи вказують, звідки приходять?
І хто стоїть за ними?
Що в їхніх руках? опиши оті речі.
Трухляві? Іржаві? Обвуглені? Порохняві?
Що в їхніх очах? Погроза? Прохання? Яке?
Чи ставлять вони дражливі питання? [9, 51]

У проаналізованих поезіях В. Шимборської відбилося бажання поетеси задуматися над життям, смыслом людини.

У результаті аналізу перекладів віршів В. Шимборської «*Dom wielkiego człowieka*» («Дім великої людини»), «*Pogrzeb*» («Похорон»), «*Konszachty z umarłymi*» («Таємні зносини з померлими») доходимо висновку, що переклади, здійснені С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин, в основному відповідають духові творів польської поетеси. Доведено, що ці переклади є формою існування віршів В. Шимборської в оболонці української мови. Ця оболонка не є нейтральною до змісту проаналізованих віршів. Ось чому виявлено неминучі розбіжності між оригіналом і перекладом, які впливають на емоційне сприйняття реципієнтом віршів В. Шимборської. Аналіз доводить, що кожен переклад є варіантом, котрий відображає інваріант, але має відхилення, зумовлені специфікою мови, поетичного стилю та іншими зображувально-виражальними способами.

Існуючі переклади В. Шимборської – цікаві, але немає повного задоволення ними, тому з'являються усе нові зразки українською мовою. Цей процес – безкінечний, він яскраво представлений у книзі А. Савенця, де дослідник, аналізуючи вірш В. Шимборської «*Sto rosiech*», приводить кілька варіантів його перекладу українською мовою. Намагаючись приблизитися до В. Шимборської, перекладачі прагнуть збагатити своє уявлення світу тим світом, який постав у свідомості польської поетеси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Булаховська Ю. Спадкоємність і новаторство сучасної польської поезії / Юлія Булаховська. – Київ : Наукова думка, 1979. – 176 с.
2. Исупов К. Г. Уроки М. М. Бахтина / К. Г. Исупов // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I / Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. – СПб.: РХГН, 2001. – С. 7 – 44 – Режим доступа :<http://es-dejaru.ru/b/Bahtin.htm>
3. Нахлік О. Філософсько-поетичний дискурс В.Шимборської / Оксана Нахлік // Незалежний культурологічний часопис «І». – 1997. – №10. – С. 132 – 138.
4. Савенець А. Поезія у перекладі. “Українська Шимборська” / Андрій Савенець. – Люблін-Житомир, 2006. – Режим доступа : <http://levhrytsyk.blogspot.com/2010/10/exclusive-13.htm>
5. Сачок О. Українська Віслава Шимборська: ретроспектива та перспективи рецепції

- творчості / Олеся Сачок // Проблеми слов'язнавства. – 2008. – Вип. 57. – С. 145-152.
6. Словник української мови. – В. 10 т. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 1. – 799 с. – Т. 4. – 840 с.
 7. Чанышев А.Н. Трактат о небытии / А.Н. Чанышев // Вопросы философии. – 1990. – №10 – Режим доступа : http://psylib.org.ua/books/_chana01.htm
 8. Шимборська В. Вірші / Віслава Шимборська // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 1997. – №10. – С. 145 – 153.
 9. Шимборська В. Під однією зіркою / Віслава Шимборська / [Пер. і впоряд. Н. Г. Сидяченко, С. О. Шевченка]. – Львів : Каменяр, 1997. – 109 с.
 10. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1998. – С. 278 – 307.
 11. Mirowicz A. Wielki słownik polsko-rosyjski / A. Mirowicz. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 2007. – Т. II. – 844 s.
 12. Nowy słownik języka polskiego / [pod red. Elżbiety Sobol]. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2003. – 1311 s.

Останчук В.В. Украинские переводы Виславы Шимборской как рецепция: компаративное измерение

Цель статьи – через поэтику, опираясь на компаративистские основы, проследить адекватность украинских переводов В. Шимборской в двух измерениях: на уровне текста и подтекста, учитывая особенности лексики обоих языков, а также строфики.

В исследовании использован системный подход с применением сравнительно-типологического, описательного и герменевтического методов.

В результате анализа переводов стихотворений В. Шимборской «Dom wielkiego człowieka» («Дом великого человека»), «Pogrzeb» («Похороны»), «Konszachty z umarłymi» («Тайные отношения с умершими») приходим к выводу, что переводы, осуществленные С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишиной, в основном соответствуют духу произведений польской поэтессы. Доказано, что эти переводы являются формой существования стихов В. Шимборской в оболочке украинского языка. Эта оболочка не является нейтральной к содержанию проанализированных стихотворений. Вот почему определено неизбежные разногласия между оригиналом и переводом, которые влияют на эмоциональное восприятие реципиентом стихов В. Шимборской. Анализ показывает, что каждый перевод является вариантом, который отражает инвариант, но имеет отклонения, обусловленные спецификой языка, поэтического стиля и другими изобразительно-выразительными средствами.

Научная новизна обусловлена тем, что затронутая в заголовке тема недостаточно освещена, поскольку украинские переводы поэзии В. Шимборской, совершенные С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишиной не были детально проанализированы в сравнении с оригиналами.

Теоретическое и практическое значение статьи обусловлено тем, что ее результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях переводческой практики С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишиной и др., а также в научных трудах, в курсах истории польской литературы, при написании диссертаций, магистерских, дипломных, курсовых и других работ аспирантами и студентами-филологами.

Ключевые слова: рецепция, жизнь, смерть, оригинал, перевод, вариант, инвариант.

Ostapshuk V.V. Ukrainian Translations of Wislawa Shimborska as Reception: Comparative Dimension

The purpose of the article is to observe the conformity of the V. Shimborska's Ukrainian translations through the poetry, basing on the comparativistic foundations in two dimensions: on

the level of the text and subtext heeding the features of the vocabulary of the both languages and the strofika also.

In the article there has been applied the system approach by using the comparative-typological, descriptive and hermenevitical methods.

Analyzing the translations of V. Shimborska's poetry «The house of the big man» («Dom wielkiego człowieka»), «Funeral» («Pogrzeb»), «Secret relations with the dead people» («Konszachty z umarłymi») we come to the conclusion that the translations, made by S. Shevchenko, N. Sydyachenko, Ya. Senchyshyn mostly coincide to the spirit of the works of the Polish poetess. It is proved that these translations are the form of the existence of V. Shimborska's poetry in the covering of Ukrainian language. This covering is not neutral to the content of the analyzed poems. That's why the inevitable differences between the original and the translation, which influencethe emotional perception of the V. Shimborska's poetry by the recipient, are found. The analyze proves the fact, that every translation is a variant, which displays the invariant, but which has got deviations, that conditioned by the specificity of the language, the poetic style and others descriptive-expressive methods.

The scientific novelty is conditioned by the fact, that the theme affected in the title is not clarified enough, because the Ukrainian translations of the V. Shymborska's poetry made by S. Shevchenko, N. Sydyachenko, Ya. Senchyshyn were not analyzed in details in the comparison with the originals.

Theoretical and practical meaning of the investigation was caused by the fact, that its results can be used in the course of the history of the polish literature and also can be written in the term papers of the students-philologists.

Keywords: *reception, life, death, original, translation, variant, invariant.*

S. Suchariewa

ORATORSKA TWÓRCZOŚĆ WOJCIECHA KORTYSKIEGO NA POGRANICZU KULTUR¹

W artykule zostało zaprezentowane polemiczne twórcze dziedzictwo Wojciecha Kortyskiego, wybitnego polskiego kaznodzieja XVII wieku. W zarysie zostały opisane początki rozwoju barokowych enkonimii pogrzebowych, uwzględniono ich miejsce w polemice międzywyznaniowej po Unii Brzeskiej. Wskazano na główną rolę konceptów w tworzeniu homilii, co nadawało im charakteru integracyjnego i szczególnej wartości literackiej. Tworczość Wojciecha Kortyskiego w tym zakresie logicznie się wpisywała w tkanę ogólnej polskojęzycznej apologetyki polemicznej.

Wyrazy kluczowe: *kazanie pogrzebowe, retoryka, koncept, doksologia, konkordacja.*

Temat działalności oratorskiej Wojciecha Kortyskiego delikatnie omija się w ukraińskiej krytyce literackiej ze względu na brak informacji i niedużą wydaną spuściznę kaznodziei, okazjynie i epizodycznie wspomina się o niej w literaturoznawstwie polskim, a jednak była to działalność wybitnej postaci wieku XVII, kiedy pismienictwo polemiczne na pograniczu kultur i narodów przeżywało swój rozkwit i w pełni ujawniało się w różnych gatunkach literackich, m.in też w literaturze kaznodziejkiej.

O polskojęzycznym kaznodziejstwie XVII wieku na terenie ówczesnej Rzeczypospolitej w zakresie naukowym rozważali Aleksander Brückner, Iwan Franko, Mirosław Korolko, Hanna Czuba, Rostysław Radyszewski, Natalia Poplawska, Dobrosława Platt i inni badacze, ale nadal w

¹ Вперше опубліковано: Fenomen pogranicz kulturowych: współczesne tendencje / під ред. Л. Сухомлинова. – Т. VI. – Піла: Видавництво Вищої державної професійної школи ім. Станіслава Сташца в Пiлi, 2014. – 245 с. – С. 9-16.

tej dziedzinie literatury pozostaje dużo luk i kwestii do zbadania, szczególnie jeśli chodzi o poszczególnych autorów i ich dzieła.

W naszym badaniu zastosowaliśmy metodę analizy i syntezy dzieł literackich oraz metodę hermeneutyki biblijnej w celu dokładnej interpretacji dzieła teologicznego. Mieliśmy na celu zaprezentowanie twórczości literackiej Wojciecha Kortyskiego, który w czasach swojej działalności słynął jako wybitny teolog i kaznodzieja.

Kaznodziejstwo na ukraińsko-polskim pograniczu jako zjawisko społeczno-religijne wyróżniało się mocą słowa i specyficzną formą przekazu, krocząc drogą od głoszenia ustnego do ostatecznej wersji drukowanej, niejednokrotnie po wielu – nawet po dziesięciu – latach przerwy między tekstem pierwotnym a ostatecznym. Szczególnie to zjawisko dotyczyło kazań pogrzebowych: «Początkowe ustne referowanie homilii polemicznej przechodziło prawdziwą szkołę doświadczeń w obliczu realnego słuchacza – jego albo odrzucano, albo odbierano z entuzjazmem, co od razu wyrażało się w emocjonalnym stanie audytorium. Tak więc kazania pogrzebowe za względu na swój bytowy charakter, były tym szczególnym gatunkiem polemiki, który w wydanym wariantcie uwzględniał doświadczenie ustnej prezentacji, nadawał jej logicznej całości, pobudzał do późniejszej pracy nad obrazowością» [8, s. 88].

Wydania homilii w języku narodowym były praktykowane stosunkowo niedawno. Zaczynając od lat osiemdziesiątych XVI wieku zaczęto drukowanie kazań pogrzebowych, które pełniły szczególną rolę w apologetyce polemicznej. Dobrosława Platt proponuje początkiem homiletyki o treści polemicznej uważać rok 1592: «Pretekstu dostarczył pogrzeb katolicki, trzeciej żony wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła Pioruna, przywódcy kalwinów. [...] Odbiegając od dotychczasowych zasad pogrzebowego *enkomium*, kaznodzieja [ks. Stanisław Grodzicki] najwięcej uwagi poświęcił wykładowi katolickiej nauki o czyścicu. [...] Drukowanie tego rodzaju kazań w języku ojczystym miało dostarczać argumentów w kwestiach dogmatycznych większemu kręgowi odbiorców zarówno ze strony katolickiej, jak i innowierczej» [5, s. 8–9].

Wszyscy naukowcy są zgodni w tym, że kaznodziejstwo XVII wieku znacznie się różniło od utworów homiletycznych poprzedniej epoki, ukoronowanej słowem Piotra Skargi. Z tego powodu Aleksander Brückner zauważał: «Słuchacza teraz nie chciano wzruszać tylko, lecz zająć go i rozerwać, porównaniem, dykteryjką, niezwykłym kawałkiem z historii, z baśni o płodach natury, wyszukaną alegorią, symbolicznym wykładem; nie podnosić słuchacza ku sobie, lecz zniżać się do niego, obracać się w jego kole zajęć i pojęć, mówić do niego językiem jego i otoczenia, o rzeczach najwyższych, o tajemnicach najświętszych, spoufalić go z nimi, a raczej sprofanować je tonem świeckim, rubasznym w gruncie, choć pieszczotliwym, poufałym na pozór. Te grzechy i skażenia kaznodziejstwa polskiego XVII wieku u Birkowskiego kiełkowały po raz pierwszy; wybuchały dopiero u następców, sądzących się w zawody na najdziwaczniejsze pomysły... W ciągu wieku znajdują się kaznodzieje, nie popadający w takie jawne uchybienia i błędy; ani Wydzga, ani Gołębiowski (kaznodzieja Sobieskiego) nie profanowali w ten sposób kazalnicy; ale nawet Jezuita Młodzianowski nie ustrzegł się tej przywary, cóż dopiero inni» [1, s. 226]. W ten sposób badacz określał powstanie nowego prądu w literaturze – baroku z jego powszechnie obecnym konceptem. Według niego, podobne zjawisko tylko profanowało dziedzinę teologiczną. Jest to opinia bardzo subiektywna, aczkolwiek zasługująca na uznanie ze względu na ogólne tendencje literaturoznawcze tego okresu, natomiasat musimy sięgnąć dalej i rozejrzeć się w epoce kaznodziejstwa barokowego, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli którego był Wojciech Kortyski.

Dostojną kontynuacją powstałej tendencji literackiej stało się «Kazanie na znamienity pogrzeb przezacnego ... Leontego Karpowicza, nominata episkopa włodzimierskiego i brzeskiego przez Melecjusza Smotrzyckiego odprawowane w Wilnie 2 XI 1620» reprezentujące polemiczną pozycję dyunitów [6]. Pozornie dziwnym może wydac się początek tej enkonimii polemicznej, która w smutnych okolicznościach pogrzebowych na wzór Magnifikatu Marii opiewa radość z powodu nowych narodzin – przejścia do nieba prawosławnego księdza Leontego Karpowicza, prawdziwego «syna Lewity», «z rodzica szlachcica zacnie i szlachetnie urodzonego» [6, s. 14]. Smotrzycki celowo prezentuje słuchaczom, a później czytelnikom życiorys bohatera

prawosławnego, który dbał o losy swojego kraju, troszczył się o jego sprawy religijne, był dla wierzących wzorem do naśladowania. Miało to być przeciwstawieniem działalności przestawicieli Kościoła Katolickiego, przeciw któremu Leonty Karpowicz gorliwie występował w swoich utworach.

W konceptycznej teorii polemista wyróżnia pięć podstawowych «żywotów», u podstaw których leży Ewangelia: Żywoć Przyrodzenia, Żywoć Łaski, Żywoć Zmysłów, Żywoć Marnośći i Żywoć Chwały. Według niego, zbawienną funkcję pełnią trzy obrazy konceptyczne (Żywoć Przyrodzenia, Łaski i Chwały). Dwa następne są przeciwne Bogu i nie doprowadzają człowieka do zbawienia. Moralny obraz świata i człowieka w nim opiera się u Smotrzyckiego również na analizie pięciu «śmierci». Żywoć Przyrodzenia jest zagrożony przez Śmierć Przyrodzenia, czego świadectwem miał być również pogrzeb Karpowicza. Ponadto, Żywoć Śmierci inaczej można nazwać Śmiercią Grzechu, Żywoć Zmysłów oznacza Śmierć Cnoty, Żywoć Marnośći jest Śmiercią Zachwycenia, a Żywoć Chwały jako stopień najwyższy zapowiada Śmierć Gehenny, czyli mocy piekельnych. Każdy z obrazów konceptycznych został przez kaznodzieję dostosowany do życiorysu zmarłego, a szczytowym punktem tej chwalebnej oracji została końcowa modlitwa na wzór doksologii biblijnych.

Otóż, na przykładzie homilii wygłoszonych przez Melecjusza Smotrzyckiego, Fabiana Birkowskiego i innych ówczesnych słynnych oratorów można wybudować schemat barokowej polemicznej enkonimii ku czci zmarłego. Jej głównymi cechami były: tradycyjna inwokacja do zacnej osoby obecnej na pogrzebie lub do swoich bezpośrednich przełożonych; obegrany konceptycznie cytat biblijny, rozwinięty w całej strukturze tekstu homiletycznego; poszczególne koncepty, w świetle których opiewano cnoty zmarłego i poszczególne wydarzenia jego życia; doksologiczne zakończenie na wzór listów apostołskich z zachętą do naśladowania zmarłego.

W podobnym stylu została wygłoszona na pogrzebie Melecjusza Smotrzyckiego w Dermaniu na Wołyniu i później wydana w Wilnie – wówczas jednym z najbardziej rozpowszechnionych ośrodków wydawniczych – enkonimia «Widok potyczki wygranej, zawodu dopędzonego, wiary dotrzymanej od przewielebnego w Christusie Jego Mości Ojca Meletiusa Smotryckiego Archiepiskopa Hierapolitańskiego Archimandryty Dermańskiego, na jegoż pogrzebie. Przed jaśnie wielbnyim Jego Mością Ojcem Józefem Ruskim Metropolitą Kijowskim i przewielebnym Jego Mością Ojcem Jeremiaszem Poczapowskim Episkopem Łuckim i wielą inszych Duchownego i Świeckiego Stanu Osób zacnych z żalem powinnym w Cerkwi Dermańskiej wystawiony. Przez x. Wojciecha Kortisciusa Soc. Jesu Dnia 29 Stycznia Roku Pańskiego 1634 za wolą i rozkazaniem Starszych» [4].

Przede wszystkim powstaje kwestia identyfikacji osoby autora homilii – Wojciecha Kortyskiego, któremu było poręczono bardzo ważną sprawę – wygłosić kazanie na pogrzebie arcybiskupa Melecjusza Smotrzyckiego, postaci wręcz kontrowersyjnej, której się uważnie przypatrywano z różnych stron z powodu jego wybitnej działalności na żniwie prawosławnym i przejścia na katolicyzm obrządku wschodniego. Tak więc Dermań do końca życia Smotrzyckiego pozostawał jednym z najważniejszych unickich ogniw prowadzenia polemiki międzywyznaniowej. W dniu śmierci polemisty to miasteczko zgromadziło wielkich dostojników Kościoła Unickiego, wśród których znajdował się również Wojciech Kortyski, rzekomo wyróżniający się poczciwością i ostrością słowa.

O Wojciechu Kortyskim prawie nie posiadamy wzmianek biograficznych, ale z jego kazań możemy wywnioskować, że była to nieprzeciętna postać w ówczesnym Kościele Grekokatolickim. Przypuszczalnie przynależał do Rusinów i był nowowyświęconym duchownym unickim lub – podobnie do Melecjusza Smotrzyckiego – mnichem prawosławnym nawróconym na wyznanie katolickie obrządku wschodniego. Świadczą o tym tradycyjne retoryczne inwokacje na początku «Widoku potyczki wygranej...», które w tego rodzaju enkonimiach były hołdem składanym osobom obecnym na pogrzebie.

Otóż autor kazania zwraca się do Józefa Ruskiego, Metropolity Kijowskiego, zamieszczając w tekście jego «Attestację» o cudownym ściśnięciu listu Papięskiego przez zmarłego, w której m.in. powiedziano: «Cokolwiek w tym kazaniu mówicie o cudownym tego Przewielebnego Ojca

Melecjusza Smotrzyckiego po śmierci przyjęciu i trzymaniu listu Papieskiego, także i puszczeniu tegoż listu przy obecności mojej i powtórzonym ściśnieniu, nakoniec o dziwnej czerstwości tej ręki przedtym skrzepłej i skostniałej: to wszystko za niepochybną prawdę zeznawam, jako ten, którym i pilnością dozoru Pastorskiego z powinności mojej, i własnym moim doświadczeniem nie omylnej o tym wiadomości doszedł. A jako żadna o tym wątpliwość nie zostaje, tak moim zdaniem rzecz tak dziwna ku chwale Bożej w milczeniu zostawać nie ma» [4, s. A].

Z «Atestacji» wnioskujemy, że Metropolita Kijowski wraz z poczetem najwyższych dostojników Kościoła Unickiego był obecny na pogrzebie i stwierdził cud, który się stał ze Smotrzyckim tuż po jego śmierci. To właśnie w obliczu tak poważnego zgromadzenia wygłosił kazanie pogrzebowe Wojciech Kortyski. Najprawdopodobniej Józef Weliamin Rutski własnoręcznie przyczynił się też do tego, aby kazanie pogrzebowe ukazało się również w wersji drukowanej oraz chętnie udzielił swego świadectwa o cudowności wydarzenia.

Kaznodzieja nawiązując do Dziejów Apostolskich porównał zmarłego z Sawłem prześladowującym chrześcijan, który wkrótce się nawrócił i został mianowany Pawłem przez samego Jezusa Chrystusa. Właśnie na tej aluzji zaczerpniętej z Pisma Świętego później wybudował pełny życiorys Melecjusza Smotrzyckiego niestrudzony jego badacz ojciec Jakub Susza [7, s. 189]. Kazanie Kortyskiego w tym zakresie może być uważane za krótki zarys i pierwowzór przyszłej biografii Smotrzyckiego.

Tak więc Wojciech Kortyski w tytule swego dzieła użył metafory świętego Pawła dotyczącej jego życiorysu o «potyczce wygranej, zawodzie dopędzonym i wierze dotrzymanej» z II Listu Apostolskiego św. Pawła do Tymoteusza («Dobram potyczkę odprawił / zawodem skończył / wiarym dochował. Na koniec zostaje mi korona sprawiedliwości», 2 Tym. 4) i rozwinął ten wyraz w kontekście konceptycznym.

Wojciech Kortyski na początku występu przywołuje czynnik emocjonalny, zapraszając obecnych do uczestnictwa we wzajemnym akcie miłości. To kurtuazyjne zwrócenie się do publiczności, według niego, jest głównym celem homilii: «Naprzód bowiem / jednejże wiary / jednych Sakramentów / nie dziw / że też ten zadatek miłości Chrześcijańskiej przy takim zwłaszcza akcie / i ja mówiąc i wy słuchając wzajemnie sobie oddamy» [4, s. A2]. Uzupełnieniem fragmentu Biblii służy również cytat z utworu Seneki o prawdziwej miłości i przyjaźni. W większości cytaty są podane w dwóch językach – łacińskim i polskim.

Autor homilii szczególną uwagę zwraca na ścisły opis nawrócenia św. Pawła, w pełni wykorzystując symboliczność i kardynalny wymiar tego momentu. On powołuje się na modlitwę męczennika Szczepana, bez której nawrócenie Pawła byłoby niemożliwe. To posłużyło aluzją do męczeństwa św. Josafata Kuncewicza, do którego Melecjusz Smotrzycki w swoim czasie pośrednio się przyczynił. «Josafat / który śliczność jedności prawosławnej kwią swoją jako Męczennik zarozył / by się był nie modlił / cerkiew prawowierna Meletiuszaby dziś nie miała» [4, s. A3].

Pisarz uważa Smotrzyckiego, podobnie jak św. Pawła, za naczynie wybrane przez samego Boga, co zapowiadał Ananiasz w tekście biblijnym. Swoją działalnością na rzecz katolików on wszystkie swoje przekroczenia naprawił, a zło dobrem zadośćuczynił. W ten sposób – zauważa kaznodzieja – zmarły kapłan leczył i naprawiał «rany i rozdarliny Kościoła swojego». Czynił on to w podróżach pełnych niebezpieczeństw, w kłopotach, krzywdach mu zadanych i niejednokrotnych zagrożeniach jego życiu.

Metaforycznym wydzwiękiem wypełniony jest opis fragmentu, gdy Chrystus niegdyś zwracał się do prześladowcy: «Sawle, Sawle, dlaczego Mnie przesladujesz?» («czemu to tak upornie na Cerkiew Christusową / na samego Christusa następujesz? Długo Zbawicielowi twemu / i św. Kościołowi jego twoje nierozumy znosić każesz? Zetrzy trochę z oczu affektu ziemskiego / a chciej wždy obaczyć z kim to w szranki zachodzisz» [4, s. B3]). Kaznodzieja ukazuje symboliczny plac polemiczny, na którym Melecjusz Smotrzycki próbował walczyć z samym Bogiem i został pokonany przez jego miłość. «Zszedł tedy z tego placu dobrocią Pańską zwalczony Paweł / a przeniósł się na inszy pokój / gdzie broniąc rzeczy / i czi Chrystusowej daleko goręcej męstwa swego dokazował / anizeli gdy się o starą Synagogę gniewał» [4, s. B2]. Uważny słuchacz czy

czytelnik kazania w tej aluzji miał odczytać obraz Kościoła Prawosławnego jako Synagogi, która, według Kortyskiego, swoją misję spełniła i ma pozostać w przeszłości.

Po przedstawieniu metamorfóz o charakterze biograficznym Wojciech Kortyski zabrał się do zarysu ogólnego obrazu Apostoła walczącego przeciw Cerkwi Ortodoksyjnej. Miał to być, zgodnie z Pismem Świętym, mąż uzbrojony w tarczę niepręłomnej nadziei i miecz obosieczny Słowa Bożego, w obuwii żołnierskim, pragnący zbawienia wszystkich ludzi i gotowy do wykonania swej misji. Był to obraz bardzo malowniczy, pełny rycerskiego wydzwiku, barokowej radykalności i kunsztowności.

Wojciech Kortyski w postaci konkordacyjnej przywołuje obrazy biblijne, aby ukazać zasługi zmarłego. Ten apostoł, czyli wyznawca Kościoła Unickiego, był powołany stać się światłością Ruskiego świata, miastem położonym na górze, opoką, kolumną podtrzymującą budowę Kościoła, jego skalistym fundamentem i Doktorem. Jego modlitwa została przyrównana do nieustannej modlitwy Mojżesza, aby naród Ruski uchronić od gniewu Bożego. Ukazano też jego misję proroka i wybranego kapłana: «Dam mu też ten tytuł / który dano po śmierci Jeremiaszowi Propokowi św. To jest prawy miłośnik Braciej i ludu Ruskiego / ten jest / który się wielce modli za lud / i za wszystką Cerkiew Świętą, Meletius Kapłan Boży» [4, s. C3].

Jako zaletę zmarłego kaznodzieja wyszczególnia tryb życia zakonnego. Jest to nieustanna walka prowadzona z samym sobą, umartwienie ciała dla podniesienia ducha. W tej walce autor homilii opisuje trzy najważniejsze «oręża» zapowiadające duchowe zwycięstwo Melecjusza Smotrzyckiego: «Naprzód oręże jego było / praca ustawiczna a jakoby bez wetchnienia... Drugie oręże było jego surowe / a ledwie wytrwane posty / abo raczej rzekę post / gdyż i samo branie pokarmu jego tak szczupłe było / że się ustawicznym / i jakby jednym postem nazwać bezpieczne życie jego zakonne może... Trzecie oręże jego ostra włosiennica / której zawsze miasto płótna używał / tak że jako zakon przyjął / płótno na ciele jego nie powstało» [4, s. C]. Ta lista zalet została uzupełniona przez kaznodzieję w sposób oglądowy, ponieważ on wszystkim obecnym na pogrzebie przy tych słowach ukazał dyscyplinę mnicha służącą mu do biczowania swego ciała – autor z podziwem opisuje jej poszczególne węzły i kolce («stryczki»).

Pod koniec kazania mówca zapowiedział wieczne zbawienie zmarłego, przywołując kolejny fragment biblijny opisujący arkę Noego. Zapowiedzią zbawienia stała się gołębica, która po raz pierwszy powróciła do arki bez radosnej wiadomości, a po powtórny locie przyniosła zieloną oliwną gałązkę. Do symbolu podwójnej liczby autor kazania zwracał się niejednokrotnie, mając na uwadze udział zmarłego w dwóch Kościołach obrządku wschodniego. On mówił o drugim narodzeniu – duchowym, drugiej próbie zbawienia, drugim Pawle powołanym przez Boga dla Kościoła Wschodniego etc. Kres życia Melecjusza Smotrzyckiego, według kaznodziei, uwieńczyła niebieska korona sprawiedliwości, wieniec z dwunastu gwiazd (aluzja do wiecznego przebywania obok Bogurodzicy), Bóg sam stał się jego nagrodą. Tradycyjnie kazanie się kończy doksologią z modlitewną końcówką «Amen» i życzeniami złożonymi żywym.

Po analizie koncepcyjnej struktury dzieła Wojciecha Kortyskiego możemy wywnioskować, że jego styl był pozbawiony przedbarokowej prozaiczności. Chociaż treści teologiczne zostały niezachwiane, były to już utwory naskroś literackie, wyodrębnione od dokumentalistyki i memuarystyki polemicznej. Kazanie jako gatunek prozy polemicznej doznaje u Kortyskiego pełni rozkwitu, zachowuje wszystkie elementy ogólnego schematu barokowego, łączy religię z patriotyzmem narodowym, ma charakter heterolingwistyczny. Te cechy harmonicznie się wpisują w ogólny świat baroku, pełny niespodzianek, prowizorycznych przeciwstawień, nagromadzenia symboli i radykalności nastrojów. W tej symbiozie uczuć, wrażeń, opisów i wydarzeń Wojciech Kortyski jako wybitny mistrz słowa XVII wieku stoi w szeregu znanych pisarzy pogranicza ukraińsko-polskiego i pretenduje na większe uznanie.

Literatura

1. Brückner A. Dzieje literatury polskiej w zarysie. – T. I. / Aleksander Brückner. – Warszawa : Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1908. – 485 s.

2. Czuba H. *Українська проза казnodziejska w drugiej połowie XVI wieku / Hanna Czuba // Gatunki mowy i ich ewolucja. – T. 1 : Mowy piękno wielorakie / red. D. Ostaszewskiej. – Katowice : Wyd-wo Un-tu Śląskiego, 2000. – S. 257–264.*
3. Korolko M. *Sztuka retoryki / Mirosław Korolko. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1990. – 323 s.*
4. Kortyski W. *Widok potyczki wygranej, zawodu dopędzonego, wiary dotrzymanej od przewielebnego w Christusie Jego Mości Ojca Meletiusa Smotryckiego Archiepiskopa Hierapolitańskiego Archimandryty Dermańskiego, na jegoż pogrzebie / Wojciech Kortyski. – Wilno : Typogr. Akademii Towarzystwa Jezusowego, 1634. – S. A–S2.*
5. Platt D. *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej / Dobrosława Platt. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1992. – 185 s.*
6. Smotrycki M. *Kazanie na znamienity pogrzeb Leontego Karpowicza, nominata episkopa włodzimierskiego i brzeskiego przez Melecjusza Smotrzyckiego odprawowane w Wilnie 2 XI 1620 / Melecjusz Smotrycki. – Wilno : Druk. Bractwa Świętego Ducha, 1620. – 28 s.*
7. Susza J. *Saulus et Paulus Ruthenae unionis sanguine B. Josaphat transformatus, sive, Meletius Smotriscius, Archiepiscopus Hierapolitanus, Archimandrita Dermanensis / Jakub Susza. – Ordinis S. Basilii M. Bruxellis : F. Vromant, 1864. – 189 s.*
8. Сухарева С., 2012. *Жанрова своєрідність польськомовних похоронних проповідей XVII століття в Україні / Світлана Сухарева // Актуальні проблеми слов'янської філології. – № 26. – Частина 1. – Бердянськ, 2012. – С. 88–95.*

Сухарева С. Ораторська творчість Войцеха Кортиського на пограниччі культур.

У статті представлено полемічну творчу спадщину Войцеха Кортиського, визначного польського проповідника XVII століття. Коротко описано початки розвитку барокових похоронних гомілій, враховано їхнє місце у міжконфесійній полеміці після Берестейської унії. Вказано на головну роль концептів у творенні проповідей, що надавало їм інтеграційного характеру і особливої літературної цінності. Творчість Войцеха Кортиського в цьому плані логічно вписувалася в картину загальної польськомовної полемічної апологетики.

Ключові слова: похоронна проповідь, риторика, концепт, доксологія, конкордація.

Сухарева С. Ораторское творчество Войцеха Кортиского на пограничье культур.

В статье представлено полемическое творческое наследие Войцеха Кортиского, выдающегося польского проповедника XVII века. Коротко описано начало развития барочных похоронных гомилий, учтено их место в межконфессиональной полемике после Брестской унии. Указано на главную роль концептов в создании проповедей, что придавало им интеграционный характер и особую литературную ценность. Творчество Войцеха Кортиского в этом плане логично вписывалось в картину общей польскоязычной полемической апологетики.

Ключевые слова: похоронная проповедь, риторика, концепт, доксология, конкордация.

Sukhariewa S. Wojceh Kortyski's Oratorical Work on the Border of Cultures.

The article deals with the polemical creation heritage of Wojceh Kortyski, the prominent polish preacher of XVII century. The beginning of development of baroque funeral enkonimies is shortly described; they are taken into account unordinary place in the interconfessional polemic after Brest age. It is shown on the main role of concepts in sermon creation that gave integral character and special literary value. The creation of Wojceh Kortyski was logically written into the general picture of polish polemical apologetics.

Keywords: funeral sermon, rhetoric, concept, doxology, concordation.

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

М.У. Аммон

ФАДЗЕЙ БУЛГАРЫН (1789 – 1859) ЯК ПАЧЫНАЛЬНІК РАСІЙСКОЙ ФАНТАСТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ¹

У артыкуле разглядаецца жанрава-стылістычная і ідэйна-тэматычная спецыфіка прозы Ф. Булгарына ў кантэксце развіцця еўрапейскай і расійскай фантастычнай літаратуры. Асаблівая ўвага надаецца прагнастычнаму складніку мастацкага свету пісьменніка ў сувязі з асветніцкай, рамантычнай і навукова-крытычнай праблематыкай.

Ключавыя словы: фантастыка, дыдактызм, малыя празаічныя формы, рамантычныя матывы, катабасис, утопія, падарожжа ў часе, футуралагічны прагноз.

Творчасць Фадзея Булгарына, аднаго з найбольш адыёзных прадстаўнікоў расійскай культурнай прасторы 19 ст., была неадназначна ацэнена як сучаснікамі, так і нашчадкамі пісьменніка. Згаданага аўтара неаднаразова папракалі ў канфармізме поглядаў, камерсалізацыі вербальнага мастацтва, шаблоннасці і кампілятыўнасці нарацый. Тым не менш, нельга адмаўляць і істотны ўнёсак, што зрабіў ураджэнец Вялікага княства Літоўскага ў развіццё жанрава-фармальнай сістэмы расійскага прыгожага пісьменства. Асаблівай увагі заслугоўваюць фантастычныя тэксты Ф. Булгарына, дзе ў большай ступені адлюстравалася ўся маштабнасць і шматаспектнасць навуковых поглядаў пісьменніка, а таксама парадыгма яго маральна-этычных імператываў.

Літаратурна-публіцыстычная дзейнасць названага аўтара дасягнула свайго піку ў перыяд Позняга Асветніцтва ў Расіі, таму схільнасць пісьменніка да дыдактызму, маралізатарскай рыторыкі не выклікае здзіўлення. Пры гэтым Ф. Булгарын аддае перавагу малым празаічным формам, што не заўсёды станоўча ўплывае на рэцэпцыю таго ці іншага твора, надаючы яму выгляд эскіза, чарнавіка ці ўрыўка з ўтапічнага трактата («Праўдападобныя небыліцы, альбо Падарожжа да цэнтра Зямлі (1824), «Праўдападобныя небыліцы, або Вандроўка па свеце ў ХХІХ стагоддзі» (1824), «Сцэна з прыватнага жыцця, у 2028 годзе, ад Раства Хрыстова» (1828), «Чартапалох, або новы Фрэйшыц без музыкі» (1830).

Тым не менш, многія відавочна слабыя ў мастацкіх адносінах тэксты дэманструюць даволі цікавыя сюжэтныя рашэнні. Напрыклад, «Чартапалох...» хоць і апелюе да надзвычай папулярнага сярод рамантыкаў матыву пагаднення чалавека з цёмнымі сіламі, але іранічна пераасэнсоўвае яго, надаючы нарацыі рэалістычнае гучанне. Так, на прапанову галоўнага героя набыць яго душу д'ябал з усмешкай заўважае: «Ты, любезный Чертополох, столько накутил в жизни, что душа твоя давно уже наша собственность; но как я рад служить добрым приятелям, то в угоду твою готов купить твое тело» [2, с. 260]. Метафарычнасць аповеду канчаткова разбураецца ў канцы твора, калі аўтар прапаноўвае чытачу немудрагелісты дэшыфратар сваёй задумы: «Какая нравственная цель этой сказки? Поставьте слово порок вместо черта – и все разгадано» [2, 265].

Яшчэ больш традыцыйнымі, на першы погляд, могуць падацца «Праўдападобныя небыліцы, альбо Падарожжа да цэнтра Зямлі». У згаданым апавяданні пісьменнік звяртаецца да добра вядомага міфалагічнага матыву катабасіса – сыходжання ў пекла – пэўным чынам мадыфікаванага пад уплывам тэхнізавагага 19 стагоддзя. Пры гэтым відавочным з'яўляецца наследаванне Ф. Булгарыным сатырыка-фантастычнай традыцыі Дж. Свіфта, знакаміты Гулівер якога наведваў шэраг краін, кожная з якіх выступіла своеасаблівым метафарычным увасабленнем таго ці іншага аспекту існавання грамадства. У беларускай літаратуры

¹ Артыкул упершыню апублікаваны: Спадчына І.Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства : зборнік навуковых артыкулаў / рэдкал. І.Ф. Штэйнер (гал. рэд.) [і інш.] М-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзяржаўны ўн-т імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. – С. 26-29.

аналагічны падыход да асэнсавання матыву інфернальнага падарожжа прадэманстраваў Янка Сіпакоў у сваёй аповесці «Блуканні па іншасвеце» (1994). Расійскі жа аўтар, малюючы на старонках свайго тэксту тры кардынальна адрозныя соцыумы, прадстаўляе сваю ўласную канцэпцыю асвечанага грамадства як з’явы працэсуальнай: «первая полоса, или Игноранция, означает совершенное невежество; вторая полоса, или Скотиния, полуобразованность, полуученость, что гораздо хуже невежества, а третья полоса, или Светония, истинное просвещение, делающее людей добрыми, благонамеренными, смиренными, скромными и честными» [1]. Адметнасцямі дадзенага твора выступаюць таксама падкрэсленая натуралістычнасць аповеду, імкненне наратара навукова абгрунтаваць саму магчымасць такой неверагоднай вандроўкі на падставе яшчэ не абвергнутай на той час гіпотэзы аб полай структуры Зямлі. Згаданая акалічнасць, у сваю чаргу, яднае «Падарожжа да цэнтра Зямлі» з аднайменным раманам Ж. Верна, надрукаваным, між іншым, толькі праз 40 год пасля публікацыі Ф. Булгарына.

Аднак самай удалай ў зместава-фармальных адносінах з’яўляецца ўтопія пісьменніка «Праўдападобныя небыліцы, альбо Вандроўка па свеце ў ХХІХ стагоддзі», якая лічыцца першым у гісторыі расійскай літаратуры апісаннем падарожжа ў часе. Названы матыв дапамагае аўтару па-іншаму раскрыць свой улюбёны прыём супастаўлення мінулага і сучаснага («Сцэна з прыватнага жыцця, у 2028 годзе, ад Раства Хрыстова» (1828), «Іван Іванавіч Выжыгін» (1839) «Дзье супрацьлегласці» (1843) і інш.), пераносячы яго ў плоскасць футуралагічнага прагнозу. Акрамя таго, менавіта ў «Праўдападобных небыліцах» Ф. Булгарын здолеў найбольш поўна і паслядоўна выкласці ўсю складаную парадыгму сваіх маральна-этычных, грамадска-палітычных, навуковых поглядаў.

Для паспяховай рэпрэзентацыі такой комплекснай задачы пісьменнік звяртаецца да двух розных тыпаў аповеду: антычнага дыялогу і разгорнутай нарацыі. Форма палемічнай размовы, напрыклад, служыць штуршком для развіцця дзеяння ўнутры кожнага тэмпаральнага зрэзу. Так, у «рэжыме» рэальнага часу галоўны герой палемізуе з таварышчам наконт гіпатэтычных межаў дасканаласці чалавечага грамадства; пасля ж здзейсненага персанажам перамяшчэння ў часе асноўным сюжэтным стрыжнем становіцца яго гутарка з Прафесарам. Акрэслены падыход надае тэксту выразнае філасофска-публіцыстычнае гучанне ў духу платонаўскіх трактатаў і «Горада Сонца» Т. Кампанэлы. Пры гэтым аўтар імкнецца да стылізацыі свайго твора ў жанры хаджэння з характэрным для згаданай літаратурнай разнавіднасці акцэнтам на экзатычнасці, фантастычнасці аповеду. Пастаўленай мэце садзейнічае таксама і адпаведная форма перадачы дзеяння: у фінале «Падарожжа» аказваецца выпадкова знойдзеным ананімным рукапісам, працяг якога напісаны на невядомай мове і патрабуе належнага перакладу і тлумачэння.

Але нават на старонках невялікай часткі надрукаванага тэксту разгортваецца каласальны па сваім размаху футуралагічны прагноз, што паставіў канчатковую кропку ў шматгадовых ваганнях пісьменніка, які, па словах А. Нікалаева «на працягу ўсяго жыцця <...> аказваўся ў дваістай сітуацыі» [3, с. 118], вагаючыся паміж рознымі нацыянальнымі і сацыяльна-палітычнымі групамі. Сын папличніка Т. Касцюшкі, названы ў гонар апошняга, капітан напалеонаўскай арміі, сябра віленскага літаратурнага аб’яднання шубраўцаў Ян Тадевуш Крыштаф Булгарын канчаткова самавызначыўся на карысць сапраўднага стацкага саветніка Фадзея Венедыктавіча Булгарына. Менавіта таму ўся складаная карціна будучыні чалавецтва бачыцца пісьменніку праз прызму развіцця Расіі: ад пытанняў паўсюднага выкарыстання рускай мовы да тых ці іншых геапалітычных праблем ўсходнеславянскай імперыі. Нягледзячы на відавочную ўтапічнасць дадзенай часткі «Праўдападобных небыліц», многія прагнозы аўтара аказаліся надзвычай блізкімі да ісціны. Пры гэтым цікава, што ўзносячы мову расійскай дзяржавы на п’едэстал нацыянальнай славаснасці, у будучым аўтар не бачыць яе ў якасці сродка міжнароднай камунікацыі: «Хозяйка сказала мне несколько слов на неизвестном мне языке, но, увидев, что я не понимаю, спросила по-русски, неужели я не говорю по-арабски.

– Нет, – отвечал я, – в наше время весьма немногие учёные занимались изучением сего языка.

– Это наш модный и дипломатический язык, – сказал профессор, – точно так же, как в ваше время был французский» [1].

У кантэксце футуралагічнага дыскурсу яшчэ больш праніклівым падаецца аспісанне Ф. Булгарыным навукова-тэхнічных аспектаў будучыні: «я увидел господ и господж в парчовых и бархатных платьях, выметавших улицы или поспешавших с корзинами на рынок в маленьких одноместных двухколесных возках, наподобие кресел: они катились сами без всякой упряжки по чугунным желобам мостовой с удивительной быстротой. Вскоре появились большие фуры с различными припасами, двигавшиеся также без лошадей. Под дрогами приделаны были чугунные ящики, из коих на поверхность подымались трубы: дым, выходявший из них, заставил меня догадываться, что это паровые машины» [1]. Аналагічнае смелае для свайго часу прадказанне робіць аўтар наконт выкарыстання іншых сродкаў транспарту: «подводные суда, изобретённые в наше время американцем Фультоном и усовершенствованные англичанином Джонсоном, введены в употребление» [1].

Пісьменнік таксама звяртаецца да асэнсавання праксеалагічных і этычных аспектаў навуковай практыкі. У якасці дамінантаў функцыянавання заўтрашняга грамадства называюцца прыярытэт інтэлектуальнай працы: «<...> у профессора будет более золота, нежели в наше время было у всех вместе взятых откупщиков, менял и ростовщиков!...» [1], утылітарызм любога рода даследаванняў і вынаходніцтваў: «Из одного любопытства, право, не стоит посвящать жизнь на новые открытия и усовершенствования» [1], прэрагатыву этыкі навукі над іншымі, тэхнічнымі, дысцыплінамі: «Особенная наука под названием: применение всех человеческих познаний к общему благу – составляла отдельный факультет» [1].

Паказальна, што пры ўсім захваленні тэхналогіямі 19 ст. аўтар мадэлюе магчымыя наступствы іх выкарыстання, апелюючы, напрыклад, да неабходнасці рацыянальнага прыродакарыстання: «Оттого-то, что наши предки без всякой предусмотрительности истребляли леса и не радели о воспитании и сохранении деревьев, они наконец сделались редкостью и драгоценностью» [1]. Акрэсленая сітуацыя ў створаным пісьменнікам свеце, разам з шэрагам іншых чыннікаў, прывяла да глабальнай змены кліматычных паясоў і прымусіла жыхароў Сібіры вырошчваць... бананы. У звязку з праблемамі планетарнага пацяплення каласальным па сваёй смеласці ўспрымаецца таксама сцвярджанне Ф. Булгарыным судаходнасці Паўночна-Заходняга Праходу (марскога шляху праз Паўночны Ледавіты акіян уздоўж паўночнага берага Паўночнай Амерыкі праз Канадскі Арктычны архіпелаг), што сталася магчымым толькі ў 21 ст. у выніку раставання ледавікоў.

Цікава, што будучы паслядоўным прыхільнікам ідэй Асветніцтва, аўтар «Падарожжа» амаль не закранае ў сваім творы праблемы ўніверсальных правоў і свабод чалавека. Ім абсалютна не адмаўляецца ідэя класавага адрознення, хоць і прызнаецца неабходнасць належнага ўзроўню матэрыяльнага дабрабыту для ўсіх сацыяльных слаёў. Пры гэтым пісьменнік надзвычай хвалюе гендэрнае пытанне. Жанчына 19 ст. бачыцца яму бяздушнай меркантильнай малаадукаванай асобай, піраміду патрэбаў якой у асноўным складаюць новыя строі і забаўляльныя мерапрыемствы. Таму пісьменнік прапаноўвае свой ідэал прадстаўніцы супрацьлеглага полу – прагрэсіўнай ахоўніцы сямейнага агменю: «По старой привычке после обеда я перешёл к дамам, чтобы послушать красноречивых и пламенных суждений о шляпках и чепцах, также скромных пересудов о недостатках ближнего. Но я едва верил ушам моим, когда услышал, что матери разговаривали между собой о воспитании детей и о средствах к счастливой супружеской жизни. Старушки приводили различные примеры из светской жизни, в подкрепление полезных истин, а модные девицы говорили о литературе, о своих занятиях и о хозяйстве» [1]. Аднак пры ўсёй сваёй асвечанасці і сучаснасці жанчына будучага не разглядаецца пісьменнікам па-за межамі патрыярхальнай культуры: валодаючы пэўным наборам свабод і магчымасцей для самаразвіцця, яна добраахвотна застаецца часткай ізаляванага соцыуму ўнутры традыцыйна мужчынскай мадэлі свету.

Асобную футуралагічную групу ў «Праўдападобных небыліцах» складаюць мастацка-літаратурныя прагнозы Ф. Булгарына. Акрэсліваючы кола аўтараў, якія прайдуць выпрабаванне часам і застануцца на паліцах чытачоў нават у 29 ст, пісьменнік даволі крытычна ставіцца да ўласнай творчасці: «<...>тщётно я искал моего имени под буквой Б. Увы! я не мог отыскать его под спудом тысячи лет, и все мои статейки, критики и антикритики, над которыми я часто не досыпал ночей, в приятных надеждах на будущее – исчезли! Сперва я хотел печалиться, но вскоре утешился и, выходя за двери, весело повторил любимое моё выражение: Vanitas vanitatum et omnia vanitas!» [1].

Безумоўна, далека не ўсе прадбачанні Ф. Булгарына маюць шансы спраўдзіцца. Некаторыя з іх занадта смелыя, нават недарэчныя, як, напрыклад, громаадвод у капелюшы ці спецыяльныя шарыкі, якія трэба класці ў рот і вушы, каб не аглохнуць ад гromу падчас навальніцы. Акрамя таго, аўтар мадэлюе цывілізацыю, дзе ў дасканаласці засвоілі механіку і тэхналогіі паравых машын, што для сучаснага чытача выглядае відавочным анахранізмам. Частка ж прадказанняў пісьменніка настолькі дальнабачная, што рашуча прыняць ці адвергнуць іх на сённяшні дзень не падасца магчымым (тэрамарфаванне Луны, падводныя гарады, інавацыйныя прыстасаванні для павышэння слыху, сэнсорыкі, віртуознай смакававай мадыфікацыі ежы і інш.).

З улікам акрэсленага, варта заўважыць, што ў сваіх фантастычных творах Ф. Булгарын паўстае надзвычай неадназначным пісьменнікам. З аднаго боку, аўтар публікуе шэраг тэкстаў філасофска-публіцыстычнага гучання («Праўдападобныя небыліцы, альбо Падарожжа да цэнтра Зямлі», «Сцэна з прыватнага жыцця, у 2028 годзе, ад Раства Хрыстова», «Чартапалох, або новы Фрэйшыц без музыкі»), дзе даволі цікавыя сюжэтныя рашэнні нярэдка атрымліваюць досыць шаблоннае мастацкае ўвасабленне, а элементы фантастычнага выконваюць выразную службовую функцыю ў межах асветніцкай праблематыкі. Тым не менш, асаблівае месца ў спадчыне Ф. Булгарына займаюць «Праўдападобныя небыліцы, альбо Вандроўка па свеце ў ХХІХ стагоддзі» як першы прыклад прагнастычнай літаратуры ў расійскім прыгожым пісьменстве. Згаданы твор дэманструе выключную энцыклапедычную дасведчанасць аўтара, яго абазнанасць у найноўшых навукова-тэхнічных дасягненнях сваёй эпохі, а таксама трапнасць іх экстрапаляцый у будучае, што сведчыць пра выключны талент пісьменніка як футуролага.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

- 1 Булгарин, Ф. В. Собрание сочинений [Электронный ресурс] / Ф. В. Булгарин. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w. – Дата доступа: 09.10.2016.
- 2 Булгарин, Ф. В. Чертополох... / Ф. Булгарин // Странно и наоборот ; сост. В. Бабенко. – М. : Бослен, 2016. – С. 259-265.
- 3 Николаева, А. Фаддей Булгарин – бедный Йорик русской журналистики / А. Николаева // Наука и жизнь. – 2005. – № 8. – С. 118 – 120.

Аммон М.В. Фаддей Булгарин (1789 – 1859) як зачинатель російської фантастичної літератури.

У статті розглядається жанрово-стилістична й ідейно-тематична спеціфіка прози Ф. Булгаріна в контексті розвитку еўропейскай та російскай фантастичнай літаратуры. Особливу увагу приділена прагностычнай складовай художняго свету пісьменніка у зв'язку з просвітницькаю, романтичнай та навукова-крытычнай праблематыкаю.

Ключові слова: фантастыка, дыдактызм, малі прозові формы, романтичні мотывы, катабасіс, утопія, падарожж у часі, футуралагічны прагноз.

Аммон М.В. Фаддей Булгарин (1789 – 1859) как зачинатель русской фантастической литературы.

В статье рассматривается жанрово-стилистическая и идейно-тематическая специфика прозы Ф. Булгарина в контексте развития европейской и российской

фантастической литературы. Рассматривается художественный мир писателя в связи с просветительской, романтической и научно-критической проблематикой.

Ключевые слова: фантастика, дидактизм, малые прозаические формы, катобасис, утопия, путешествие во времени, футурологический прогноз.

Ammon M.V. Thaddeus Bulgarin (1789 - 1859) as the Pioneer of Russian Fiction.

The article deals with the genre-stylistic and ideological-thematic specificity of F. Bulgarin's prose in the context of the development of European and Russian science fiction. Particular attention is paid to the prognostic component of the writer's artistic world in its close connection with enlightening, romantic and scientific-critical issues.

Keywords: *fantasy, didacticism, small prose forms, romantic motifs, katabasis, utopia, time travel, futurological forecast*

Т.Д. Белова

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ М.ГОРЬКОГО 1920-Х ГОДОВ:
«ЛЕОНИД КРАСИН», «САВВА МОРОЗОВ» И ДРУГИЕ
(СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ)**

В статье на материале переписки и очерков М.Горького 1920-х годов рассматриваются особенности художественного воплощения представлений писателя об истинных жизненных ценностях на пути преобразования России, что помогает по-новому увидеть смысл некоторых образов и идей в его итоговой книге «Жизнь Клима Самгина».

Ключевые слова: *М.Горький, Леонид Красин, Савва Морозов, литературный портрет, итоговая книга, киноверсия.*

Литературные портреты в творческом наследии М. Горького 1920–1930-х годов не обойдены вниманием литературно-критической общественности. Внимание исследователей (А.Волков, В.Барахов и др.) привлекали, прежде всего, очерки, посвященные личности Л.Толстого, Ленина, реже рассматриваются портреты А.П.Чехова, Л. Андреева, С. Есенина. Упоминаются, но не рассматриваются в контексте горьковского творчества советского периода черки: «Михаил Вилонов», «Леонид Красин», тем более – «Савва Морозов». Воспоминания о Морозове, написанные в 1923 г., были опубликованы лишь в 1946 году, десять лет спустя после смерти автора, что вызывает вопросы. Какие тайны заключают в себе горьковские зарисовки о выдающихся современниках? Как в целом и в отдельных случаях надо понимать написанное Горьким в эти годы?

Неистошимый романтик, убежденный в действенной силе искусства, способного преобразовать мир и человека, Горький, пожалуй, острее многих видел реалии русской жизни, подводные рифы в океане своего времени. Поэтому-то стремился он всеми возможными способами художественного, публицистического или эпистолярного изложения донести до соотечественников предостережения об опасностях недооценки этики в политике, науки и культуры в строительстве нового мира.

Особенно беспокоило его искажение отдельными активными участниками освободительного движения идеи **этического социализма**, его нравственного содержания с человеком во главе, как главной жизненной ценности. Не до конца осмыслены нами споры Горького с Лениным, с большевиками о путях и способах преобразования жизни в России не только в 1908-1910-х годах, но и позднее, в эпоху «Несвоевременных мыслей» и «Рассказов 1922-1924 годов», в период написания «Жизни Клима Самгина», в которой, как утверждалось в нашем горьковедении, он хотел показать, «как формировались большевистские идеи» [3, 15, с.787]. Разумеется, логическое ударение в признании писателя следовало бы ставить на слове **«как»**: успешно или нет, грамотно или безграмотно

формировались эти идеи. Насколько они соответствовали идеям истинно научного социализма. Опасениями и раздумьями по этой линии продиктованы и некоторые страницы его литературных портретов. Свою систему шифров, недоговоренностей, иносказаний, выразительных эпитетов он активно использовал и в «Жизни Клима Самгина», печальной книге наблюдений и анализа, адресованной поколениям самостоятельно думающих российских читателей.

Литературные портреты в творчестве М.Горького 1920-х годов о людях незаурядных – это художественные очерки о разных типах революционной эпохи. Это и своеобразная форма малой прозы, и некий ключ к расшифровке отдельных образов в монументальной повести о нашей истории в переломную эпоху. Среди активных «делателей новой истории» он видел тех, которые излучали сомнительный свет, рождали болезненный для слуха автора диссонанс в музыке «общего дела». Не сказать об этом писатель не мог, но понимал, что открыто показывать путаницу в мыслях и поступках героев революции в эпоху диктатуры пролетариата он тоже не мог. От читателя требовалось умение видеть и понимать ситуативные вкрапления, композиционно-стилевые приемы раскрытия неоднозначных жизненных явлений, соотносить всё это с авторской концепцией жизни, его эстетическими взглядами, культурологическими представлениями.

Характерный пример в этом плане представляет очерк «Михаил Вилонов», написанный в 1927 году по заказу редакции газеты «Правда». Под таким названием опубликовал Горький свои воспоминания о Никифоре Ефремовиче Вилонове, акцентировав партийную кличку революционера из рабочих. Что-то архетипически изоморфное, медвежье, давящее и, вместе с тем, ограниченное заложено в имени Михаил [III, с. 373]. «Бархатная», круглая голова человека, бесстрастно поведавшего о расправе отца-старовера над своими детьми за то, что они вступили в кружок рабочих, пошли против правды отца, неожиданно ассоциируется с глубоко сидящими в сознании революционера чертами атавизма. Не случайно автор вначале подчеркнул, но в процессе доработки убрал «тяжеловатые, осторожные» движения героя [4, 4, с.502].

Исследователи минувшего столетия относили Вилонова к ряду личностей сильных, «с прекрасно развитым чувством общественного сознания» (А.А. Волков) [1, 174]. Для В.С. Барахова, Н.Е. Вилонов – несомненный герой, «воинствующий проповедник классовой ненависти», а Л.Б. Красин, прежде всего, «художник дела» [1, с.44]. Молодой исследователь нашего времени справедливо наблюдает при изображении революционеров «авторскую установку на иной человеческий тип, резко непохожий на большинство набором своих качеств», в котором, однако, наряду со святостью, проявленную в таких свойствах, как «смелость, энергичность, воля, страх за товарищей», наблюдаются и «маргинальные качества: ненависть, отсутствие инстинкта частной собственности, ярость, сопрягающаяся с творческим импульсом переустройства мира» [7].

Действительно, первые строчки воспоминания о Вилонове и авторская характеристика убеждают: это был «великолепный парень! ... умница!». «Он, как губка, всасывает в себя всё интересное и красивое...», – так писал Горький А.В. Амфитеатрову в 1909 году [2, XVIII, с.525]. Заметим, что и М.И. Ульянова, благодаря автору за статью о Вилонове, написала в апреле 1927 года: «Вещь очень хорошая и так кстати: ведь такие-то люди, как Вилонов, и строили и нашу партию, и «Правду» [2, XVIII, с.527]. Вместе с тем, с самого начала очерка настораживает отчётливо заявленный мотив: «слава злобе» и ещё в большей степени – слава «ненависти». Это состояние нерасторжимо спаяно с монументальной, «почти классически» красивой фигурой Михаила Вилонова.

Заставляет задуматься и то, что, рассказывая о знакомстве с большевиком из рабочих, автор признался, что не сразу понял его, почувствовав недоверчивость во взгляде глаз «цвета спелой вишни», излишнюю прямоту мысли «в выступлениях по организации преподавания в Каприйской школе». Смущала его и «непоколебимая уверенность» Вилонова «в правильности отрицательного отношения Владимира Ильича к школе». Горький воспринимал борьбу вокруг вопроса об «организации преподавания» очень болезненно, а

закрытие в итоге Каприйской школы явилось для него тяжелым ударом, крушением жизненно важной задачи воспитать для России теоретически грамотных, хорошо подготовленных культурных пропагандистов.

В контексте неоднократно высказанных призывов Горького к единению культурных сил страны, к активизации просветительской работы в массах становится понятно, что не могла быть близкой ему решительно провозглашенная революционером философия классовой ненависти как «самой могучей творческой силы» [2, XVIII, с.379]. Однако, говоря о Вилонове: «Ненависть была как бы органическим свойством», автор констатирует: «Меня удивила именно чистота этого чувства, его спокойствие, завершенность», проистекающие из общей идеи, «вдохновлявшей ненависть».

Не мог принять революционер горьковскую веру в человека с большой буквы: «Человека-то нет ещё. Да и быть не может – разве вы не видите?». Вместе с тем, идя на компромисс с самим собой, писатель называет Вилонова Человеком с большой буквы, хотя именно этот человек внес свою лепту в дело закрытия Каприйской рабочей школы, «выступив против её фракционного характера». По этому поводу Горький с болью сообщил Амфитеатрову в январе 1910 г.: «Мне не хочется писать о школе и о том, почему она поехала на реку Сену, и обо всем, с нею связанном. Кратко скажу: померла моя надежда № 101-й» [5, с.179].

Очерк о Михаиле Вилонове для юбилейного номера «Правды», на первый взгляд, окрашен героическим пафосом. Привлекает озабоченность героя, мужественно претерпевшего издевательства тюремщиков, тем, что люди, менее сильные физически, не смогли бы вынести таких истязаний: «...попади им в злую минуту Ленин, они и его... Вот где ужас!» [2, XVIII, с. 377]. Однако с понятием героя, нового человека, в представлениях Горького, не согласуется этическая глухота революционера, убежденного в том, что «бить человека – это в порядке жизни».

Важную смысловую функцию выполняют отдельные детали внешности большевика: его круглый череп, покрытый «темным бархатом густых, коротко стриженных волос» [2, XVIII, с. 377]. «Бархатная» голова человека, бесстрастно поведавшего о расправе отца-старовера над своими детьми за то, что они вступили в кружок рабочих, пошли против его воли и правды, ассоциируется с глубоко сидящими в сознании «человека партии» чертами атавизма. Неизвестно, что стало бы с этим героем, который «так хорошо понимал и чувствовал правду ненависти», если бы он не умер в 1910 году от туберкулеза. Для Горького, «правда ненависти» не могла стать эталоном **жизненной ценности**. Так, в письме к К.Федину (18.01.1925 г.) после прочтения его рассказа «Тишина» Горький, высказав одобрение автору, заметил: «...нахожу человечески доброе, нежное, проблески родственного чувства у одного индивидуума к другому – как нельзя более ценным и уместным в наше трагическое время» [8, с.229] Развенчанию классовой ненависти Горький посвятил немало страниц и своей итоговой книги, в частности, финальную сцену – встречи Ленина на Финляндском вокзале.

Цикл литературных портретов, активно создаваемых в послеоктябрьское десятилетие, казалось, должен был прояснить позицию Горького, его этико-эстетические представления. Но скрытый смысл критического, диспропорция авторских оценок героического в отдельных «портретах» не были увидены или не поняты, или сознательно обойдены вниманием разного уровня истолкователей, полагавших, что в горьковских литературных портретах однозначно запечатлен российский генофонд [1].

Тем неожиданной показался недавно транслированный на каналах нашего телевидения фильм «Савва Морозов» (выпуск 2007 года, режиссер Олег Сафаралиев). В нем наглядно продемонстрирована тенденция полярного переосмысления некоторых героев из галереи горьковских литературных портретов. Речь идет о роли Леонида Красина в исполнении Д. Нагиева. Активный член ЦК РСДРП, ответственный по части «добывания средств для партии», Л.Б. Красин представлен в фильме как лощеный красавец, уверенный в своем праве требовать у фабриканта Морозова, лояльно настроенного к революционному

движению, дополнительную сумму в напряженные дни 1905 года. Получив отказ Саввы, тяжело пережившего кровавую сцену столкновения между рабочими и конным отрядом полицейских у себя на фабрике: «На кровь денег не дам», Красин многозначительно предупредил: «Я ещё приду!». Эти слова прозвучали намеренно зловеще, как недоброе и неотвратимое обещание роковой встречи. И угроза была приведена в исполнение... Красин, по сценарию (авторы: К. Афанасьева и Н. Корецкая), пришел к Морозову, отдыхавшему в санатории на юге Франции и хладнокровно убил его. В конце фильма на темном экране короткой строкой сказано о загадочности смерти Морозова. Тем не менее, тенденция постановщиков отчётливо обозначена всем развитием сценического действия и трактовкой актера. У истоков сюжетной развязки стоят свидетельства внучатой племянницы Саввы Тимофеевича и других родственников по линии жены Морозова, которые дали интервью американскому историку Ю.Г. Фельштинскому, автору детективного романа «Вожди в законе». Мнение этого «историка», очевидно, и было положено в основу сценария [9].

В системе образов по сценарию фильма сомнительная роль отведена Горькому. Он представлен бесцветным, но счастливым соперником Морозова, страстно влюбленного в красавицу актрису МХТ Андрееву, и едва ли не единомышленником Красина в истории с покушением на Морозова. Налицо фальсификация истории. Не удивительно, что в титрах телесериала нет ссылки на очерки М. Горького «Савва Морозов» и «Леонид Красин», над которыми писатель работал в 1920-е годы.

На смерть Л.Б. Красина в Лондоне 24 ноября 1926 года Горький откликнулся словами сожаления в письмах к разным корреспондентам: «Большой человек ушел. И – преждевременно, как огромное большинство крупных русских людей». Е.П. Пешкову он просил положить на гроб Красина венок со словами: «Старому другу. М.Г.» [3, XVI, с.180. 193. 223]. Полагая, что эмиграция снова «воспрянет» «на его могиле», Горький написал небольшой по объему очерк «Л.Б. Красин: Из воспоминаний», который 19 декабря 1926 года был опубликован в «Известиях». В нем автор повторил слова из письма к П.П. Крючкову, назвав Красина по уму, талантливости вторым после Ленина [2, XX, с.553]. 26 ноября 1926 г. Горький написал: «Я его знал двадцать пять лет, больше и ближе, чем В<ладимира> Ильича, и считаю его вторым по уму и по прямоте, по энергии и бесстрашию» [3,16, с.182]

Творческая история очерка о Савве Тимофеевиче Морозове оказалась более сложной, не лишенной некоторой загадочности своим поздним появлением в журнале «Октябрь» только в 1946 году [2, XVI, с. 624-625]. Тем не менее, сюжетную линию, связывающую Красина и Морозова, писатель включил в очерк о Красине. Этот композиционный прием, безусловно, не лишен глубокого смысла. Развернутый эпизод общения двух «резко различных людей»: интеллигента-революционера и одного из организаторов российской промышленности, образованнейшего и умнейшего в своей среде человека, – писатель ввёл, возможно, чтобы нейтрализовать ходившие в кругах эмиграции слухи о причастности Красина к смерти Морозова.

Прогрессивно мыслящий фабрикант, человек дела, убежденный европеец, Морозов явно импонирует автору очерка о Красине. Это проявляется в системе отдельных деталей внешности, в манере говорить кратко, обдуманно, по существу. Предпочтение наглядно в сравнительной характеристике двух «единств и противоречий»: «один среднего роста, с лицом благообразного татарина, с маленькими невеселыми и умными глазками, химик по специальности, фабрикант, влюбленный в поэзию Пушкина, читающий на память множество стихов и почти всего «Евгения Онегина», «другой – тонкий, сухощавый». В лице «одного из энергичнейших практиков партии» автор подчеркивает «суздальскую» хитрецу, «резко очерченный рот, хрящеватый нос, выпуклый лоб, разрезанный глубокой складкой», что «знаменует человека по-русски обаятельного, но **не по-русски** энергичного» [2, XX, с.56-57].

В очерке о Красине Савве Морозову отведено достаточно большое место. Повидимому, не имея возможности опубликовать отдельно воспоминания о фабриканте по разным обстоятельствам, в том числе – в условиях партийной диктатуры, Горький обозначил

эту существенную линию связи, как одну из немаловажных особенностей революционного движения в России. В портретной характеристике Л.Б. Красина, человека «без тени», как он себя представил, акцентировано не столько национальное или эмоциональное, глубинно мыслительное, сколько физиологическое, наступательное. Не только автор, но другие очевидцы (Вера Комиссаржевская, безымянный электротехник-профессор), говоря о Красине, отмечают его «чудовищную энергию». Чтобы сгладить явный оценочный крен, Горький прибавил: «все видели, что Леонид Красин, «Никитич», «Винтер», «Зимин» – исключительный человек» [2, XX, с.58].

Среди условно ценных качеств героя революции названа способность великолепно говорить; если не убеждать, то **обезоруживать** противника в споре; словом увлекать людей «на самые рискованные предприятия». Он быстро сумел расположить к себе и Савву Морозова, увидев в нем не только «денежный мешок», но и мужика «с головой», «европейца», «новый тип, и тип с хорошим будущим» [2, XX, с.57]. Морозов, по словам повествователя, в свою очередь оценил Красина как идеального работника: «Сам любит работу и других умеет заставить. И – умен. <...> Глазок хозяйский есть: сразу видит цену дела» [2, XX, с.57]. Способность любить работу и уметь других заставить работать было ценным и для самого Горького, который стремился воспитать в соотечественниках «поэзию труда». По словам К.А.Федина, в начале 1920-х годов во время беседы с писателем можно было услышать сокрушенное: «Не умеют у нас ничего делать. Работать не умеют» [8, с.40].

Тем не менее, неотразимая обаятельность Красина, близкая гипнозу, в тексте очерка всё же по природе своей рациональна, лишена человеческого тепла, заботы о человеке. Даже его участие в организации «Комиссии по улучшению быта ученых» обусловлено расчётом: аргументом в этом важном деле, как тонко подметил автор, для него послужило нежелание отставать от буржуазной практики: «Если буржуазия умела ... пользоваться силами квалифицированной интеллигенции, тем более должны уметь делать это мы...» [2, XX, с.60]. Импонировала автору способность Красина воспринимать «жизнь как искусство» [2, XX, с.61].

На такой высокой ноте заканчивал писатель свои воспоминания об историческом деятеле. Попытка разобрать кружевное плетение вокруг личности Красина-человека вызывает необходимость объяснить, почему появлению Леонида Борисовича в первых строках очерка предпослано упоминание о нижегородце Павле Скворцове, «одном из первых марксистов», мастере «шлифовки» людей, сопровождаемое признанием писателя: «В течение десяти лет я встретил на путях моих не мало апостолов», которые «требуют одного: чтоб личный опыт мой я, как можно скорее и с явным ущербом для опыта, уложил в предлагаемые ими формы» [2, XX, с.50]. Внутреннее сопротивление подобным «шлифовальщикам» сохранилось у Горького до конца его дней, что, видимо, и определило сдержанность в выражении авторского чувства к герою этого очерка. Он запомнился не только внешним лоском, элегантностью костюма, но пожатием неожиданно «сильной и жесткой» руки одного «из энергичнейших **практиков** партии и талантливых организаторов её» [2, XX, с.51]. Жесткую руку «практиков» партии Горький, много и болезненно переживший к 1927 году, уже хорошо знал. Сопоставив биографические факты Красина, его происхождение [6], трезвый расчет в поступках, в отношениях к людям, можно предположить, что отдельные черты ленинца переданы автором Степану Кутузову, герою «Жизни Клим Самгина».

Знакомство с письмами Горького и комментариями к ним дает основание говорить об очень непростой для писателя ситуации, когда, с одной стороны, товарищи ждали от него «более обширное воспоминание о покойном», с другой, – со стороны эмигрантов, покойному функционеру вменялась непомерная страсть к роскошной жизни [3,16, с.721,632,633]. Цену эмигрантскому «хулиганству» Горький тоже хорошо знал, но, несмотря на просьбы «Кружка друзей», отказался писать новую статью: «...второй статьи о Л.Б. Красине я не буду писать, некогда и нечего. Всё, что мог – сказал, остальное, на мой взгляд, самое интересное, должны

рассказать о нем тифлисы и бакинцы...», – сообщил он в июне 1927 г. Н.Е. Буренину [3,16, с.357].

Совершенно в ином тональном ключе воссоздан многогранный портрет С.Т. Морозова, рано ушедшего из жизни, в очерке «Савва Морозов». В тоне автора воспоминаний отчётливо слышно восхищение умом молодого фабриканта, его умение убедить нерешительное купечество. Грамотно составив документ на имя министра финансов, он помог сообществу получить удовлетворение ходатайства о кредитах на общее дело. Внимание читателя привлекает звонкоголосый человек, остроумный оппонент Д. И. Менделеева. Смелый оратор, Морозов четко сформулировал идею обреченности «соломенного царства», сказал о плачевном состоянии «фабрично-заводского дела, о положении рабочих», что говорило о масштабности его государственного мышления.

Подкупает в облике промышленника и внешность (веселый блеск ласковых глаз, энергия четких движений «крепкого тела»), и умение подметить главное в произведениях визави: «актуальность» и «волевое начало», чего не смог понять революционер Вилонов. Способность оценить Маркса как «великолепного воспитателя и организатора воли» – свидетельство богатых мыслительных возможностей фабриканта в деле европеизации России.

Созвучно автору восхищение Морозова, химика по образованию, этой наукой из «области чудес», убеждение собеседника в том, что «величайшие завоевания разума будут сделаны именно в этой области» [2, XVI, с.502]. Близкие мысли внушал юному Пешкову и народник Ромась («Мои университеты»). Глубина суждений Саввы Тимофеевича о произведениях Пушкина, Толстого, Достоевского, его убеждение: «Знай Европа гений Пушкина, мы показались бы ей не таким мечтателями и дикарями, как она привыкла видеть нас», а также замечание о том, что высказывание «русских гениев» «о своеобразии русской «души» дорого стоит нам и ещё дороже будет стоить это «своеобразие!» [2, XVI, с.502] и многое другое у Морозова, Горький будет транслировать в своих публицистических произведениях, и в «Жизни Клима Самгина», рассредоточив его идеи в высказываниях Тимофея Варавки, Владимира Лютова, Валентина Безбедова, даже доктора Константина Макарова и других.

Признание в том, что автор и герой очерка вскоре «стали друзьями, даже на «ты»», – свидетельство **истинной ценности**, увиденной Горьким в коренастом человеке, который мог свободно рассуждать «о новых течениях русской поэзии»; цитируя стихи Бальмонта, Брюсова, восхищаться «мудрой ясностью стихов Пушкина [2, XVI, с.504], гневно высказывать отношение к политике царского правительства, развязавшего войну с Японией, не предотвратившего кровопролитие на Дворцовой площади 9 января 1905 года [2, XVI, с. 524].

Коснувшись вопроса о смерти героя, Горький назвал несколько мотивов. Говоря о получаемых угрозах от подкупленных хулиганов, Савва подчеркнул: «Не думай, что от революционно настроенных рабочих» [2, XVI, с. 514]. Другой, не менее существенный, разговор Морозова о смерти, о дурных снах, предвестниках бездомности, о генетической предрасположенности к сумасшествию [2, XVI, с.514]. И, наконец, внутрисемейные отношения: близкие осуждали расточительность хозяина дела, его финансовую поддержку РСДРП. Об этом в очерке сказано так: «За границей он убил себя, лежа в постели, выстрелом из револьвера в сердце.

За несколько дней до смерти Саввы его видел Л.Б.Красин. Возвращаясь из Лондона, с третьего съезда партии, он заехал к Морозову в Виши; там в маленькой санатории, Савва встретил его очень радостно и сердечно, но Красин сразу заметил, что Савва находится в состоянии болезненной тревоги...».

Из трех рассмотренных здесь портретов, только о Савве Морозове писатель сказал: «Это был хороший друг, сердечно близкий мне человек, я очень любил его» [2, XVI, 526]. В этих словах – признание истинной красоты и подлинной жизненной ценности человека, так необходимого России. Не до конца изученные нами литературные портреты Горького важны

и ценны как своеобразный ключ к расшифровке многих идей и образов в «Жизни Клима Самгина».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барахов В.С. Искусство литературного портрета. Горький о В.И. Ленине, Л.Н. Толстом, А.П. Чехове. – М.: Наука. 1976. – 184 с.; Барахов В.С. Литературный портрет (истоки, поэтика, жанр) – Л.: Наука, 1986. – 312 с.; Гречнев В.Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького (Воспоминания о писателях). – М.-Л., 1964. – 130 с.; Волков А.А. Литературный портрет /Волков А.А. Художественный мир Горького (Советские годы). – М.: Современник. 1978. – 368 с. и др.
2. М. Горький. Полн. собр. соч. Художеств. произведения: В 25 тт. Тт. XVI, XVIII, XX. – М.: Наука. 1973-1976;
3. М. Горький. Письма: В 24 тт. Т.15-17. – М.: Наука. 2012-2014.
4. М. Горький. Полн. собр. соч. Варианты к художеств. произведениям. Т.4. – М.: Наука. 1976. – 712 с.
5. Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка / Лит. Наследство. Т.95. – М.: Наука. 1988. – 1080 с.
6. Л.Б. Красин. Биография. [Режим доступа] : https://ru.wikipedia.org/wiki/Красин_Леонид_Борисович. (Дата обращения 16.01. 2016 г.)
7. Мухонкин М.Ш. Литературные портреты в прозе М. Горького 1890-1920-х годов / Автореф. дисс. канд. филол.наук. 10.01.01– русская литература – М., 2007.– 20 с.
8. Федин Конст. Горький среди нас. Картины литературной жизни. – М.: Молодая гвардия. 1967. – 352 с.
9. Фельштинский Ю.Г. Вожди в законе. [Режим доступа] www.bookol.ru/nauk_obrazovanie... (Дата обращения 15.01.2015г.)

Белова Т.Д. Літературний портрет у творчості М. Горького 1920-х років: «Леонід Красін», «Савва Морозов» та інші (сучасне прочитання)

У статті на матеріалі листування і нарисів М.Горького 1920-х років розглядаються особливості художнього втілення уявлень письменника про справжні життєві цінності на шляху перетворення Росії, що допомагає по-новому побачити сенс деяких образів і ідей в його підсумковій книзі «Життя Клима Самгіна».

Ключові слова: М. Горький, Леонід Красін, Савва Морозов, літературний портрет, підсумкова книга, кіноверсія.

Belova E.D. Literary Portrait in the Creativity of m. Gorky 1920th: "Leonid Krasin", "Savva Morozov" and Others (Modern Reading)

In the article on the material of correspondence and essays by M. Gorky in the 1920s, features of the artistic embodiment of the writer's ideas about the true values of life on the road to Russia's transformation are considered, which helps to re-see the meaning of certain images and ideas in his final book, The Life of Klim Samgin.

Keywords: M.Gorky, Leonid Krasin, Savva Morozov, literary portrait, final book, film version.

О.В. Богданова

ПУШКИНСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРА В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ТАНЯ»

В статье рассматривается рассказ И. А. Бунина «Таня» и выявляется его связь с пушкинским интертекстом, в частности с романом в стихах «Евгений Онегин». Сопоставления с претекстом позволяют акцентировать стратегию Бунина-художника,

направленного на своеобразную – сознательную или бессознательную – идеализацию образа главного героя «Тани» и в целом «сквозного» героя всего цикла «Темные аллеи». В работе показано, что образ главной (титульной) героини на самом деле для Бунина не является главным, но служит фоном для выделения образа центрального мужского персонажа цикла. Анализ текста в статье проводится с упором на поэтологический и интертекстуальный подходы.

Ключевые слова: русская литература XX века, И. А. Бунин, цикл «Темные аллеи», рассказ «Таня», система главных персонажей.

В дневниках И. А. Бунина о создании рассказа «Таня» значится: «14, 17, 18, 20, 21, 22. X. 40. Писал и кончил (в 5 ч.) “Таню”» [1, с. 140]. Первая публикация рассказа состоялась в нью-йоркском «Новом журнале» (1943, кн. 1) и в сборнике «Темные аллеи» (Нью-Йорк, 1943).

Рассказ «Таня» входит во второй раздел цикла «Темные аллеи» и касается прежде всего проблемы жизненного становления героя, его взросления и мужания. Сюжетную канву текста составляет история «случайной» [2, с. 91] связи молодого героя с наивной и доверчивой крестьянской девушкой-простушкой по имени Таня.

Повествование в «Тане» ведется от лица нарратора, но, как и во многих рассказах цикла (например, в «Зойке и Валерии»), объективная позиция автора-повествователя перемежается и «смешивается» с внутренней речью героя (или героини), тем самым в отдельных фрагментах текста порождая иллюзию несобственно-прямой речи. И подобная повествовательная стратегия становится константным способом лиризации и субъективации повествования, характерным для Бунина средством обнажения духовно-психологической составляющей внутреннего мира центрального героя.

Рассказ, как и во многих случаях «Темных аллеи», называется по имени главной героини – «Таня», именно она становится той психологической «средой», на фоне которой могут быть эксплицированы потаенные слагаемые характера и сознания (чувствования) главного героя, но смысловой центр повествования со всей очевидностью составляет образ центрального (сквозного) персонажа всего цикла – молодого барина, в данном тексте получившего имя Петра Николаевича, в обращениях к нему Тани – Петруша.

Выведение на первый (титульный) план рассказа имени главной героини нередко приводит исследователей к мысли о том, что именно женский персонаж стоит в центре повествования, *ее* характер привлекает внимание автора-нарратора. Мысль О. Н. Михайлова о том, что «в любви женщина, героиня Бунина <...> *выше, одухотвореннее* героя» [с. 8], подхвачена многими литературоведами. Так, применительно к «Тане» один из исследователей пишет: «Судьба этой крестьянской девушки с традиционно-крестьянским именем и внешностью, полюбившей барина, несчастна, но в этой горестной судьбе Буниным открыты лучшие качества женского национального характера» [4, с. 141], в её образе «соединяются высота нравственного облика, душевная простота в сочетании с глубиной внутреннего мира, естественность и отсутствие всякой фальши в поведении» [4, с. 139]. И это отчасти действительно верно. Однако если делать акцент на образе главной героини (т. е. не учитывать авторскую интенцию бунинского *приема-стратегии* названия рассказов «Темных аллеи» именем женского персонажа), то философские константы рассказа окажутся деформированными – сдвинутыми, смещенными, трансформированными. Первый и наиболее значимый ракурс бунинского повествования – это неизменно образ, характер и судьба главного *мужского* персонажа, своеобразного литературного, *выдуманного*, художественно смоделированного *alter ego* автора.

Ориентируясь на образ главной героини рассказа Тани, исследователи неизбежно намечают интертекстуальную связь образа бунинской героини с образом Татьяны Лариной из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. Имя и образ прецедентного пушкинского «милого идеала» столь сильно маркированы, что женский персонаж, носящий имя Таня, в национальном русском сознании неизменно вызывает подобные ассоциации. См. следующее

суждение: «Здесь уместно вернуться к параллели бунинской героини с пушкинской Татьяной. <...> Но если в образе Татьяны Лариной гармонически соединились лучшие стороны дворянской и простонародной культуры, то Таня у Бунина представлена прежде всего простонародной, крестьянской стороной жизни, в глубине которой скрывается истинная красота и преданная любовь» [4, с. 139].

Кажется, что подобного рода сопоставление возможно, допустимо и даже отчасти задано самим автором. Так, например, можно дополнить сопоставительное наблюдение: «деревенские» главы «Евгения Онегина» отмечены настроением неизменной скуки и скучными же разговорами соседей о «неурожаях и родне». Именно такой воссоздана атмосфера деревни и у Бунина, когда родственница, мелкая помещица Казакова, донимает своего молодого гостя теми же наскучившими и неинтересными ему историями – «как всегда, говорила о своем покойном муже и о своих двух сыновьях, служивших в Орле» [2, с. 92].

В том же «доказательном» ряду может оказаться и другая деталь. Если вспомнить письмо Татьяны к Онегину, ее волнение и тревогу, психологически тонко переданные Пушкиным сменой эпистолярного обращения героини к адресату-герою то на «ты», то на «вы», то легко заметить, что именно этот «броский» ход использует и Бунин в финале рассказа «Таня», передавая степень духовного напряжения своей героини сменой местоименной наррации («горько прошептала она <...> в первый раз говоря ему “ты”») [2, с. 108]).

Действительно, можно представить себе, что Бунин имел в виду образ Татьяны, когда создавал образ Тани. Однако, на наш взгляд, прозаик выстраивал не столько сопоставление образов героинь, сколько *противопоставление*, принимал во внимание и акцентировал не столько близость, сколько контрастность и антитетичность образов литературных тезок, «деревенских» Татьян.

С одной стороны, героини, как будто бы, даже внешне похожи – обе не красавицы. Подобно тому, как Пушкин говорит, что Татьяна

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б <...> очей, –

так и героиня Бунина – «ее простое личико было *только* миловидно, а серые крестьянские глаза прекрасны *только* молодостью» [2, с. 91]. Редкий и удивительный эпитет, использованный Буниным применительно к глазам героини – «*крестьянские*», вероятно, должен акцентировать простоту и (в определенной мере) пустоту глаз Тани, ее простодушие и душевную недалезоркость. И, вероятно, в том числе и крестьянскую простонародную непросвещенность – неслучайно, даже слово Венера героиня повторит только как *Винера* [2, с. 103], и Бунин сознательно допустит (и графически воспроизведет) ошибку в написании имени богини.

Если героиня Пушкина, поместная дворянка Татьяна Ларина, просвещена, образована, начитана:

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Течение сельского досуга
Мечтами украшала ей. <...>

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод <...>

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;

Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо <...>

(глава II, строфы XXVI–XXX),

– то героиня Бунина романтична не по-книжному, но доверчива и открыта душой по-крестьянски, по-деревенски, по-мужицки, простодушно и наивно.

Между тем герой Бунина в «Темных аллеях» – всегда аристократ, всегда дворянин, подчеркнуто принадлежащий к высшему свету. Потому характер мировосприятия Петра и Тани несомненно и со всей очевидностью разнится.

О праздном и скучающем герое нарратор говорит: «В ту далекую пору он тратил себя особенно *безрассудно*, жизнь вел скитальческую, имел *много случайных любовных встреч и связей* – и как к *случайной* отнесся и к связи с ней» [2, с. 91], с Таней. Проведя «начало осени в Крыму и *по пути* в Москву» [2, с. 91] заехав к родственнице в помещичью усадьбу, герой прожил здесь «недели две в успокоительной простоте» [2, с. 91] и собирался уже уезжать, но Таню за все это время не замечал, смотрел на нее «без всякого внимания» [2, с. 92]. И только «удивительная», «роковая» [2, с. 91] ночь изменила отношение героя к героине, обратила его внимание на нее.

Для Бунина-художника характерно воссоздавать ситуации встречи, расставания, соединения, близости героев на основе эксплуатации приема природно-психологического параллелизма: природа у писателя неизменно способствует выражению состояния и чувств персонажей. В «Тане», по Бунину (и так кажется главному герою), сама «странная» ночь, необычное напряжение природы подтолкнули его к «этому неожиданному соединению» [2, с. 94] с Таней.

В представлении, данном Буниным главному герою, он одинок, его жизнь пуста и бессмысленна, «безрассудна» [2, с. 91], почти «по-онегински» скучна. Герой существует без смысла и некоей цели, определенности. Но «странная» ночь обещает и приносит изменения в «почти животное» [2, с. 94] существование персонажа.

«И *ночь какая-то странная*. Широкий, пустой, светло освещенный высокой луной двор. <...> За крышами, на северном небосклоне, медленно расходятся *таинственные* ночные облака – снеговые *мертвые* горы. <...> И все вокруг *как-то странно* в своем ночном существовании, *отрепленном от всего человеческого, бессмысленно* сияющее. И *странно* еще потому, что *будто в первый раз* видит он весь этот ночной, лунный осенний мир» [2, с. 93–94].

Случайная по сути, но необычная таинственная связь со спящей девушкой-горничной производит на героя странное и пробуждающее впечатление. «Как странно, как неожиданно! И неужто она правда спала?» [2, с. 93]. Герой и верит, и не верит тайне случившегося: «А если притворства не было? – подумал он» [2, с. 93]. И когда, наконец, принимает таинство ситуации, то проникается живыми и яркими чувствами к героине: «...он с чувством не только животной благодарности за то неожиданное счастье, которое она бессознательно дала ему, но и восторга, любви стал целовать ее в шею, в грудь, все упоительно пахнущее чем-то деревенским, девичьим» [2, с. 93]. Позже вышедший на воздух герой чувствовал, что «ночь была *торжественна*, <...> *благостна* и как-то *удивительно* соединялась с теми *чувствами*, что унес он от этого *неожиданного соединения* с полудетским женским существом...» [2, с. 94].

Как показывает Бунин, скучающий герой вспыхнул, загорелся необычайной близостью, однако и теперь отношение персонажей «Тани» и восприятие ими случившейся любовной истории принципиально и категорически различно. Для героини рядом с Петрушей появилось «общее заветное прошлое» [2, с. 91]: «Кто он, она еще не понимала в полусне, но все равно – это был тот, с кем она, в некий срок, впервые *должна была* соединиться в самой *тайной* и *блаженно-смертной* близости. Эта близость <...> *уже ничем в мире расторгнута быть не может*, и он навеки унес ее в себе, и вот эта *необыкновенная ночь* принимает его в свое непостижимое светлое царство вместе с нею, с этой близостью...» [2, с. 93].

В приведенной цитате вновь можно найти явные пушкинские интертекстуальные аллюзии. Татьяна Ларина признается Онегину:

Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...
Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!
Ты чуть вошёл, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

(«Письмо Татьяны»).

Сходным образом и Таня у Бунина принимает близость с Петрушей как вечную и предопределенную: «*Кто он*, она еще не понимала в полусне, но все равно – это был тот, с кем она...» уже заранее, в мечтах связывала себя, свою судьбу. Мотив *сновидений*, в которых Татьяне являлся ее герой, коррелирует с состоянием *полусна* Тани у Бунина.

Герой Бунина, кажется, тоже пережил восторг и почувствовал любовь. Однако, объясняя Тане свое странное влечение к ней, по словам нарратора, он «говорил неправду» [2, с. 92], угадывал вопросы наивной героини – «понимал и нарочно молчал» [2, с. 98], обманывал, что «давно полюбил» [2, с. 94] героиню.

Между тем душа героя на какой-то миг пробуждена, его внутренняя речь полна патетики: «Как он мог, уезжая, вспоминать ее только случайно, забывать ее милый простосердечный голосок, ее то радостные, то грустные, но всегда любящие, преданные глаза, как он мог любить других и некоторым из них придавать гораздо больше значения, чем ей!» [2, с. 93–94]. В эпизоде встречи девушки-крестьянки на железнодорожной станции герой так встревожен и взволнован, что ощущает себя «точно ждал молодую жену» [2, с. 97]. Сцена близости героев на ухабистой деревенской ноябрьской дороге передана автором как наивысший взлет чувств и восторг ощущений обоих персонажей. Именно в этот момент героиня «навсегда отдава<ла> ему не только все свое тело, теперь уже полную собственность его, но и всю свою душу» [2, с. 98]. Герой чувствовал и осознавал это. И с благодарностью принимал.

Можно довериться повествователю и принять искренность слов, которые произносит герой: «Она даже и не подозревает *всей силы моей любви к ней!*» [2, с. 108]. Однако в логике бунинской наррации расставание героев неизбежно. И эта неизбежность сродни той, которая пронизывает рассказ «Темные аллеи» (и другие рассказы цикла).

Крестьянская, деревенская составляющая образа Тани неизменно подчеркивается и выделяется Буниным. И далеко не всегда в качестве «возвышения» образа героини, но нередко и как «снижение» его. Так, с одной стороны, влюбленный герой с восторгом ощущает запах тела Тани: «упоительно пахнущее чем-то деревенским, девичьим» [2, с. 93], «Ах, этот крестьянский запах ее головы, дыхания, яблочный холодок щеки!» [2, с. 101]. Но, с другой стороны, в очередной приезд герой и наслаждается деревенской простотой осязаемых запахов, и уже умеет дифференцировать и конкретизировать их – «пахнешь не то перепелом, не то сухой коноплей...» [2, с. 104], отчего те же самые запахи Тани обретают коннотации приземленности и – как следствие – сниженности.

Уже ранее отмечалось неумение Тани произнести имя Венера. В ее речь повествователь включает и просторечное «полсапожки», «подкопки» [2, с. 97] и искаженное «лечь» («Я не барышня... Погодите, я пониже ляжу...» [2, с. 101]). И на данных примерах актуализируется то *противопоставление*, о котором шла речь при соположении образов Татьяны Лариной и Тани у Бунина. Если Татьяне у Пушкина книги «заменяли всё», то Таня не умеет самого простого – правильно выразить мысль. И для аристократичного героя Бунина это важно. Причем, негативной оценочности *персонажа* (со стороны Бунина, т. е. автора) в этой аксиологии нет – писатель подчеркивает объективную невозможность соединения героев.

Заметим, что в рассказе «Таня» звучат собственно поэтические мотивы – строки народной песни «Уж как выйду я в сад» (вариант – «Я во сад пошла»). И как это звучало в речи простонародной Надежды из рассказа «Темные аллеи», когда Бунин акцентировал определение-отношение к барским стихам «*всякие*» – «И все стихи мне изволили читать про *всякие* “темные аллеи”» [2, с. 10], так и в рассказе «Таня» простота (и примитивность – для героя) внутреннего мира героини эксплицируется напеваемыми ею строками:

Уж как выйду я в сад,
Во зеленый сад,
Во зеленый сад гулять,
Свово милова встречать... [2, с. 102],

причем автор графически (сознательно) воспроизводит рече-стилевое искажение («свово», «милова»).

Образ Тани, оказавшейся в одном из эпизодов «на людях» рядом с героем, представлена повествователем наивно (и отчасти иронично). Таня принаряжается для поездки в город. Героиня «прилаживается» [2, с. 98] к нормам городской жизни, к привычным герою установлениям – и выглядит наивно, глуповато и смешно.

Встречающий героиню на станции влюбленный Петруша «увидел, как вошла она, *погородскому одетая* <...> она вся сияла возбужденными глазами, юностью взволнованного необычным путешествием лица, и сторож что-то говорил ей на “вы”» [2, с. 97]. И тут же собственный (несобственно-прямой) взгляд героини на себя: «Был ли когда-нибудь в жизни у нее столь счастливый вечер! Он сам приехал за мной, а я из города, к *наряжена* и *так хороша*, как он и *представить себе не мог*, видя меня всегда только в старой юбчонке, в ситцевой бедной кофточке, у меня лицо, как у *модистки*, под этим шелковым белым платочком, я в новом гарусном коричневом платье под суконной жакеткой, на мне белые бумажные чулки и новые *полсапожки* с медными *подкопками!*» [2, с. 97]. И говорит теперь героиня «таким тоном, *каким говорят в гостях*, и, *приподняв подол*, пошла за ним *дамскими шажками*, *снисходительно дивясь*: “Ох, Господи, как тут *склизко*, как *натоптали мужики!*”» [2, с. 97]. Простодушная героиня ощущает себя «*будто равная ему*» [2, с. 97], но на самом деле выглядит манерной, неестественной и даже чуть высокомерной (ее реплика о мужиках). И на этом фоне Буниным проводится ощутимая грань между стремлением к физической близости героя, его тягой к молодому девичьему телу и мыслью о невозможности связать свою судьбу с крестьянкой. Потому, как показывает автор, героиня неизбежно и вскоре должна была наскучить Петруше.

До какой-то поры охваченный страстью герой, «как слепой» [2, с. 98], отдавался своим чувственным порывам, но его охлаждение было неминуемо. Бунин, вновь в опоре на константный для его прозы природно-психологический параллелизм, тщательно и детально описывает наступление холодных зимних дней и – в параллель к холодам – остывание чувств героя.

По словам нарратора, «зима наступила рано»: «После туманов завернул морозный *северный* ветер, *сковал* маслянистые колчи дорог, *окаменил* землю, *сжгет* последнюю траву в саду и на дворе» [2, с. 99]. Вскоре повествователь (и герой) еще отчетливее видят приближение *холода* (в самом широком смысле). «Дальше был *суший ад*, белое несущееся *бешенство*» [2, с. 100]: Картина мертвой природы, всеохватной белизны и

всепронизывающей стужи подчеркивает, эксплицирует *охлаждение* чувств героя и его *бешеное* желание скорее уехать из деревни.

В противоположность образу умирающей на зиму деревни Бунин воспроизводит мечту героя о бурной и наполненной жизни Москвы: «И ему *страстно* захотелось быть как можно скорее в Москве» [2, с. 100]. Мороз и метель в Москве не смущают героя: «...на площади, против Иверской, парные голубки с бормочущими бубенчиками, на Тверской высокий электрический свет фонарей в снежных вихрях... В Большом Московском блещут люстры, разливается струнная музыка, и вот он, кинув меховое оснеженное пальто на руки швейцарам, вытирая платком мокрые от снега усы, привычно, бодро входит по красному ковру в нагретую людную залу, в говор, в запах кушаний и папирос...» [2, с. 100]. «Скитальческая» и «безрассудная» жизнь вновь позвала героя – из деревни в Москву, к огням, к суете, к «многим случайным любовным встречам и связям» [2, с. 91]. Сославшись на «ей-Богу <...> очень важные и неотложные дела» [2, с. 105], герой оставляет деревенскую простушку Таню.

На основе событийной канвы «Тани» можно понять, как страдала Таня. Здесь и мольба «Царица Небесная, пошли мне смерть!» [2, с. 106], и полное отчаяние, «когда она уже совсем похоронила в себе всякую надежду» [2, с. 106]. Правда, герой все-таки придет еще раз в деревню на очень короткое время, хотя былой страсти в нем уже не будет. Теперь «он был поражен, увидя ее, – так *похудела* и *поблекла* она вся» [2, с. 106]. «Да, *не такая*, подумал он. *Ужасно изменилась*» [2, с. 107]. Теперь реплики героя, обращенные к героине, сухи и по-своему циничны: «Ты меня не понимаешь. Я говорю, что ты душевно нездорова» [2, с. 108]. На вопрос Тани: «<...> что ж я одна тут буду делать!» – герой отвечает просто и почти грубо: «Да все то же, что и прежде делала» [2, с. 108].

Однако героиня-крестьянка оставляет яркий след в душе и воспоминаниях героя. Но в рассказе «Таня» главный герой, вслед за героем «Темных алле», мог бы философично повторить: «История пошлая, обыкновенная» [2, с. 9] и «Все проходит. Все забывается» [2, с. 10].

Между тем рассказ «Таня» был написан ровно на два года позже «Темных алле» (20 октября 1938 г. – 22 октября 1940 г.). И смысловой акцент во втором разделе цикла «Темные алле», куда вошла «Таня», сделан не на воспоминании, не на лабиринтах памяти героя-повествователя, не на (скрытом) самоанализе и самооценке? как в первом разделе цикла, а – на вымысле (константный мотив дневников Бунина: «все рассказы выдуманы»), на осознанном (или не вполне осознанном) желании автора видеть центрального (лирического по сути) героя таковым, каким теперь *выдумывал* его (и отчасти *себя*) писатель.

В «Тане» автор использует «открытый» финал, а еще точнее – «двойкий» («двусмысленный», «двусмысловой») финал. Заключительный абзац повествования извещает: «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» [2, с. 109]. Заметим, о «последнем разе в жизни» автор говорит на фоне исторической атмосферы – «февраль семнадцатого года». Потому неприезд героя в деревню, к Тане, словно «оправдывается» и объясняется писателем – причина может быть не просто в субъективной холодности Петруши, но в объективных обстоятельствах действительности, в страшном 1917-м годе.

Автобиографичность рассказов, на которую указывают буниноведы, теснится теперь вымышленной и «подправленной» биографией литературного персонажа. И что не менее важно: «объяснительная» фраза финала рассказа в еще большей степени подчеркивает внимание писателя не к образу главной героини, но акцентирует обращенность Бунина к образу вымышленного (*вымышляемого* им теперь) главного героя, мужского персонажа – авторского по сути.

Наконец, если вернуться к ранее намеченному сопоставлению образа Татьяны Лариной и Тани, то можно с уверенностью констатировать, что акцент на образе главной героини в значительной мере искажает бунинскую интенцию. Исследователь рассказа «Таня» пишет: «Из приведенных примеров убедительно проступает чистая, трогательная

натура простой русской девушки, послушный, покорный, нежный характер которой соответствует её тёплому, ласковому имени – Таня, а с именем связана и ее портретная характеристика. Она любит героя всей душой, рискуя своим положением в господском доме, ломая свою судьбу. Мы могли убедиться, что смысл ее натуры – любовь и верность, покорность и смирение – проявлены через сложную потаенную связь портрета и имени» [4, с. 141]. Доля истинности в подобных наблюдениях есть, однако, на наш взгляд, центральный вектор авторского внимания ориентирован не на Таню, не на женский персонаж, но на образ главного (для автора) героя. Женские имена, стоящие в названиях рассказа, становятся своеобразной «ширмой» – тем емким и обширным фоном, на котором выразительнее и пластичнее вырисовывается писателем образ главного героя, центрального – *сквозного* для всего цикла «Темные аллеи» – мужского персонажа. Именно его путь, его искания, его внутренний духовный склад привлекает Бунина при создании цикла «Темные аллеи».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин И. А. Дневники / И. Бунин // Бунин И. А. Полное собр. соч.: в 13 (16) т. – М.: Воскресенье, 2006–2007. – Т. 9. – С. 140–145.
2. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. / И. Бунин. – М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. – Т. 7. Темные аллеи. Рассказы 1931–1952 гг. – С. 91–109.
3. Михайлов О. Н. Иван Царевич / О. Н. Михайлов // Бунин И. А. Темные аллеи / вст. ст. О. Н. Михайлова; коммент. А. К. Бабореко. – М.: Молодая гвардия, 2002. – С. 8–12.
4. Нгуен Тхи Тхыонг. Имя и портрет в рассказе И. А. Бунина «Таня» (Из цикла «Темные аллеи») / Тхи Тхыонг Нгуен // Вестник Костромского гос. университета им. Н. А. Некрасова. – 2014. – № 5. – Т. 20. – С. 138–141.

Богданова О.В. Пушкінський інтертекст як засіб створення характеру в оповіданні І. А. Буніна «Таня»

У статті розглядається оповідання І. А. Буніна «Таня» і виявляється його зв'язок з пушкінським інтертекстом, зокрема з романом у віршах «Євгеній Онегін». Зіставлення з претекстом дозволяють акцентувати стратегію Буніна-художника, спрямованого на своєрідну – свідому чи несвідому – ідеалізацію образу головного героя «Тані» і в цілому «наскрізного» героя всього циклу «Темні алеї». В роботі показано, що образ головної (титольної) героїні насправді для Буніна не є головним, але служить фоном для виділення образу центрального чоловічого персонажа циклу. Аналіз тексту у статті проводиться з упором на поетологічний і інтертекстуальний підходи.

Ключові слова: російська література ХХ століття, В. А. Бунін, цикл «Темні алеї», оповідання «Таня», система головних персонажів.

Bogdanova O.V. Pushkin Intertext as a Means of Creating Character in the Story of Ivan Bunin «Tanya»

The article discusses the story of I. Bunin's "Tanya" and revealed his relationship with the Pushkin intertext, in particular with the novel in verse "Eugene Onegin". Matching pretext helps to focus the strategy of Bunin-artist to idealize the image of the main character of "Tanya" and cycles "Dark alleys". It is shown that the image of the main (titular) heroine actually for Bunin is not central, but serves as background to highlight the image of the central male character of the cycle. The analys of the article bases on poetic and intertextual approaches.

Keywords: Russian literature of the twentieth century, I.A. Bunin, series "Dark alleys", the story "Tanya", the system of main characters.

БУЛГАКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РАССКАЗЕ В. СОРОКИНА «АВАРОН»

В статье дается анализ рассказа В. Сорокина «Аварон» и устанавливается его культурный интертекст. Авторы работы апеллируют к двум важнейшим претекстам Сорокина – прежде всего к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», задающему мистико-фантастические координаты художественной реальности, и к трактату Ф. Ницше «Как говорил Заратустра», задающему идейно-философские константы. В анализе используются сравнительно-сопоставительный и интертекстуальный подходы.

Ключевые слова: современная русская литература, Владимир Сорокин, рассказ «Аварон», текст, интертекст, претекст.

Главный герой рассказа В. Сорокина «Аварон» – мальчик Петя Лурье. Временные характеристики рассказа укладываются примерно в одни сутки – с полудня одного дня и до раннего утра следующего. Автор дает точное указание на дату событий рассказа – 9 сентября – праздник осеннего равноденствия. Для вдумчивого (или посвященного) читателя акцент на особенности и особости избранного дня (даты) становится очевидным. Психологическое напряжение повествования формируется с первых страниц.

Прямого указания на возраст Пети прозаик не дает, но известно, что герой учится в пятом классе (т. е. ему должно исполниться/исполнилось 13 лет). Важно обратить внимание на еврейскую фамилию героя – Лурье. Для мальчиков-евреев 13 лет – это особенный возраст, время достижения религиозного совершеннолетия (Бар-мицва, дословно с иврита «сын заповеди»). Согласно еврейским законам, достигнув этого возраста, мальчик становится взрослым, способным самостоятельно отвечать за свои поступки. Таким образом, уже самое начало рассказа «Аварон» задает читательскому сознанию смысловые ориентиры.

В рассказе «Аварон» писатель-концептуалист Сорокин намечает обширное интертекстуальное поле. Центральным и важнейшим претекст угадывается уже с первых страниц рассказа, им оказывается «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Интертекстуальные отсылки актуализируются на различных текстовых уровнях (сюжетный ход, мотив, образ, речь, слово), эксплицируя множественность связей с мистическим романом советского классика (год действия событий рассказа Сорокина – 1937-й – оказывается «поддержанным» булгаковским интертекстом).

Действие обоих произведений (текста и претекста) отнесено к пространству Москвы, городу, где на момент действия царит небывалая жара (отличие лишь в том, что в «Авароне» это сентябрьская жара, в «Мастере и Маргарите» – майская).

У Сорокина: «В Лаврушинском переулке было чисто и жарко. Солнце серебрило неряшливые тополя, уже тронутые желтизной, сверкало в створе открытого окна писательского дома» [2, с. 84] везде выд. нами. – Е. Б.).

У Булгакова: «Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина...» [1, с. 272].

Нарративным «совпадением» оказывается и то, что в обоих произведениях накануне таинственных событий, происходящих с персонажами, на улицах Москвы совершенно безлюдно. Сорокин неоднократно акцентирует это обстоятельство: «Здесь было <...> жарко, чисто и пусто» [2, с. 84]. Ср. у Булгакова: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. <...> во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека» [1, с. 272].

В рассказе Сорокина появляется яркая советская (по-своему историческая) реалия – лоток с газировкой. Сорокин вновь эксплицирует связь с булгаковским текстом, вызывая ассоциацию с конкретным эпизодом романа. Чувствуя сильную жажду, Петя останавливается у лотка с газировкой: «Солнце тяжело светилось в перевернутом стеклянном конусе с вишневым сиропом. Худая продавщица с желтыми кудряшкам из-под

белой пилотки и с папиросой в стальных зубах сонно глянула на Петю» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды” <...> Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской» [1, с. 272–273]. Желтые кудряшки сорокинской героини находят свой ассоциативный прообраз (прообразы) в булгаковском претексте.

В ходе повествования текст «Аварона» обнаруживает все больше точек соприкосновения с текстом Булгакова. Герой Сорокина, так и не выпив газировки (у героя-мальчика не оказалось денег), «добрел до ближайшей скамейки и плюхнулся на нагретое солнцем крашеное дерево» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке <...>» [1, с. 273]. (Мини)локализация оказывается сближенной.

Наиболее ярким знаком интертекстуальной связи двух текстов следует считать появление таинственного незнакомца, встреча с которым станет для Пети (как и встреча с Воландом для Ивана Бездомного) роковой.

Томимый жаждой, Петя видит все происходящее вокруг в негативном свете:

«Замок портфеля глупо улыбался.

– Дурак... – Петя плюнул в латунную морду замка <...> – Скройся, гад! – Петя плюнул так сильно, что слюна попала на галстук» [2, с. 85–86].

В момент наивысшего Петиного раздражения, направленного на «улыбающийся» замок, «раздался спокойный голос рядом»: «Бесполезно. Слюны не хватит <...> Его только плавильная печь исправит» [2, с. 86]. *Незнакомец, сидящий на другом конце скамейки, завязывает с Петей разговор.*

Подобным же образом в романе Булгакова на Патриарших прудах появляется Воланд: «В аллее показался первый человек <...> Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей...» [1, с. 276].

Ярким сигналом сходства двух текстов становится и *реакция героев* на появление незнакомца, акцент нарратора на *загадочности* образа незнакомца.

Сорокин: «”Кондуктор какой-то”, – подумал Петя» [2, с. 86]. Причем упоминание кондуктора явно наводит на аллюзийную связь с трамваем, сыгравшим трагическую роль в судьбе булгаковского Берлиоза. У Булгакова: «”Немец”, – подумал Берлиоз. “Англичанин”, – подумал Бездомный <...>» [1, с. 276].

Отчетливо просматривается и внешнее сходство обоих незнакомцев. Петя увидел рядом с собой человека «в *светло-сером костюме с такого же цвета шляпой* на голове» [2, с. 86]. У Булгакова: «Он был в дорогом *сером костюме*, в *заграничных*, в *цвет костюма, туфлях*. *Серый берет* он лихо заломил за ухо <...>» [1, с. 275].

Оба незнакомца имеют крайне таинственный вид. В романе Булгакова говорится, что все сводки с описанием этого человека, полученные в дальнейшем, никуда не годятся: «Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу» [1, с. 275]. Сорокинский незнакомец, в свою очередь, имеет не менее интригующий и загадочный вид: «Он был *неопределенного* роста, лысыватый, с узким сухощавым лицом. <...> Его руки, глаза, губы – все было быстрое, подвижное; но в быстроте этой не было никакого беспокойства...» [2, с. 86–87].

Важным для проведения параллели между героями-незнакомцами Сорокина и Булгакова становится и то, что оба персонажа хорошо осведомлены о жизни героев (Пети – у Сорокина, Бездомного и Берлиоза – у Булгакова). Так, в рассказе Сорокина незнакомец произносит Петино имя еще до знакомства, знает о Петиней жизни все, вплоть до мельчайших подробностей. Незнакомец даже произносит тайное прозвище бабушки, которое

«Петя придумал не так давно, бормотал только про себя и не говорил даже сестренке Тинге» [2, с. 86].

Незнакомец Булгакова тоже демонстрирует свою осведомленность в жизни героев-литераторов. Так, еще до представления герой, он называет Бездомного по имени: «Иван Николаевич» [1, с. 282], но говорит, что узнал его имя из «вчерашнего номера “Литературной газеты”» [1, с. 282]. В конце разговора, перед трагической кончиной Берлиоза, он скажет: «Не прикажете ли, я велю сейчас дать телеграмму вашему дяде в Киев?» [1, с. 311]. И это обстоятельство вызывает подлинное удивление героев, ведь «об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано» [1, с. 311].

Услышав о себе множественные подробности, Петя подумал, что незнакомец, скорее всего, из НКВД. «– Не совсем. – Незнакомец достал пачку “Казбека”, быстро закурил...» [2, с. 86].

Эпизод с папиросами снова актуализирует интертекстуальную связь с романом Булгакова, где эпизод с портсигаром является одним из ключевых в создании магически-мистического образа Воланда:

«– Вы хотите курить, как я вижу? – неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, – вы какие предпочитаете? <...>

– Ну, “Нашу марку”, – злобно ответил Бездомный.

Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному: – “Наша марка” <...>» [1, с. 280].

Более того, в рассказе Сорокина упоминание героем папирос марки «Казбек» становится семантически значимым, т. к. хорошо известно особое отношение Сталина к названной марке (Сталин курил «Казбек» и даже в свое время утвердил рисунок на пачке).

Сорокинский незнакомец продолжает демонстрировать Пете познания в его (Петиной) жизни: «Я все знаю, Петя. Знаю, что ты живешь вон в том Доме Правительства, в квартире сто пятьдесят. Что ты хочешь стать эпроновцем, моряком-подводником <...> что тебе уже двенадцатый раз снится папа с деревянными руками. Знаю, что ты зашил в подушку Тайную Пионерскую Клятву, сокращенно ТПК. И в этой ТПК семь пунктов. Первый – никогда не плакать. Второй – встретиться лично с товарищем Сталиным. Третий – собирать материалы на врагов папы. Четвертый...» [2, с. 87]. Тут Петя прервал незнакомца: «Вы... гипнотизер» [2, с. 87]. Незнакомец: «Не совсем» [2, с. 87], и разговор о Петиной жизни продолжился.

В связи со словом «гипнотизер» вновь возникает ассоциация с образом булгаковского незнакомца, который на Патриарших прудах представился литераторам «специалистом по черной магии» [1, с. 283], а на сеансе в Варьете во время «денежного дождя» [1, с. 391], по словам Бенгальского, им был показан «случай так называемого массового гипноза» [1, с. 391]. В обоих случаях незнакомцы – (*почти*) гипнотизеры, мистическая сущность обоих героев акцентирована.

Убедившись в осведомленности собеседника, Петя заводит разговор о сокровенном – о родителях, и узнает, что его мать находится в заключении в Лефортово, отец – в Бутово. Персонаж Сорокина не может понять, за что арестованы его родители. По словам Аварона (так зовут незнакомца – заметим, что Воланда в ранних редакциях романа Булгакова звали Астарот), его родители – «не враги» [2, с. 88]. И (в рамках завязки сюжетного действия) новый знакомый предлагает помочь Пете освободить мать («Могу сделать так, что твою маму выпустят» [2, с. 88]). Условие – согласие Пети помочь Аварону в некоем важном деле.

Таким образом, разговор Пети с незнакомцем становится началом сюжетного развития рассказа, для героя – отправным пунктом к злоключениям и выполнению некоей миссии (в понимании юного героя – долга перед родителями). Персонаж Сорокина соглашается на условие незнакомца, и герои отправляются в путь, который по ряду знаменательных деталей напоминает путь Маргариты на бал Воланда.

На трамвае (!) герои Сорокина доехали до Казанского вокзала, где Аварон взял два билета до «Удельной». Интригу усиливает вводимая Сорокиным деталь – церковь (Аварон

везет Петю к небольшой загородной церквушке), оказывающаяся контрапунктом к политическим и религиозным установкам эпохи (1937-й год), но усиливающая и прочно привязывающая действие «Аварона» к мистическому (библейскому) претексту.

Далее по ходу развития сюжета наконец, т. е. ожидаемо для реципиента-читателя, осуществляется реализация традиционного сорокинского слома (сбоя) повествования. Аварон завязывает на Петиной шее петлю из бечевки и отправляет мальчика к церкви, держа моток бечевки в руках и неотрывно следя за ним. Герой чувствует, как «петля на шее сильно натянулась», он тяжело дышит, но его охватывает «непередаваемый восторг силы» [2, с. 91]. (Оборот – «затянуть на шее петлю» – свидетельствует о языковой игре, которую намеренно затевает Сорокин).

Как становится ясно из повествования, по приказу Аварона в церкви Петя должен собирать «куски молитвы». И после выполнения задания – несмотря на усталость и удушающую боль Петя нес молитву Аварону, «чувствовал в себе силу, бодрость и нарастающий с каждым шагом *разрешающий покой*» [2, с. 93]. Эмплицированное (выделенное автором) слово «покой» по-прежнему поддерживает аллюзийную связь романа Булгакова с текстом Сорокина: как Мастеру был дарован *покой*, так теперь и Петя оказывается наполненным им (NB: именно это слово пронизывает заключительные строки рассказа Сорокина – «был какой-то *тяжелый покой*», «нарастающий с каждым шагом *разрешающий покой*», «еще больше прибавилось *деловитого покоя*», «наполнила тело Великим Покоем» [2, с. 89, 93, 101, 104, выд. везде сделаны автором]).

Во время обратного пути героев Сорокина в Москву возникает еще одна булгаковская аллюзия: сопоставление жертвенного пути Пети и Иешуа Га-Ноцри. Аварон наставляет Петю не выпускать из рук куски (невидимой) молитвы. Юный герой с трудом исполняет приказ, прижимая к своей груди пустоту. Сорокин передает ощущения Пети: герой «ощутил боль в груди, шее и плечах», «мокрая от пота спина Пети», «он тяжело дышал», «напряженно смотрел под ноги, словно искал место, куда бы уложить свою ношу», «тяжело выдавливая слова, заговорил...» [2, с. 92–93]. Молитвенная «ноша» Пети уподобляется крестному пути Га-Ноцри, несению креста Христом. Жертвенно-искупительный путь героя Сорокина сопровождается отчетливо прописанными знаками-символами. Булгаковский подтекст расширяет и углубляет пространство рассказа Сорокина.

Дальнейшее развитие событий рассказа Сорокина обретает фантастический характер (традиционно константный «слом»): юный герой странным и тайным образом (тайным подземным ходом) оказывается в помещении мавзолея Ленина. И обстоятельства рассказа заключаются в «зеркальное» отражение: на юном герое вновь оказывается «ошейник» (теперь не из веревки, но из цепи) и он обременен новой таинственной задачей, должен накормить кусками принесенной молитвы огромного фиолетового червя (появившегося из пирамиды-гроба Ленина).

Мавзолей у Сорокина представляется неким пугающе-таинственным местом. Персонаж вспоминает, что за свои тринадцать лет он был в Мавзолее четыре раза и каждый раз чувствовал «что-то грозно-неповторимое, что заставляло думать о непонятном <...>» [2, с. 99]. Знаковым в тексте оказывается посещение «загробного мира» – собственно гроб, гробница-мавзолей, мумия вождя, мертвое (бездыханное) тело и составляют реальность «подземелья». И на данном уровне герой «Аварона» начинает искать следы иной реальности и *новой духовности*. Сорокин (по-концептуалистски) воплощает ницшеанскую идею об освобождении духа от плоти. Ленин в мавзолее – только мертвое тело, освободившееся от духа. Дух Сорокин воплощает в образе огромного «Прекрасного Червя», появившегося из стеклянной пирамиды-гроба и поглощающего «куски молитвы», собранные Петей в загородной церквушке.

В обстоятельствах «высшего служения» (кульминационный момент рассказа) герой кормит Червя четырьмя кусками молитвы: первый дал Червю «Новую Энергию Преодоления», второй – «Новый Огонь Соответствия», третий – «Влагу Вечных Пределов», четвертый – «Великий Покой Отсутствия» [2, с. 100-102]. Если выражения Сорокина, данные

им с большой буквы, превратить в аббревиатуры, то они дадут сокращения: НЭП, НОС, ВВП, ВПО. Очевидно, что прозаик и в данном случае обращается к языковой игре, по-своему, по-сорокински, выявляя семантику избранных сокращений-аббревиатур и «подсказывая» направление тех «жирных» молитв, которые возносил святой Фролович в удельнинской церкви.

Червь представляется Пете прекрасным божественным созданием, сильным и могущественным. От восторга Петя лишается чувств, а позже, придя в себя, понимает, что мавзолейная мумия – «этот мертвый старик с *желтым* лицом» – «не стоит мельчайшего узора на божественной коже Червя, а этот Мавзолей, куда идут на поклонение миллионы, всего лишь *мертвый дом из мертвых камней*» [2, с. 101]. Восторженное отношение Пети к Червью и уничижительное отношение к *телу* Ленина снова отсылают читателя к ницшеанской философии. «Мертвый старик с желтым лицом» – всего лишь *тело* вождя, поклоняться которому бессмысленно, бездуховно, поскольку плоть низменна. В образах Червя и тела Ленина Сорокин как бы разделяет, разграничивает плоть и дух, ТЕЛО и ДЕЛО. *Тело* Ленина (коммунизма) брэнно, но дух его силен (*дело* Ленина, воплощенное в образе Прекрасного Червя, бессмертно). По Сорокину, религиозность ленинизма не менее прекрасна, чем религиозность церкви, другое дело, что важно не подменить, не перепутать *идею* и ее *носителя* (попа-священника или «вождя революционного пролетариата» Ленина, его тело).

Итак, в рассказе «Аварон» Сорокин эксплицирует идею Ницше о духе и плоти – в прямом смысле *реализует* (образно воплощает) ницшеанскую метафору (см. «Так говорил Заратустра», глава «О свободной смерти»). Ницшеанский червь воплотился у Сорокина в образе «ленинского» Прекрасного Червя, словно подчеркивая особую преемственность и близость (взаимозаменяемость) идей ницшеанства и марксизма-ленинизма.

Любопытно, что в «персонализации» образа Червя Сорокин (по-своему) наследует традицию русской классической литературы, воплощает константы русской национальной ментальности. Ницшеанское «червь гложет сердце» сопоставимо с русским фольклорным «червь тоски» или «червь сомнения». Душевное (духовное) русское национальное томление (традиционный литературный образ героя-путешественника, странствующего героя) Сорокин воплощает в виде «олицетворенного» («одухотворенного») червя, тем самым ставя юного героя Петю в ряд «странных» и ищущих истину (духовность) героев русской литературы. Ср.: «В груди таился червь страданья...» (А. А. Григорьев, «Две судьбы»); «Я увидел её, и червь залез мне в сердце, гложет его...» (Л. Н. Толстой, «Дьявол»); «Тайный внутренний червь продолжал точить и грызть Нежданова...» (И. С. Тургенев, «Новь»); и др.

Между тем игра Сорокина, несомненно, идет дальше традиции (антитрадиции) – художник-концептуалист иронизирует и проблематизирует образ червя. И тогда появляются аллюзийные «реализации» других выражений: «могильный червь» и (еще более по-сорокински) «*кормить червей*». Именно этот фразеологизм и воплощает-реализует Сорокин в тексте. Более того, в *романе о еде* «Пир» (куда входит рассказ «Аварон») этот устойчивый оборот позволяет включить в себя и значение слова «*чревоугодие*» (ср. «заморить червячка»), на ассоциативном уровне анаграмматически синонимирова слова *чрево* и *червь*.

Но и в таком (кажется, сниженном) окружении однозначности у Сорокина нет: рядом с выражением «кормить червей» актуализируется народное (стилизованно церковное) «Червь во прахе – и то Божье творенье». Сорокин мастерски компилирует образно-смысловые составляющие (оттенки) литературного, фольклорного – «книжного» – червя и воплощает его (прекрасный) неоднозначный и смыслоемкий образ в тексте «Аварона».

Итак, Петя по-ницшеански *преодолеывает себя*: совершает духовный подвиг, кормя Червя кусками молитв во имя поддержания нового Духа и тем самым заботясь о спасении матери, актуализируя мотив христианской любви и самопожертвования.

Два духовных центра рассказа – церковь (молитвенная «лесопилка») и Кремль (с «мертвым домом» мертвого Ленина), с одной стороны, подтверждают констатацию и наличие (возможных) духовных источников современного общества. Но, с другой стороны, с

той же степенью допустимости отвергают их жизнеспособность. Образ Достоевского «Мертвого дома» порождает ассоциацию к его же «слезинке ребенка» – заставляя усомниться в праведности и правильности роли и функции Аварона (обоих Аваронов), ибо, как показывает Сорокин, в основании будущей послетюремной 43-летней жизни матери Пети окажется смерть ее тринадцатилетнего сына (Петя умирает от «ураганной пневмонии с двусторонним отеком легких» [2, с. 105]). Кажется, намеренно обесмысленные – «сломанные» – сорокинские (анти)образы получают (обретают) смыслопорождающую семантику.

«Двойственность» и неоднозначность (по сути – разновекторность) целевой установки «Аварона» в финале возвращает к литературному претексту, к булгаковскому «Мастеру и Маргарите» с его знаменитым эпитафием из «Фауста» Гёте: «...Так кто же ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет Зла и вечно совершает благо». Двусоставность образа Воланда бросает ответ на *двусоставность* образа Аварона (точнее двух Аваронов – еще одна реализация Сорокина – Аварон-1 и Аварон-2), программируя множественность смыслов (как булгаковского романа-истока), так и его художественной рефлексии (в сорокинском романе «Пир»). Как герой Булгакова обретает *покой* в ином мире, «отказавшись» от плоти, от жизни, так и герой Сорокина получает взыскуемый покой (спокойствие за судьбу матери) только расставшись с жизнью (с телом).

Кажется, подобным финалом Сорокин выступает против традиции русской классики. Так, еще А. Платонов в «Котловане» оспаривал счастье общества будущего, если в его основании лежит жизнь девочки. И если по Платонову (и по Достоевскому, и др.) это недопустимо, то в художественном мире Сорокина подобное деяние становится «общим местом», оказывается по-сорокински *нормальным*. Константные концептуальные «перевертыши» Сорокина и здесь дают о себе знать, обнаруживают свой «обратный» и неоднозначный смысл. Но в системе координат художественного мира Сорокина важно иное – у него «смерть» далеко не всегда равна «смерти», нередко она выступает (художественным или игровым) заместителем «жизни».

Именно так и происходит в рассказе «Аварон» – смерть героя-ребенка оборачивается перерождением: традиционный мотив «смертью смерть поправ...» Герой Сорокина обретает новую – духовную, высшую – сущность. И на этом уровне можно говорить о том, что современный прозаик не порывает с традицией классической русской (и мировой) литературы, но предлагает обновленный ракурс ее восприятия, новое прочтение. Увлечение «московских концептуалистов» идеями Ницше находит свое *предметное, олицетворенное* воплощение в тексте Сорокина, не отрывая его от мировой или отечественной литературной традиции, но вынуждая читателя-реципиента иначе интерпретировать *внешний* план повествования, погружая его во *внутренние* пространства сорокинских текстов – тем самым вытесняя визуальное вербальным, зримое чувственным, привычное вновь познанным.

Таким образом, в рассказе «Аварон» (и шире – в романе «Пир») главной концептуальной (понятийно-смысловой) константой, как и многих последующих произведений Сорокина, оказывается ницшеанский мотив «жизни-смерти», «смерти-жизни», их равнозначности и равновеликости. Сорокин словно следует за словами Ницше, прозвучавшими в «Как сказал Заратустра»: «Если *жизнь* не удастся тебе, помни, тебе удастся *смерть*...» Философский интертекст Сорокина оказывается опосредованным парадоксальными идеями Ницше. Вместе с тем в рамках отечественного литературного претекста в «Авароне» Сорокин остается в пределах булгаковской мистерии. Но если для Булгакова человек смертен, «неожиданно (случайно) смертен», то в тексте Сорокина человек *обязательно* смертен, всегда смертен, неизбежно смертен, безжалостно смертен. И это происходит не согласно естественным законам природы, а потому что вслед за Ницше для Сорокина (на художественном уровне) уход от «человеческого, слишком человеческого» во имя обретения силы и власти, духовной силы и духовной мощи оказывается наиболее иском и приоритетен.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: Романы / М. Булгаков. – М. : Изд-во АСТ, 1988. – 342 с.
2. Сорокин В. Пир / В. Сорокин. – М.: Ad Marginem, 2001. – 286 с.

Біберган Е.А. Булгаковий інтертекст в оповіданні В. Сорокіна «Аварон»

У статті дається аналіз розповіді В. Сорокіна «Аварон» і встановлюється його культурний інтертекст. Автори роботи апелюють до двох найважливіших претекстів Сорокіна – насамперед до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», який задає містично-фантастичні координати художньої реальності, і до трактату Ф. Ніцше «Як говорив Заратустра», що задає ідейно-філософські константи. В аналізі використовуються порівняльний і інтертекстуальний підходи.

Ключові слова: сучасна російська література, Володимир Сорокін, оповідання «Аварон», текст, інтертекст, претекст.

Bibergan Ye.A. Bulgakov's Intertext in V. Sorokin's «Avaron»

The article provides an analysis of the story of Vladimir Sorokin "Avaron" and set its cultural intertext. The authors appeal to two important pretexts – to the novel of M. Bulgakov "Master and Margarita" and to the tractate of Nietzsche "Thus spoke Zarathustra". The analyses uses a comparative and intertextual approaches.

Keywords: modern Russian literature, Vladimir Sorokin, "Aaron", text, intertext, pretext.

Д.С. Бураго

ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА БЛОКА В ПРОЧТЕНИИ С.Б. БУРАГО

В статье на материале основных работ С.Б. Бураго об Александре Блоке раскрывается подход исследователя к формированию цельного образа поэта в неразрывности жизни и творчества.

Ключевые слова: житнетворчество, сотворчество, гармония, революция

Уже в начале шестидесятих годов в Виннице Сергей Борисович со своими товарищами – студентами филологического факультета пединститута и музыкального училища организовывал первые литературно-музыкальные вечера, на которых читал «Незнакомку», «Скифов», заключительную часть поэмы «Возмездие». Тогда же выработывалась им та исключительная манера декламации, когда сама мелодия стихотворения приоткрывает потаенные смыслы в глубинах пауз и каждый звук, рождаясь неожиданно и строго, обращенный ко всему миру, звучит тебе одному, и тебе существовать в этом звучании и отвечать на него тоже тебе. Чтение Сергея Бураго было совершенно не артистичным – простым и искренним. Это проникновенное отношение к чужому тексту распространилось и на чужую судьбу, на жизнь его близких и тех, с кем объединяла учеба, наука, работа, или сводил случай.

С. Б. Бураго считал, что понять литературное произведение можно лишь прочитав его как бы изнутри, устами автора, принимая во внимание и контекст авторской эпохи, и тот, в котором сбывается собственная судьба читателя. В статье «Понимание литературы и объективность филологического анализа» он обращает внимание на то, что «наше непосредственное – гипотетически-дивинативное – понимание стихотворения обращает нас к основанию личности автора и к глубинным пластам собственной личности, и это проникновение в сущность текста есть одновременно и наше познание взаимосвязи человека и мира в том измерении и в том его аспекте, который задан художественным произведением

<...> Но чем тоньше искусство анализа и чем глубже этот анализ соотнесен с непосредственным чувством, которое рождает произведение искусства у филолога, тем глубже его сотворчество одновременно с художником и читателем и тем шире, благодаря его работе, становится сфера воздействия искусства, преображающая нашу повседневность на основе высших человеческих ценностей» [1, с. 46].

Внимательный читатель проследит, как процесс погружения в структуру музыкально-смысловых тканей художественного текста в работах С. Б. Бураго приводит к преобразению изначально-отчужденного исследовательского «я» – свершается *со-бытие*, возникает *со-знание* – общее с поэтом знание, и это обретение общности поэтической и исследовательской позиций являет собой акт категорического отрицания индивидуалистическо-скептического позитивизма. Еще в юности, определив для себя ценностно-смысловую систему координат, Сергей Борисович никогда не изменял ей: «Мир, согласно романтической философии, – един; никаких непроходимых границ между предметами или явлениями мира не существует. Также и человек: он не распадается на отдельные свои проявления, качества и возможности, но внутренне целостен и – по своей природе – сущностно связан со всеми людьми и всем миром» [2, с. 148]. Из этого становится очевидным, почему именно Блок, а не кто другой привлек молодого исследователя. Художественное произведение неотделимо от судьбы автора. Тем более что «...творчество Блока, – в понимании Сергея Бураго, – это не взятая сама по себе поэзия, не взятая сама по себе драматургия или критическая проза, но решительно все его литературное наследие <...> Блоку в высшей степени было свойственно восприятие жизни как творчества...» [2, с. 64].

Жизнетворчество, как и жизнеутверждение, выступает основой строительства собственной судьбы и научного поиска Сергея Бураго. Наверное, не преувеличением будет отметить, что он оказался последним воином романтизма при «набеге язычества на рубеже веков». «Набег язычества на рубеже веков» – так исследователь обозначил тему своего последнего доклада на пленарном заседании основанной им же Международной научной конференции «Язык и культура» в 1999 г. в Киеве. «Мы действительно столкнулись, – обращался к нам С.Б. Бураго, – на рубеже веков с многосторонним и разнообразным нашествием язычества. Мы вследствие нашего «духовного возрождения» оказались в Вавилоне, при строительстве старой башни, которая должна продемонстрировать самодостаточность «отдельно взятой» индивидуальности, то ли, так сказать, в масштабе одной человеческой особи, то ли в масштабе рода, то ли в масштабе нации, то ли в масштабе «отдельно взятой» религиозной конфессии. Но башня не может быть построена, а Вавилон должен разрушиться. В отличие от нашего, по сути, атеистического язычества, сотворенного наспех для «идеологического обеспечения» национальной государственности, язычество историческое и подлинное было необходимым путем человечества к осознанию своего органического естества» [3, с. 37].

Как же актуальны эти слова сегодня, когда кудесники остроумных истин и провокативных сентенций подозрительно приглядывают за историей, культурой, частной жизнью, охотно констатируя и возводя в абсолют низменное и преступное. В рамках эпохи Постмодерна продолжает цепко циркулировать неиссякаемое сознание Модерна, которое охотно «раблезирует» человека в целом, низводя его до уровня некоего компрачкоса, «человека, который всегда смеется» [4], представляет человека изначально и неизменно низким [5]. Правда, в сознании Модерна все это должно быть изменено. И тут «извечному» состоянию человеческой низменности противопоставляется некое революционное светлое будущее, черты которого, правда, тоже весьма смутны, а сроки приближения то и дело отодвигаются. Вот это светлое будущее и настораживало Сергея Бураго явным подлогом целеполагания и сомнительными средствами достижения, которые не могут оправдать самую возвышенную цель.

Работая над кандидатской диссертацией «Стиль художественно-философского мышления и позиция Александра Блока», Сергей Борисович остро переживал в своем сознании ту революционную смену эпох. Как было не соотнести с собственным внутренним

состоянием статью поэта «Интеллигенция и революция», в которой Блок призывает не «загораживать душевностью путь к духовности» – раз «прекрасное и без того трудно»; он поминает демона, подсказывающего Сократу слушаться духа музыки, и оканчивает текст отчаянным, судорожным воззванием: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» [Блок].

Но за три года Блок пережил вихри и штормы революции, как переживается в ошеломляющем звуковом надрыве вагнеровское сценическое действие, как переживается страсть-затмение, когда «все или ничего», «сегодня или никогда», прошлое и будущее сходятся в великом поединке стихий. А в 1921 году уже оседали взвесь и гарь. Возбуждение великим действием выдохлось в жуткие «Капричос» действительности. И к кому же теперь? Конечно, к вечному и непреходящему, к гармонии, к Пушкину. Как было С. Бурого не вспомнить блоковскую речь «О назначении поэта», в которой, вдоволь наслушавшись «революционной музыки», Блок обращается к «веселому имени Пушкина». Имя веселое, потому что – светлое, ликующее над бездной хаоса. Конечно, хаос преодолевается в гармонии, которая и есть «веселые истины здравого смысла». Но – как не вспомнить, что уже у раннего Блока самоотречение и самоограничение сигнифицировалось именем Платона («Начинается покорность Богу и Платон»; «Записные книжки»): ведь в идеальном Государстве Платона поэту нет места; его следует увенчать цветами и вывести прочь из Города.

Исследование С. Б. Бурого тонко подводит читателя к тому моменту, о котором в те годы говорить приходилось крайне осторожно. Нужно было, что бы читатель сам, без подсказки исследователя, проник в суть горькой насмешки позднего Блока над творческой интеллигенцией. И, возможно, над самим собой. Над тем, который столь жарко надеялся переделать все, устроить так, чтобы все стало новым; чтобы живая, грязная, скучная, безобразная жизнь стала справедливой, чистой, весёлой и прекрасной. Достаточно задуматься о блоковских «трех простых истинах», отрицающих в корне основные постулаты, на которых строится революционное искусство нового мира. Это, во-первых, отрицание «особенности» или, если угодно, «своевременности», целесообразности отдельного вида искусства. Вторая – остережение насчет чудовищного подлога: «Не следует давать имя искусство тому, что называется не так» [6, с. 406]. И третья истина, обличительная и хлесткая, как захлопнутая за поэтом дверь: «Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» [там же]. И здесь Блок говорит уже не только об искусстве, а об истинах экзистенциальных, выступая против самозванства, подлога и дилетантизма, пришедших на смену романтическому азарту идей равенства и справедливости. Все это вполне могло быть тогда воспринято как вызов господствующему революционному режиму, укоренившемуся после 1917 года, как казалось, навсегда. Возводимый «новый мир» во имя высших целей и социальной справедливости все отчетливее проявлялись фальшь, приспособленчество, предательство ближнего и самого себя ставшие фактически обязательными составными общественного успеха, в том числе и для поэта.

А Сергей Бурого воспринимал автора в неразрывности жизни и творчества, продолжая полагать, что «гений и злодейство – две вещи несовместимые». Отсюда и настороженное отношение к Андрею Белому, которого в ранних работах исследователь воспринимает как художника, обрекавшего себя своими житейскими поступками на творческую ущербность. Так, в своем диссертационном исследовании Сергей Бурого, рассматривая несомненное влияние Рихарда Вагнера на Блока в качестве и великого композитора, и оригинального мыслителя, допускает следующую параллель: Вагнер – Ницше / Блок – Белый. Соответственно надо было откровенно сказать о ненависти Ницше к своему учителю и о вражде Белого к своему другу. Позднее в статье «Рихард Вагнер и Александр Блок» С. Б. Бурого отмечает: «Если для А. Белого, например, эта вагнеровская символика была чужда (речь идет о мече Нотунг в «Кольце Нибелунгов» – символе творческой активности, преобразовывающего мир действия, символе подвига, уничтожающего зло), так что он даже писал о «Дубоватом Зигфриде, размахивающем на

сцене картонным мечом и глупо дудящем в загнутый рог», противопоставляя ему ницшевского Заратустру, то для Блока, например, эти символы Вагнера близки и значительны» [7, с. 114]. В этом противопоставлении весьма полно раскрывается позиция исследователя, для которого человеческие поступки тесно связаны с мировоззренческой платформой. При этом С. Б. Бураго, разрабатывая собственный подход к анализу поэтической речи, представленный в фундаментальной монографии «Мелодия стиха» (увидела свет осенью 1999 года), объективно опирается и на работы Андрея Белого.

На одном из вечеров «Журнала на сцене „Коллегиум”» в Киевском Доме актера Сергей Борисович (а он был бессменным ведущим и организатором этих ежемесячных собраний, объединявших киевскую интеллигенцию в девяностые годы) читал стихотворение «Веселье на Руси» из книги Андрея Белого «Пепел». Читал разительно и трагично:

...Раскидалась в ветре, – пляшет –
Полевая жердь: –
Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь
Бирюзовую волну
Нежит твердь.
Над страной моей родною
Встала Смерть.

И как будто воочию представлялась всем исступленная пляска автора этих строк среди пьяни эмигрантских трактиров – уже так вдали и от момента смерти Блока, и от Родины. Было до содрогания убедительно ощутимо, что эта пляска объяла не только страну, но и душу поэта, обрекая его на бесконечные смятения и скитания.

Несправедливо будет не отметить интерес С.Б. Бураго к поэту Леониду Семенову и его невесте Маше (Марии Михайловне Добролюбовой), чьи трагические судьбы оказали столь сильное влияние на современников. Достаточно вспомнить, что Л. Н. Толстой принимал у себя Семенова в 1908 году, читал гранки его рассказа «Смертная казнь» и способствовал скорейшей публикации вещи. По мнению С. Бураго, «в пору их близкого знакомства следует иметь в виду не одностороннее влияние Блока на Семенова...» – ведь в дальнейшем их жизненные пути разошлись, и Семенов погрузился в революционную деятельность. «Жизнь Леонида Семенова, – пишет Бураго, – при всем ее динамизме, воплощенное стремление к личной нравственной удовлетворенности... «Мгновенье остановись!» [8, с. 138]. Стремление достичь «в миге» всей «полноты ощущений» есть духовный максимализм, который и определил путь Семенова с его бросаниями к противоположностям и постоянно ощущаемой невоплощенностью. Путь Блока же представляется Бураго целостным в «единой трилогии «вочеловечивания»: «Для Блока абсолютно ясно, что спастись «одному нельзя». И его позиция – это «взваливание» на себя всего груза эпохи, всей боли разрываемой противоречиями современности» [там же].

Да, Сергей Борисович Бураго понимал Блока именно так, и «взваливание на себя» касалось не только абстрактного «груза эпохи», но и всей жизни в целом, включая взаимоотношения с близкими. В этом ключе и формируется образ Александра Блока у исследователя. «Автор не только по-новому, по-своему истолковал многие факты блоковской биографии и страницы стихов, убедительно демонстрируя органическую цельность творчества поэта, – отмечает в предисловии ко второму изданию А. М. Турков, – но и обнаруживал, угадывал дотоле остававшиеся вне поля зрения исследователей связи духовного мира своего героя с окружающей его действительностью... И перечитывая эту книгу, тоже ощущаешь ее некую «личную выстраданность», стремление опереться на высший опыт Блока, чтобы осознать и преодолеть неослабевающий «трагизм раздробленности и противоречивости исторического момента» (слова самого Сергея Борисовича, характеризующие не только эпоху самого начала прошлого века, но и ту, в которой рождалось и мучительно пробивалось в печать его собственное, поныне не утратившее своей свежести и притягательности исследование)» [9, с. 4].

И в заключение: трудам С. Б. Бураго приходилось в буквальном смысле «пробиваться» сквозь разного рода объективные обстоятельства и фантастические подчас препоны. Так после защиты кандидатской диссертации в Киеве, заявляет о себе таинственный «черный оппонент» и, как оказывается, предстоит еще одна защита в Москве, впрочем, только утвердившая молодого ученого в перспективности своего подхода. Упомянутая выше книга «Александр Блок. Очерк жизни и творчества» (1972), приуроченная к юбилею поэта, почти полностью скрыта от читателя – основной тираж рассеян по библиотекам дальневосточного и сибирского военных округов, откуда ее неоднократно вызволяли столичные солдаты-срочники. А судьба самого автора подчас в буквальном смысле висела на волоске: кто-то где-то время от времени усматривал в его исследованиях нечто не вполне сообразное общепринятому в те годы в СССР взгляду на Блока. На кону были, по сути, работа в Университете и научная карьера. Выручили добрый случай и глубокий профессионализм А. М. Туркова: в одной из центральных газет появилась небольшая рецензия, отмечающая успех книги. Неприятности в Киеве были заматы. Но все же защита докторской диссертации «Диалектика языка и литературоведческий анализ мелодии поэтического языка» (1993) затянулась на многие годы из-за личного участия целого ряда коллег, не пропускавших работу через кафедру – архетипическая, в общем-то, ситуация.

Сергей Борисович Бураго прожил неполных 55 лет, оставив бесценное наследие, в котором идеи и стремления великого поэта очевидным образом перекликаются с жизненными установками и ценностными категориями самого исследователя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бураго С. Б. Понимание литературы и объективность филологического анализа / Сергей Борисович Бураго // Набег язычества на рубеже веков. – К. Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 39-57.
2. Бураго С. Б. Стиль художественно-философского мышления и позиция Александра Блока. Диссертация на соискание ученой степени к.ф.н. – К. КГПИ им. А.М. Горького, 1972. – С. 193.
3. Бураго С. Б. Набег язычества на рубеже веков / Сергей Борисович Бураго // Набег язычества на рубеже веков. – К. Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 29-39.
4. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура / Сергей Сергеевич Аверинцев // М. М. Бахтин как философ. – М.: Наука, 1992. – С. 7-19.
5. Пигалев А. Н. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Николаевич Пигалев // Вопросы философии. – 2012.– № 8. – С. 50-60.
6. Блок А. Интеллигенция и революция / Александр Блок // Блок А. А. Собр. соч: в 6 т. – М.: Правда, 1971.– Т. 5. – С. 396-406.
7. Бураго С. Б. Рихард Вагнер и Александр Блок / Сергей Борисович Бураго // Набег язычества на рубеже веков. – К. Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 69-114.
8. Бураго С. Б. Страницы русской жизни (Александр Блок и Леонид Семенов) / Сергей Борисович Бураго // Набег язычества на рубеже веков. – К. Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 122-143.
9. Турков А. М. [предисловие ко 2-му изданию кн. С. Бураго «Александр Блок»] / Андрей Михайлович Турков // Бураго С. Б. Александр Блок. Очерк жизни и творчества. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2005. – С. 4.

Бураго Д.С. Життєтворчість Олександра Блока в прочитанні С.Б. Бураго.

У статті на матеріалі основних робіт С.Б. Бураго про Олександра Блока розкривається підхід дослідника до формування цілісного образу поета в нерозривності життя і творчості.

Ключові слова: життєтворчість, співтворчість, гармонія, революція.

Burago D.S. Alexander Blok's Lifetime in Reading S.B. Burago.

In the article on the basis of the main works of S.B. Burago about Alexander Blok reveals the approach of the researcher to the formation of an integral image of the poet in the continuity of life and creativity.

Keywords: *life-creation, creativity, harmony, revolution.*

Е.М. Дзюба

**ЖАНРОВАЯ СИТУАЦИЯ «Порог романа» в русской литературе
конца XVIII – первой трети XIX вв.¹**

В статье анализируется жанровая ситуация «порог романа» (по терминологии В.Н. Топорова) в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков. Граница активной рефлексии над природой романного текста смещена к более раннему периоду развития русской литературы – творчеству Ф. А. Эмина, М. Д. Чулкова, В. А. Левшина. Обозначены особенности авторской стратегии при освоении романного содержания, даны рабочие определения жанровых модификаций романа: компилятивный роман, «мифогенный» роман.

Ключевые слова: роман, жанровая ситуация «порог романа», жанровые модификации романа, автор.

В литературном процессе ничто не возникает и не исчезает случайно. Так, истоки золотого века русской литературы находятся в XVIII столетии. Уникальный жанр русского романа XIX века явился миру не вдруг. Именно в XVIII веке зарождаются процессы, повлиявшие на его оригинальное развитие.

Писатель первой трети XIX в. освоил внутреннее содержание романа. Оно осмысливалось как история частной жизни героя, проходившей на фоне важных для жизни страны социальных и исторических процессов. Вспомним, например, что в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина воссоздается особая атмосфера 10-х гг. XIX в. – время формирования декабристской идеологии. Персонажная система романа знакомит читателя не только с героями, но фиксирует ведущие типы общественного сознания своего времени – Онегин, Ленский, Татьяна. Лермонтовский Печорин отвечает на вопрос о причинах возникновения противоречивого общественного сознания 30-х годов, представляет рефлектирующий тип персонажа поколения «познания и сомнения». Кризис помещицкой России оказывается на руку Чичикову из гоголевских «Мертвых душ». Словом, роман под пером авторов первой трети XIX столетия начинает претендовать на «подробную и исчерпывающую репрезентацию повседневной жизни...», становится «своего рода окном, через которое можно было наблюдать характеристики наций и народов..», чтение романа предполагает «соучастие в социальной практике», дает «читающему ощущение причастности к нации» [1, с. 8]. Авторское «я» в целом продолжает доминировать над текстом, так или иначе определяя эстетическую принадлежность жанра в романтическом или реалистическом сознании автора (предисловия, авторские отступления). В то же время проблемой для автора первой трети XIX вв. становится определение жанровой сути текста, его наименование. Представляется, что авторская память о жанровых баталиях XVIII в. по поводу существа и жанровой целесообразности романа заставляла авторов первой трети XIX

¹ Впервые опубликовано в учебном пособии: Захарова В. Т., Дзюба Е. М., Комышкова Т. П. и др. // Отв. ред. Е.М. Дзюба. – Н. Новгород: НГПУ, 2010 – 125 с. – С.11-18.

в. обращаться к более устойчивым в формальном плане жанровым образцам. Сошлемся на комментарий жанровой ситуации в русской литературе первой трети XIX в., данный В.Н. Топоровым в монографии «М.Н. Муравьев: введение в творческое наследие» (М., 2001). «Когда роман вошел в свободное жанровое пространство, – пишет автор, – «он или представлялся собранием повестей, последовательность которых нарушала хронологическую последовательность событий («Герой нашего времени»), или объявлял себя поэмой («Мертвые души»), сохраняя еще некоторые связи со старой романной парадигмой конца XVIII в. («путешествующий» герой, дневниковая форма, как в «Журнале Печорина», нравственная доминанта предисловной части «Героя нашего времени» при афишированном отказе от гордой мечты сделаться исправителем людских пороков» [2, с. 390]. По существу, даже экспериментальный по своей природе роман А.С. Пушкина с его установкой на поиск новых форм творчества – «даль свободную романа» – привычно для читательского глаза встраивался в рамки поэмы с ее главами-песнями. Определенное сходство с поэмой придавали тексту Пушкина и многочисленные авторские отступления, выстраивающие в самостоятельную сюжетную линию. Однако формальные сигналы неустойчивости жанра (апелляция к известному образцу) при освоении оригинального содержательного плана еще не воссоздают целостной картины существования романа в русской литературе первой трети XIX в.

Для Пушкина, Лермонтова и Гоголя теоретико-литературное осмысление собственных текстов играло едва ли не равнозначную созданию и осмыслению новой образной системы роль. Отсюда желание непременно прокомментировать собственное сочинение. Так, у Пушкина замечания о «свободной дали» романа и «магическом кристалле» ее распознавания ведут за собой параллельный лирический сюжет, в котором находится место для рассуждений о Музе (VIII глава – Муза-Татьяна) и для литературной полемики с романтической образной структурой в текстах своих предшественников. Для Лермонтова с его многоступенчатым введением в роман важным представляется сохранить жанровое определение текста, которое продолжает оставаться актуальным со времен XVIII столетия. Среди нескольких жанровых определений «Героя нашего времени» («книга», «сочинение» – в первом Предисловии) Предисловие к «Журналу Печорина» обнаруживает жанровую характеристику «история»: «история души человеческой, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» [3, с. 274, 276, 339]. «История» в заглавии текста романного содержания XVIII века – это всегда отсылка к подлинности, невымышленности изображаемых событий. Так, например, называет свой роман сентименталист П. Львов – «Российская Памела или История Марии, добродетельной Поселянки». Н. В. Гоголь осмысливает свою авторскую роль как критик человеческих пороков, развивая в романе-поэме «Мертвые души» одно из самых актуальных для литературы XVIII века направлений творчества – *нравоописание*.

Новая высота в освоении жанра романа в русской литературе первой трети XIX не отменяла сомнений и раздумий авторов о качествах жанра. Русская литература едва преодолела качественный жанровый «порог», создав версии оригинальных романов в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Однако за этими достижениями стояла не столь отдаленная по хронологии история осмысления жанра романа в последней трети XVIII в. Именно в этот период, на наш взгляд, закладывались многие традиции осмысления жанра романа, создавалась сама пороговая ситуация для дальнейшего развития жанра. Итак, вернемся к терминологическому словосочетанию *«порог романа»*. Предложенная В.Н. Тороповым характеристика русской литературы первой трети XIX в., даже с точки зрения самого автора, являлась весьма условной, так как количественное накопление инвариантов жанра романа в русской литературе последней трети XVIII столетия уже произошло, и «порог жанра» в этом смысле был давно преодолен. Рубеж XVIII и XIX вв., напротив, был отмечен небольшим, но существенным для русской литературы периодом, когда существовали все посылки к созданию оригинального русского романа, но сам новый роман еще не стал реальностью русской литературы. Это период, когда русская литература

развивается под влиянием Н.М. Карамзина и М.Н. Муравьева – авторов и теоретиков русского сентиментализма. Оба автора не мыслили себя романистами, но не могли обойти вниманием проблему романного жанра. Так, Н.М. Карамзин в статьях «Что нужно автору» («Аглая», 1794, ч.1) и «О книжной торговле и любви к чтению в России» («Вестник Европы», 1802, №9) выводит закон жанра романа – необходимость «взаимодействия автора, его текста и читателя». Важные свойства автора-романиста называет и М.Н. Муравьев: «У меня нет довольно воображения, чтобы обмануть других и самого себя *смелою фантасиею романа, сей великодушною ложью*, для которой надобно столько дарований, сколько знаний и прилежности» (курсив мой – Е.Д.) [4, с. 126]. Так, косвенно подводится своеобразный итог развития романа в XVIII веке, и на первый план выходят проблемы, которые оказались актуальными для автора романа в конце XVIII и продолжали волновать писателей первой половины XIX в. Мостик из одного столетия в другой был перекинут.

Обратимся к литературе последней трети XVIII в. и определим, каким образом в текстах авторов романов актуализировались вопросы жанра. Ответим на вопрос о том «романе», который способствовал количественному рывку к его «порогу».

Русский роман последней трети XVIII в. в основном опирался *на европейские жанровые образцы*. Ярким свидетельством тому становится творчество Ф.А. Эмина, который переосмысливает и придает новый облик роману Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» в своем сочинении «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) В 80-е гг. появляется роман П. Львова «Российская Памела, или История Марии, добродетельной Поселянки», автор которого прямо указывает на связи с романом С. Ричардсона. Русскими писателями используются и самые популярные идеи западноевропейского романа, и жанровые разновидности романа, свойственные европейской литературе.

Уникален для жанровой практики русских роман Ф.А. Эмина. Этот *компилятивный роман*, по мысли современных исследователей, основан на комбинации текстов известных европейских философов и писателей – Вольтера и Руссо, писателя XVII в. Рене Ле Пэи [См.: 5]. Однако, на наш взгляд, манипулируя в тексте «Писем Эрнеста и Доравры» чужими текстами, неизвестными большинству русских читателей, автор получает в итоге собственное произведение, наполненное субъективными литературными и политическими аллюзиями.

К жанровой разновидности политического романа обращаются Ф.А. Эмин и М.М. Херасков, чьему перу принадлежит «Нума Помпилий, или Процветающий Рим» (1768). А на рубеже XVIII и XIX вв. молодой автор А.Е. Измайлов пишет сочинение, в чертах которого угадывается жанр воспитательного романа – «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799 – 1801). Эта разновидность, столь популярная в европейском романе (например, роман Г. Фильдинга «История Тома Джонса, найденыша»), в дальнейшем не получила значительного развития в русской литературе.

В литературном процессе XVIII века роман часто опирается на такие источники, как автобиографический материал, исторические сведения, материал устного народного творчества. Предпочтение, отданное этим источникам, связано с тем, что эстетика классицизма ориентируется на достоверность фактов, невымысленность изображаемых событий. Между тем, именно *попытка отстаивать возможность фантазирования, конфликт между вымыслом и реальностью и составляют суть становления романного жанра в последней трети XVIII в.*

Борьба между вымыслом и реальностью (истиной) часто становится содержанием авторских Предисловий и Предупреждений к текстам сочинений последней трети XVIII века. Так, например, М.М. Херасков в предисловии к «Нуме Помпилию» оговаривает свое право на создание художественного образа – «плодов праздного размышления»: «Сия повесть не есть точная Историческая истина: она украшена многими вымыслами, которые не уменьшают важности Нуминых дел, цветы на ней рассыпают; Нума здесь представлен, каков он был и каков быти мог» [6, с. 217].

Воссоздавая древнеславянское мироустройство, автор «Русских сказок» В.А. Левшин прямо ссылается в Предисловии на такие источники, как сказки и былины. Основное внимание он уделяет проблеме вымысла в художественном тексте: «Должно думать, что сии приключения богатырей русских имеют в себе отчасти дела бывшая, и *если совсем не верить оным, то надлежит сомневаться и во всей древней истории, коя в большей части основана на оставшихся в памяти сказках*: впрочем, читатели, если похотят, могут различить истину от баснословия, свойственного древнему обыкновению в повествованиях, в чем однако никто еще не успел» [7, с. 220].

Особое место в формировании русского романа последней трети XVIII в. занимает *использование фольклорного материала*. Многие из создателей жанра сами собирали народные песни, былины, сказки. Так, М.Д. Чулков становится издателем сборника «Собрание разных песен» (1771 – 1773), в состав которого вошло много подлинных фольклорных материалов. Уже сейчас с уверенностью можно сказать, что специфика фольклорного мироощущения (лирическая песня, историческая песня, пословица) во многом повлияла на работу автора над романом «Пригожая повариха» (1770). К 60-м гг. XVIII в. фольклорный материал рассматривается и самими авторами, и журналистикой, и даже современной исторической наукой как невымышленный, фактический материал для создания и собственно художественного образа, и образа времени. В работе «Русская проза XVIII века. Документальные жанры. Повесть. Роман» (СПб., 1995) М.Я. Билинкис подчеркивает: «Фольклор становится в некотором роде документальным материалом, несущим в себе достоверные сведения о бывшем. ... Существенным оказывается и то, что очень часто писатели ориентируют свои тексты даже не на реальный фольклор, а на миф о фольклоре». Так фольклор становится «функциональным жанром в литературной иерархии» [8, с. 73].

Обращение к устному народному творчеству не было визитной карточкой только для литераторов последней трети XVIII в., однако актуализация фольклорных образов в русской литературе этих лет способствует созданию новой разновидности романного жанра. Мы назовем его *мифогенный роман*. Эта жанровая модификация, которая возникла в творчестве М. И. Попова («Славенские древности, или Приключения славенских князей», 1770-1771) и В.А. Левшина («Русские сказки», 1780-1783). Признаки модификации можно обнаружить и в «Славенских сказках» М.Д. Чулкова из сборника «Пересмешник (1769-1789). **В текстах Чулкова, Попова и Левшина фантастическое, волшебное объяснение мира сочеталось с фольклорным и подлинно историческим материалом.** Героями романов оказывались русские богатыри и традиционные для русских сказок Баба Яга и Кощей Бессмертный. **Сочинения этих писателей породили собственный миф о жизни славянских племен в эпические времена противоборства добра и зла.**

В русских романах последней трети XVIII в. Можно выявить *попытку своеобразной мистификации читателя, что влечет за собой отказ от внешнего присутствия повествователя в тексте произведения*. Такой предстала перед читателями первая часть романа М.Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770), в котором автор надел на себя «маску» героини и представил свету ее исповедь. Фирменным знаком романа стал отказ от дидактизма повествования, что было свойственно прежде всего классицистической эстетике.

Возникшее в последней трети XVIII в. разнообразие способов взаимодействия вымысла и реальности в текстах романного жанра тем не менее не отменяло общих генетических черт, свойственных жанру. К последней трети века *эпические жанры демонстрируют стремление текста к циклизации, а сюжета - к доминанте любовной истории*. Именно эти характеристики можно принять в качестве рабочих при определении жанра романа в XVIII в. Они составляют генетическую основу жанра романа, обрастая при этом бытовым, фантастическим, фольклорным или историческим содержанием. Выработанные в XVIII в. Жанровые признаки позволяют преодолеть «порог жанра» и наполнить жанр в первой трети

ХІХ в. качественно новым представлением о природе вымысла и специфике художественного образа.

Основные понятия: роман, жанровая ситуация «порог романа», жанровые модификации романа, автор.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Cultural Institution of the Novel / Ed. D. Lynd, W. B. Warner. Duke University Press, Durham. N. C, 1966. P. 4. // Цитируется по тексту статьи Т.Д. Венедиктова, М.Б. Паренко. «Образ речи» в романе. К проблеме моделирования национально-специфического дискурса (на примере произведений И. А. Гончарова и У. Д. Хоуэллса) // Вестник МГУ. Филология. Сер.9. №4, 2000. С.7–21.
2. В.Н. Топоров. М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. Кн. I.: Из истории русской литературы. Т.II. Русская литература второй половины XVIII в. – М.: 2001. С.386–399. 319 с.
3. М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Собр. Соч.: В 4-х т.// М. Ю. Лермонтов. – М.; Л.: изд-во Акад. Наук СССР, 1962. – Т.4. – С.275–476.
4. Цит. по: Фоменко, И. Ю.. Из прозаического наследия М. Н. Муравьева./ И. Ю. Фоменко // Русская литература. – 1981. – №3. – С.116–130.
5. Подробнее об источниках романа Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» можно узнать из следующих современных публикаций: Рак, В. Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века: иностранные источники, состав, техника компиляции/В.Д. Рак. – СПб.: Наука, 1998; Он же. Ф. А. Эмин и Вольтер/ В.Д. Рак// XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. Сб.21. – С.151-161; Фраанье, М. Г. Об одном французском источнике романа Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры/ М. Г. Фраанье»// XVIII век. СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С.173 – 176.
6. Предисловие к роману М. М. Хераскова цитируется по работе: Сиповский, В. В. Из истории русского романа и повести: Материалы по библиографии, теории и истории русского романа: XVIII век / В. В. Сиповский. – СПб.: Труд, 1903.- Ч. I. – 336 с.
7. Левшин, В. А. Русские сказки/ В. А. Левшин В. А.//Библиотека русской фантастики: в20 т.: Кн. I.: Старинные диковинки. Волшебные-богатырские повести XVIII века/ сост., примеч. и поясн. Ю.М. Медведев. – М.: Сов. Россия, 1991. – Т.3. – 496 с.
8. Билинкис, М. Я. Русская проза XVIII века. Документальные жанры, Проза. Роман/ М.Я. Билинкис: – СПб.: изд-во СПбГУ, 1995. – 102 с.

Дзюба О.М. Жанрова ситуація «пори́г роману» в російській літературі кінця XVIII – першої третини XIX ст.

У статті аналізується жанрова ситуація «пори́г роману» (за термінологією В. М. Топорова) в російській літературі кінця XVIII – першої третини XIX ст. Межу активної рефлексії над природою романного тексту зміщено до більш раннього періоду розвитку російської літератури – творчості Ф. А. Еміна, М. Д. Чулкова, В. А. Левшина. Охарактеризовано особливості авторської стратегії засвоєння романного змісту, дано робоче визначення жанрових модифікацій роману: компілятивний роман, «міфогенний» роман.

Ключові слова: роман, жанрова ситуація, «пори́г роману», жанрові модифікації роману, автор.

Dziuba E.M. Genre Situation «Threshold of the Novel» in Russian Literature in the End of the XVIII - First Third of the XIX Century.

The article analyzes the genre situation "threshold of the novel" (in the terminology of V.N.Toporov) in the Russian literature of the late XVIII - first third of the XIX centuries. The boundary of active reflection over the nature of the novel text is shifted to an earlier period of development of Russian literature - the works of F.A. Emin, M.D. Chulkov, V.A. Levshin. The

features of the author's strategy for mastering the novel content are designated, working definitions of the novel's genre modifications are given: the compilation novel, the "mythogenic" novel.

Keywords: *novel, genre situation "threshold of the novel", genre modifications of the novel, author.*

О.Д. Краснобаева

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ КНИГИ-ЦИКЛА В. МАКАНИНА «ДОЛОГ НАШ ПУТЬ»

Осуществлена попытка преодоления одностороннего (социологического) подхода к рецептированию маканинского романа-антиутопии «Долог наш путь». Исследована пространственно-временная парадигма произведения, которая формируется на основе диалектической связи трагической патетики и комизма ситуаций

Ключевые слова: *антиутопия, парадигма, патетика, континуум, диалектика.*

Исследования последних десятилетий XX – начала XXI вв. – О. Богдановой [6], С. Бесчетниковой [5], Н. Арсентьевой [2], И. Скоропановой [11], Б. Ланина [9], М. Берга [4] и др. в области теории и художественной практики постмодернизма, его антиутопического концепта открыли возможность более основательно и непредвзято судить о дискурсе хронотопа в цикле В. Маканина «Долог наш путь».

Актуальность исследования вызвана

, необходимостью комплексного изучения функциональных проявлений антиутопического художественного сознания в период переходной культурной эпохи, факторов, обусловивших актуализацию и спад интереса к этому феномену в искусстве слова; преодолением одностороннего (социологического) подхода к рецептированию маканинской антиутопии. Актуальность заявленной темы обусловлена также неопределенностью жанровой парадигмы маканинской антиутопии; размытостью представлений о динамичности и поливариативности картин мира, пространственно-временном континууме цикла «Долог наш путь».

«Обличительный характер» маканинского произведения позволяет многим исследователям отождествлять его с сатирическими жанровыми формами через их генетическую общность. Современные литературоведы (С. Бесчетникова [5], Ю. Кагарлицкий [8] и др.) анализируют совмещение различных исторических временных пластов в пределах одной маканинской повести или романа, «временные сломы» определяют их внетекстовые пространственно-временные характеристики. Вместе с тем, на наш взгляд, сегодня в недостаточной степени обращается внимание на темпоральную характеристику романа-антиутопии «Долог наш путь», функциональную роль внетекстовых аспектов маканинского хронотопа, что определяет цель нашего исследования.

Создание литературной реальности – это специфический способ упорядочения мира, преодоления хаоса. Для жанрообразования апокалиптической ветви русского постмодернизма, творчества В. Маканина характерна жёсткая привязанность к детализированным пространственно-временным измерениям, к жанру дневника. Апокалиптическая модель русской постмодернистской прозы проникнута историософским осмыслением национального бытия, в чем заключена её доминантная концептуальная особенность.

Мы исследовали, что важнейшей особенностью пространственно-временной организации текста маканинского романа-антиутопии «Долог наш путь» является его негаэнтропийная направленность. Время и пространство существуют в маканинском прозаическом тексте прежде всего в конкретной неразложимой связи, так что любые изменения «на оси» пространства пропорционально отражаются «на оси» времени.

Пространственно-временное единство не является некоей абстракцией: оно всегда заполнено конкретным образом-смыслом.

Маканинский синтетический творческий метод основывается на художественном воспроизведении конкретных социально-исторических явлений, имеющих свой пространственно-временной облик как вариантов более широкого инварианта, поэтому маканинский постмодернизм и представляет в идеале структурную разомкнутость моделируемых явлений и моделирующего сознания.

В отличие от различных форм выражения комического, которые являются аксиологически гомогенными и нацелены на категорически-осуждающую, итоговую оценку, маканинское антиутопическое художественное целое спроецировано в будущее пространство и амбивалентно. Его эстетический модус, включая сатирический вектор, имеет более сложную синтетическую структуру, выраженную на уровне субъектно-объектных отношений и архитектоники маканинского романа-антиутопии «Долог наш путь». Отождествление героя и рассказчика (я протагониста) позволяет нам наблюдать за тем, что происходит внутри. В таком случае позиции самого повествования и нарратора совпадают (Гринштейн, Богданова)

Проблематика пространственно-временных отношений в литературном творчестве В. Маканина вызвала в последние десятилетия XX в. интерес некоторых литературных теоретиков и критиков - [2], [9]. Мы определили, что на первый план выходит прежде всего философский подтекст, касающийся общечеловеческих проблем, постижения смысла бытия. Речь идет о маканинской многопроблемной, синтетической, композиционно осложненной художественной структуре, в которой немаловажную роль играет пространственно-временная свобода.

Изображение времени в цикле В. Маканина представляет важный компонент с точки зрения композиции и развития сюжета. Автор стремится к преодолению времени, старается показать мир в синхронии, вневременности. Таким образом, несомненным является факт отражения в маканинском антиутопическом творчестве динамической концепции времени, являющейся характерным продуктом постмифологического культурного сознания, воспринимающего время как линейный, и, следовательно, необратимый процесс (здесь сыграли свою роль собственно физические представления о пространстве и времени, сформированные на основе эмпирического опыта). Центральным концептом здесь становится движение из прошлого через настоящее к будущему. В этом смысле прошлое обнаруживает смысл своего существования в качестве причины, а форму – в воспоминании; настоящее трактуется как реальность, будущее – как следствие и смысл причин и предпосылок, возникших в прошлом и настоящем. Но и особенности синкретического восприятия времени, и динамическая (линейная) концепция современного культурного сознания обнаруживают свою несостоятельность и бессилие перед некоторыми парадоксами поэтики В. Маканина-прозаика.

Время в романе «Долог наш путь» нередко указывается не прямо, а угадывается опосредованно. Оно выполняет весьма важную социально-философскую функцию, подчёркивая трагичность, нестабильность и, подчас, абсурдность социальных процессов (обусловленных насилием и жестокостью), происходящих в тоталитарном государстве, с одной стороны, и вечную ценность и природную устойчивость человеческой жизни, с другой.

В мировоззренческой парадигме маканинской антиутопии феномен времени реализуется в проблематизации единства настоящего и прошлого: автор пытается углубиться в онтологические предпосылки преемственности человеческих поколений, пропагандируя важность сохранения традиций и подчёркивая универсальность механизма их усвоения.

Темпоральный анализ романа-антиутопии «Долог наш путь» показал доминирование в нем прошедшего и настоящего времен. Произведение строится как сюжетные эпизоды об уже случившемся или о том, что случается. Пробуждение форм маканинского прошедшего времени больше соотносится с прошедшим повествовательным. Это обусловлено, в

частности, тем, что повествование здесь – объективированный рассказ от первого лица, в котором голос нарратора выходит за рамки сознания героя и звучит уже с позиции всезнания. В целом же складывается впечатление, словно настоящее поглощается абсолютным прошлым, лишая его жизненной энергии (особенно, когда речь идет о незавидной судьбе инженера Ильи Ивановича). Такая организация маканинского хронотопа становится свидетельством неценностной сущности настоящего, что характерно для экзистенциального самоощущения героев, важное место в котором занимает память о российском прошлом, идеализированная в акте воспоминания.

Мы исследовали, что смена времен от прошлого к настоящему в романе-антиутопии, представленная в динамике совершенного и несовершенного видов прошедшего времени, словно встраивает жизнь в рамки смерти. У читателя создается впечатление движения от жизни к смерти, момент максимального приближения которой фиксируется прошедшим совершенным: «прокрутилась», «проскочили» и др. Смерть же (Танатос) являет себя в двойственном проявлении: смерти героев (например, Ильи Ивановича) и описании смерти животных на скотобойне. О последнем писатель говорит: «Затикало время: кашеобразная масса рубленой печени задвигалась по конвейеру назад – она выбросила из себя консерванты (в виде взлетающего порошка), после чего стала цветом ярче и краснее, можно сказать, натуральнее. Опростились, кашица стала вползать, втягиваясь тонкими струйками в электромясорубку (на месте выхода), она прокрутилась обратным вращением и вот уже выскочила (в месте входа) цельными кусками печени, которые, осмелев, быстро проскочили под мерно стучащий нож...» [10, с. 30]. Дефиниция смерти животных в маканинском тексте проявляется в характерной метафорической цветовой палитре огненного и красного, мастерском использовании автором натуралистических приемов аллегории и персонификации.

На наш взгляд, настоящее время в данном случае важно не само по себе, оно усиливает функцию прошедшего времени. Таким образом, маканинской контаминацией времен достигается впечатление стремительно утекающей жизни. Вместе с тем значимая позиция несовершенного вида прошедшего времени задает прошлому модальность незавершенности, что превращает его в актуальное прошлое, наделяя возможностью осуществления в настоящем. Для Маканина темпоральная контаминация связана с попыткой преодоления времени, что рождает «эмоциональное ощущение связи поколений или связи времен и происходящей отсюда радости жизни» [1, с. 188]. Таким «связующим» времен является маканинский герой – Илья Иванович, который, живя в настоящем и даже выстраивая личное будущее, по существу, так и остается в плену собственного прошлого, неся в себе «архивы воспоминаний». Энигматическое прошлое героя лишь эпизодически врывается в повествование, взрывая эффект устоявшейся жизни. Мировоззренческая парадигма маканинской антиутопии синтезирует основу мифологической матрицы и философскую временную концепцию.

Мы исследовали, что в игру со временем вовлекаются различные его аспекты, время биографическое, календарное, родовое, что обогащает маканинский сюжет мотивами отцовства, связи поколений, эротики. Социальные катаклизмы усиливаются моральным поражением героев, которые выступают носителями традиционной этики и нравственности.

Потеря жизненной стабильности, неприкаянность человека в сложном противоречивом мире, его предельное существование во временном измерении в философской перспективе романа-антиутопии «Долог наш путь» кодируется ситуацией потери пространственных ориентаций, активизацией универсальных мифов и мифологем (Вселенная, мир, небо, степь, земля), проявляется в типологии персонажно-образной системы. Время разлуки у героев кодируется разорванным временем.

Герои маканинского цикла «Долог наш путь» принадлежат к разным темпоральным структурам (присутствуют приметы исторического (настоящего, прошедшего) времени – война, секретное производство АТм-241 и др.). Образы героев сдвоены, предстают в двойной форме, их тело принадлежит переходящему суетному времени истории.

Они, одновременно, наделены как бы мифологическим сознанием и способны воспринимать мир целостно.

Наряду с суетным, телесным миром людей в романе присутствует и другой размер – размер абсолюта, вневременности, воплощенный в полисемантическом образе рассказчика, комментатора. Синхронии времени соответствует также разомкнутость пространства, структура произведения определяется емкой, образной метафорой.

Два модуса трансцендентного бытия в «остановленном» времени наблюдаются в ситуациях маканинского транса (активизируются глубины коллективного бессознательного), например, детальное натуралистическое описание процесса убивания животных на скотобойне: «Они поднимали головы, вытягивали морды и застывали, глядя куда-то вверх, может быть, к не видному здесь небу, откуда, как они могли считать, была дадена им жизнь, дадена зеленая трава на лугах, теленок у вымени и луна ночами... Командированный молодой человек смотрел внимательно: их длинные белесые ресницы не заморгали чаще, их глаза не переполнились, в ободках глаз было чуть влаги, не более, чем при обыкновенной просьбе. За краткие (хотя и спокойные) шаги человека к рубильнику в их немигающие глаза входило последнее знание, но и последнее их знание было вполне смиренно». [10, с. 29].

Парадоксальность временных координат заключается в том, что она воспроизводит трансформированную абсурдность существования в «обществе потребления», воссозданном в конфликтном столкновении «быстрого» (актуализирует мотив скоротечности, конца существования) и «статического» темпа времени. Этот прием, на наш взгляд, действителен на уровне образной системы антиутопической прозы В. Маканина. Например, мы исследовали идеологемы «болезненная действенность» – «застоявшееся время» – «круговорот», которые несут семантику внутреннего конфликта «потерянного» во времени и историческом бытии человека (образ Ильи Ивановича, «я-повествователя»).

Средством преодоления смерти в романе-антиутопии «Долог наш путь» становится обращение к мифическому времени, которое в прозе писателя сакрализуется. Феномен Судьбы интерпретирован в маканинском антиутопическом жанре: логикой страдания в исторической и экзистенциальной перспективе (потусторонний образ профанного мира цивилизации в бинарной оппозиции).

Таким образом, форма маканинского прошедшего времени обозначает вписанность в Бытие не только случившихся событий, что характерно для романного жанра в целом, но и самого процесса воспоминания, тогда как включение в повествование настоящего времени актуализирует в нем лирическую ноту и свидетельствует о рассказываемом событии как еще только становящемся, переживаемом здесь и сейчас, т. е. не вошедшем пока в сферу «сущего».

Мы определили, что синкретическим элементом маканинского пространственно-временного континуума является, кроме времени, пространственный детерминант. Художественное пространство цикла отличается большой свободой, герои в нем двигаются без сопротивления. С точки зрения географии некоторые эпизоды происходят в отдаленных местах (например, в далекой Сибири), но в романе «Долог наш путь» отсутствуют приметы реального пространства (например, нигде не встречаются описания интерьеров). Мы исследовали, что пространство цикла открыто по горизонтали и по вертикали. Оно размыкается при помощи традиционных мотивов полета и отражения.

Оппозиции внешний-внутренний, глубина-поверхность, тело-душа, материя-дух, которые, на наш взгляд, являются ключом к пониманию маканинского произведения, также проявляются в хронотопе антиутопического цикла. Анализируя их, мы пришли к выводу, что в художественной структуре цикла широко использованы мифологические элементы, но прежде всего произведение развивает традиции романа инициации.

В ходе исследования хронотопического дискурса маканинского романа-антиутопии «Долог наш путь» мы определили, что сходство наличествует в пространственных аспектах движения – направлении по горизонтальной оси: мгновение настоящего бытия ассоциируется с полетом, небом, степью, тогда как мотив конечности, временного парадокса

«мира» проявляется в пространственных концептах деревни, комбината-полигона и др. Таким образом знаково-символический порядок бытия формируется за парадигмой мужского начала, он укоренен в менталитете русской культуры.

Мы пришли к выводу, что пространственно-временная парадигма маканинской экзистенциальной антиутопии формируется на основе диалектической связи трагической патетики и комизма ситуаций и раскрывается в трагикомическом и трагифарсовом регистрах. Конфликт романа-антиутопии отражает противостояние идеологического, нравственно-философского и культурно-исторического концепта в самосознании маканинских героев.

Изображение исторического времени и пространства, объяснение и адекватное отражение классовых противоречий, социальной динамики является одной из важных составляющих маканинского антиутопического творчества. Нет прямой зависимости между социально-экономическими изменениями и их отражением в художественном тексте, но через ряд звеньев они проникают в художественное произведение. Для того, чтобы понять своеобразие литературной реальности, следует представлять себе картину мира, которая доминировала в данный исторический период, ибо литературное произведение всегда несёт неизгладимую печать своей эпохи.

Своеобразие маканинской антиутопии заключается в доминировании сюжета с утопией реконструкций (героических), в котором наиболее продуктивной является эпистемологическая модель с синтезированием функций и обогащением дополнительными художественными смыслами, которые аксиологически связаны с доминантами русского национального сознания.

Очевидно, что в маканинской прозе вариативно представлены социальные аспекты национально-философской идентичности через посредничество поэтико-стилевых средств оценки в речи персонажей, портретные описания, при исследовании которых оказывается информативной категория перманентного угла зрения. Определяя пространственно-временные координаты своего творения, Владимир Маканин не мог не испытать влияния наиболее типических концепций организации времени и пространства, не мог абстрагироваться,

во-первых, от своего собственного, личностного, отношения к этим категориям;

во-вторых, от сложившегося в эпоху его жизни их восприятия;

в-третьих, от присутствующих в «культурном слое» интеллектуальной деятельности архетипов хронотопа;

в-четвёртых, от реального, объективного «физического» смысла времени и пространства как формы существования материи. Все эти концепции, соотнесясь с маканинским антиутопическим подтекстом, дают основания определить в нашей статье внетекстовые аспекты пространственно-временного континуума маканинского антиутопического текста, жанровые модификации внешнего хронотопа – психологические, культурно-исторические, сюжетные, мифологические.

Психологический дискурс хронотопа субъективен и отражает особенности маканинского мировоззренческого концепта. В восприятии любого человека время может замедляться и ускоряться, растягиваться и останавливаться; чувство времени может утрачиваться, события – повторяться в сознании; никогда не виденные образы – восприниматься как реально существующие и, наоборот, знакомые – не узнаваться. Эти субъективные закономерности восприятия времени и пространства человеческим сознанием воздействуют в маканинском цикле на общую концепцию хронотопа.

В ходе исследования мы обнаружили и физический хронотоп, который позиционируется как совокупность времени и пространства, в рамках которых протекает «биологическая жизнь» индивидов (молодого командированного, приехавшего на проверку секретного комбината-полигона, его друга Ильи Ивановича, Ольги). Физическое время в маканинском романе-антиутопии воспринимается как бескачественная («никакая») длительность, необратимо текущая из прошедшего в будущее (через настоящее) и являющаяся вместе с пространством формой существования движущейся материи. Мы

определили, что физический дискурс маканинского хронотопа тесно связан с философскими размышлениями писателя о смерти и насилии: «Смерть – феномен жизни. *Есть* не имеет кончины. Значит, страх перед смертью – это страх перед подлинностью. Перед подлиннейшей и непреодолимой возможностью бытия» [10, с.83]; «Жизнь наоборот. Мясо постепенно превращалось в корову, и коровка щипала траву. Весь процесс он разбил на микрошаги. .. Опростившись, каша... уже выскочила (в месте входа) цельными кусками печени, которые, осмелев, быстро проскочили под мерно стучащий нож, а после ножа тотчас слиплись, сцепились намертво, образовав огромную, с облаком пара, коричневую печень Зорьки» [10, с. 71].

Вместе с тем мы определили, что далеко не всякий художественный образ обладает собственным хронотопом. В ключевые, переломные моменты времявосприятие героев может изменяться: персонаж, являясь носителем определённой концепции времени, может оставаться неизменным или вовсе не задумываться над проблемами времени и пространства, выражая, однако, типичные для данной эпохи черты отношения к идее времени. В свою очередь, сюжетный хронотоп захватывает героев, живущих в разных временах и пространствах, сталкивает их различные концепции времени, объединяя их всеобъемлющим хронотопом (образ Батяни, Ольги).

Типичный персонаж реалистической литературы в романе-антиутопии В. Маканина «Долог наш путь» оказывается в нетипичных обстоятельствах, связанных с секретной деятельностью маканинской закрытой зоны-комбината. Герой современной русской антиутопии (молодой командированный), подобно классическим утопиям, сохраняет в структуре сюжета роль героя-функции, выступая медиатором между мирами. Энергия внутреннего конфликта, производимые дихотомии «создатель»-«слуга системы», позволяет обострить одну из фундаментальных постмодернистских философских проблем – идею социальной справедливости, которую маканинские герои и персонажи безуспешно пытаются воплотить в жизнь.

Ироническое, пародийное, игровое отторжение предыдущей концепции «положительного героя современной литературы» меняется осмыслением комплекса проблем, связанных с преодолением опыта тоталитаризма, исследованием в творческой манере В. Маканина морально-регуляторных основ общественных отношений, связанных с проблемами насилия, зла, антигуманизма, что свидетельствует об актуальности романа-антиутопии «Долог наш путь». Многогранность заявленных социальных проблем конкретизируется в перманентных моделях маканинских героев, размещенных в гетерогенном стилистическом пространстве (образы командированного, Батяни, инженера Ильи Ивановича).

Таким образом, для создания пространственно-временной модели литературной реальности, позволяющей увидеть в произведении не «копию» жизни, а воссозданную жизнеподобную действительность, мы исследовали, как воплощаются в структурных элементах маканинского прозаического текста аспекты времени-пространства объективной действительности (физический, сюжетный, психологический) и каковы специфические способы упорядочения созданного поэтического содержания. Мы также исследовали уровни соотношений хронотопа автора, хронотопа героя, что, в сущности, определяет формально-содержательную структуру художественного мира маканинского цикла «Долог наш путь».

В ходе исследования проблемы генезиса хронотопа мы пришли к выводу, что он служит важным инструментом анализа современной литературной реальности. Хронотопический анализ произведения привел нас к эстетическим глубинам маканинского текста. Мы выделили и проанализировали системообразующие философемы для обозначения пространственно-временных концептов в художественно-философской парадигме эпического наследия В. Маканина. Результаты исследования его антиутопического романа «Долог наш путь» дают возможность говорить об одном из важных этапов развития современного русского романа, насыщенного своеобразным

хронотопом, эпизацией действительности, трансформируемой через остро субъективное восприятие квинтэссенции авторской индивидуальности современного русского автора.

Новое в поэтике крупного писателя и мыслителя обеспечивает потребность в новых истинах. Поставив Маканина вне литературного процесса, отвечающего сегодня потребностям массового читателя, критика справедливо оставила за ним право на собственный путь.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин Б. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции./ Б. Аверин. – СПб, 2003.–288с.
2. Арсентьева Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе / Н. Арсентьева // Автореф. дис. канд. филол. наук.– М., 1995.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
4. Берг М. Утопическая теория утопического постмодернизма / М. Берг.– НЛЮ.– 1997. – №24.
5. Бесчетникова С. Роман Е. Замятина «Мы» как антиутопия / С. Бесчетникова // Автореф. дис. канд. филол. наук.– Харьков, 1993.
6. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века -начало XXI века)/ О. Богданова.– СПб., 2004.
7. Гринштейн А. С. Пир, трапеза, голод: пиршественные образы в карнавальной и маскарадной культуре / А. Гринштейн // Информационная среда региона как условие формирования информационной культуры личности. Тезисы докладов Международной научной конференции 27-30 сентября 1999 г.– Самара, 1999.
8. Кагарлицкий Ю. Предисловие (де Вега, Шекспир, Мольер, Гольдони, Шеридан, Гете, Шиллер) / Ю. Кагарлицкий .– М., 1998
9. Ланин Б. Типология жанра русской антиутопии /Б. Ланин //Российский Литературоведческий журнал.– 1993.– №1.
10. Маканин В. Долог наш путь: Повести./ В. Маканин.–М: Вагриус.– 528 с.
11. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык./ И. Скоропанова.– СПб: Невский простор, 2002.

Краснобаева О.Д. «Просторово-часова організація роману-антиутопії В. Маканіна «Довгий наш шлях»»

Здійснено спробу подолання одностороннього (соціологічного) підходу до рецептування маканінського роману-антиутопії «Довгий наш шлях». Досліджена просторово-часова парадигма твору, яка формується на основі діалектичного зв'язку трагічної патетики та комізму ситуацій. При цьому ми проаналізували системоутворюючі філософемі для позначення просторово-часових концептів в художньо-філософській парадигмі епічної спадщини В. Маканіна.

Krasnobaeva O.D. Existential organization of Makanin's novel-dystopia «Long Our Way»

An attempt to overcome an unilateral (sociological) approach to perception of the Makanin's novel-dystopia «Long Our Way» was made. The existential paradigm of the work, which is formed on the basis of the dialectical connection of tragic pathetics and comic of situations, is investigated. At the same time we have analyzed system-forming philosophems to refer to existential concepts in the artistic-philosophical paradigm of Makanin's epic heritage.

Л.О. Спиридонова

К ВОПРОСУ О НОВАТОРСТВЕ ГОРЬКОГО-ХУДОЖНИКА¹

В советском литературоведении Горького называли «пролетарским писателем» и «основоположником социалистического реализма». Эти устоявшиеся штампы до сих пор мешают понять истинное значение писателя в литературном процессе конца XIX – XX веков. Будучи смелым новатором, он с первых дней своего творчества стремился стать зачинателем нового художественного направления, которое соответствовало бы изменившимся требованиям эпохи. В докладе прослеживается эволюция Горького-художника на примере анализа ранних рассказов, повестей «Мать» и «Исповедь», цикла «Сказки об Италии», автобиографической трилогии. Это позволяет сделать вывод, что писатель шел по пути синтеза, новаторски соединяя приемы реализма, авангардизма и социалистического мифотворчества.

Ключевые слова: Горький, новатор, эволюция Горького-художника, «Мать», «Исповедь», цикл «Сказки об Италии», автобиографическая трилогия Горького.

Во второй половине июля 1931 г. в Институте литературы и языка Коммунистической академии прошла большая конференция, посвященная Горькому, недавно вернувшемуся из Сорренто. В ней приняли участие П.Коган, С.Динамов, Ф. Головенченко, В. Сидорин, Ф.Канаев и др. Дискуссию открыл А.В. Луначарский, выступивший с докладом «Горький-художник». Назвав писателя классиком мирового уровня и «одним из вождей пролетарской литературы», он попытался показать, в чем же состоит своеобразие его творческого почерка. По мнению Луначарского, новаторство Горького заключается в том, что он «художник-социалист и материалист-диалектик», что он соединяет публицистику с художественностью, делая живые картины жизни иллюстрациями к идеологическим лозунгам, и великий реалист, который «выражал правду пролетариата»[1, с.4].

Не удивительно, что в Коммунистической академии именно так оценивали творчество Горького. Вульгарный социологизм и классовый подход к литературным явлениям были присущи не только профессорам и аспирантам ЛИЯ, но и журналу «Литература и искусство», органу марксистской критики и методологии, где были опубликованы итоги дискуссии. Однако подобные оценки надолго закрепились в нашем литературоведении, мешая читателям разглядеть в «пролетарском писателе» и «основоположнике социалистического реализма» большого художника, который с первых дней своего творчества создавал новаторское искусство, соответствующее требованиям эпохи.

Для литературного процесса в России конца XIX – начала XX в.в. характерна идея обновления творческих методов и поиск художественного синтеза. Традиционный реализм, так ярко расцветший в XIX в., уже не удовлетворял запросам времени, в котором ошутимо чувствовалось веяние катастроф и революций. Реализм и модернизм существовали рядом не только во взаимной борьбе и отрицании, но и во взаимопроникновении, что выражалось в возникновении неореализма и неоромантизма.

Горький был одним из тех писателей, которые приветствовали «смерть» старого реализма, о чем он писал А.Чехову в январе 1900 г.[2, с.8]. Как известно, его ранние рассказы озадачили В.Короленко, который не знал, кем выступает в них автор: реалистом или романтиком. Они и вправду были написаны как-будто разными писателями. Достаточно сравнить рассказы «Старуха Изергиль» и «На соли», созданные почти одновременно.

Действие в них происходит на берегу Черного моря, который по-разному видится автору. Романтическому описанию пейзажа в «Старухе Изергиль» соответствуют характеристика героев, их чувств, настроений и размышлений, их действий, исключительных и необычных. Симфония жизни передается с помощью цвета и звука, столь

¹ Впервые опубликовано: Горьковские чтения-2016. Нижний Новгород. ООО "БегемотНН". 2016, С. 4-10.

же щедро красочных. «Темно голубые клочки неба, украшенные золотыми крапинками звезд», гармония звуков и красок, прекрасные герои (даже старый цыган лежит «в красивой и сильной позе») создают романтический текст. Горький пишет: «Все это - звуки и запахи, тучи и люди -было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки»[3, с. 76-77].

В рассказе «На соли» тоже изображены море, небо, солнце, берег лимана, но колорит повествования совсем другой: нестерпимо палящий зной, сухая растрескавшаяся земля, красно-бурая, как кровь, трава, жирная черная грязь ила, в которой копошатся, словно черви, серые фигуры мужчин и женщин, добывающих соль. Даже небо здесь злое: «...оно изливало нестерпимый, палящий зной, раскаливший серую потрескавшуюся землю, кое-где покрытую красно-бурой солончаковой травой и мелкими ослепительно сверкавшими кристаллами соли»[4, с.190]. В рассказе нет торжественной симфонии звуков, всё заглушает монотонный визг тачек, грубая злая брань, стоны и «тоскливый протест», адресованный небу. Вместо романтической сказки перед нами реалистическая картина тяжелого труда на соляных приисках. Можно сделать вывод, что в раннем творчестве Горького реализм и романтизм существовали рядом, а он пробовал себя и в том, и в другом виде творчества.

Осваивая традиции русской и мировой литературы, Горький с самого начала творческого пути искал *свою* дорогу, отвергая существующую жизнь, несправедливую и безобразную, и утверждая величие подвига во имя счастья человечества. Его босяки отличаются и от «отверженных» В.Гюго, и от «униженных и оскорбленных» Ф.Достоевского, и от люмпен-пролетариев А.Левитова, С Каронина (Н.Е.Петропавловского), М.Воронова. Им присуща безудержная жажда свободы, анархическое бунтарство, дерзкое неприятие существующего порядка. «Человек! Это – великолепно! Это звучит...гордо!», - утверждает Сатин в пьесе «На дне» [5, с.177] Революционно-романтическая идея определила художественное своеобразие произведений Горького: патетический возвышенный стиль, романтическая фабула, жанр сказки, легенды, песни, аллегории, условно-символический фон действия.

В его произведениях легко обнаружить характерные для романтизма исключительность героев, обстановки действия, языка. Но вместе с тем в них присутствуют черты, которые присущи только Горькому: контрастное сопоставление героя и мещанина, Человека и раба, альтруиста и эгоиста. В центре действия – диалог идей, возникающий вокруг противоположных духовных полюсов или разных героев. Все это создает фон, на котором звучит голос самого автора, размышляющего о счастье и справедливости, правде и лжи, о лучшем жизненном устройстве. Поэтому уже в критике 1890-х г.г. поэтика Горького признавалась новаторской.

Романтического героя (Данко, Марко, Сокол, Буревестник) и «философствующих босяков» в творчестве Горького вскоре сменил новый герой, человек труда, активно протестующий против угнетения и насилия. Главное художественное открытие писателя во втором периоде творчества сделано в повестях «Мать», «Исповедь» и пьесе «Враги». Социалистическая идея, лежащая в их основе, придает произведениям утопический характер, а реалистическое изображение рабочей слободки в Сормове, борьбы непримиримых классовых врагов или описание Исетского завода и сельского крестного хода полны реальных жизненных деталей. Можно сказать, что в этих произведениях Горький впервые попытался совместить реализм и романтизм в рамках одного повествования.

В центре внимания автора – преображение Человека в процессе борьбы за свои права, рост самосознания народа, проблема коллективной психологии масс, превращающихся из слепой толпы в организованную силу под влиянием социалистических идей, которые Горький уравнивает с новой верой. Это заставляет художника прибегать к новаторским приемам изображения: черно-белая палитра красок, использование религиозной образности (Ниловна сравнивается с Богородицей, Павел с Христом, его друзья-социалисты с апостолами), символики и аллегории. И хотя в повести изображено много действительных событий и героев, имевших реальные прототипы, ее вряд ли можно назвать реалистической в традиционном понимании. Горький выступает как новатор, создавая одновременно новое

евангелие для пролетариата и летопись реальных событий из истории революционной борьбы. Идеи социализма он считает новой религией трудящегося человека, а коллектив, сплоченный общим мировоззрением, – «богом-народушкой», способным творить чудеса. Поэтому его герои напоминают не только пролетарских революционеров, но и 12 апостолов, несущих народу новую правду.

Богостроительство Горького, возникшее под влиянием идей А.Богданова и А.Луначарского, базировалось на идеалистической основе. Анализируя «Исповедь», М.Никё определил своеобразие повести как «оригинальный синтез нищезанятия и марксизма»[6, с.423]. Как известно, такой синтез, а главное, попытка подменить религию верой в социализм вызвали резкую критику повести даже в большевистских кругах. Только чуткий к авангардистским новациям Л.Андреев, прочитав «Мать», писал Горькому: «... то, что здесь считается твоим падением («социал-демократ увлекается политикой, и оттого талант падает») один только я верно оцениваю как новый подъем на огромную небывалую высоту»[7, с.289]. Он имел в виду попытку Горького создать новую художественную систему, соединяя воедино романтическую мечту о будущем, образ героя времени – пролетарского революционера и реалистические приемы его изображения.

Несмотря на отрицательные отзывы либеральной критики и утверждения о «конце Горького», писатель продолжал двигаться по пути синтеза. Социальный романтизм, определивший своеобразие Горького-художника и сущность его новаторства отчетливо проявился в «Сказках об Италии», написанных в 1912 г. как цикл заграничных очерков. Колоритные описания городов и островов, мастерски сделанные портреты рабочих, крестьян, рыбаков, солдат, торговцев позволяют назвать писателя реалистом, верно рисующим итальянскую жизнь. Но циклу присуща и другая особенность – широкое использование модернистской образности для создания мифа о счастливом будущем человека труда при социализме.

Реальные события, описанные Горьким (забастовка трамвайщиков, встреча детей из голодающей Пармы, строительство Симплонского туннеля, волнение крестьян в Болонье) подчинены определенной художественной задаче: показать, что «все мы идем к свободе, к свободе!» [8, с.41]. Рисуя будущее в свете социалистического идеала, который был в ту пору очень популярен в Италии, писатель создает идеализированный коллективный портрет народа на фоне романтического изображения природы. Море и солнце в «Сказках об Италии» – символы, играющие сюжетобразующую роль. Горький уравнивает понятия Солнце и Жизнь, пользуясь приемами, характерными не только для фольклора, но и для поэтики символизма («Будем, как Солнце» К. Бальмонта).

Социальный романтизм писателя сказывается в идеализации идей социализма, которыми он был увлечен в тот период. Поэтому в Италии он подмечает все проявления солидарности людей труда, их бескорыстие, товарищескую взаимопомощь, энтузиазм и доброту. Восторженный гимн новому человеку, который растет в народе, окрашивает в романтические тона образы детей в очерках, которые писатель именует «сказками». Понимая, что в этом цикле он иногда выдает желаемое за действительное, Горький писал: «Возможно, что автор несколько прикрасил итальянцев, но – природа их страны так хороша, что и люди ее невольно кажутся, может быть, лучше, чем они есть на самом деле»[8, с.552]. Народно-сказовая реальность «Сказок об Италии» была следующим шагом Горького на пути синтеза реализма, романтизма и социалистического мифотворчества.

Концепция Человека-творца, активно перестраивающего мир и себя, будет углубляться и трансформироваться в зрелом творчестве Горького. Следующим этапом его эволюции стала автобиографическая трилогия «Детство», «В людях» и «Мои университеты», в центре которой сложный процесс формирования внутреннего мира ребенка, который, несмотря на кошмарные условия жизни, вырастает новым человеком, мечтающим перестроить мир на основе разума и справедливости. Образ Алеши Пешкова автобиографичен. Писатель рисует реальную обстановку, в которой прошло его детство и юность, мастерски воссоздает портреты близких (бабушка, дедушка, мать, отчим, родня),

всех, у кого он жил «в людях» и с кем встречался в Казани. Эффект подлинности изображаемого усиливается с помощью повествования от первого лица.

Но фактическая сторона повествования является лишь канвой, по которой Горький мастерски вышивает художественное произведение. Его главная мысль – человека создает активное сопротивление среде и постоянное самосовершенствование. Показывая рождение нового героя в недрах старого строя, писатель уверяет, что, несмотря на «свинцовые мерзости жизни», в России «победно прорастает яркое, здоровое, творческое, растет доброе, человеческое» [9, с.194]. Чтобы передать сложную морально-философскую проблематику трилогии, Горький использует мифологию и символику, древнерусское житие и героическую притчу. Алеша Пешков – не просто мальчик, а «Алексей, Божий человек», бабушка и дедушка выражают мировоззрение двух контрастно противоположных типов: альтруиста и эгоиста. В трилогии можно заметить даже «символ бессознательного» по Юнгу: «книга» как сила, защищающая человека от злых духов, становится основой духовного развития маленького героя.

Американский исследователь Б. Шерр, рассматривая повесть «Детство» с точки зрения развития религиозного сознания, писал о Горьком: «Автобиография сама по себе является менее важной, чем идеи, которые он пытается выдвинуть и метод, с помощью которого он так делает» [10, с.153]. Обратим внимание на слово «метод». Можно сказать, что именно в автобиографической трилогии Горький, наконец, достиг успеха в создании новаторского метода изображения действительности с точки зрения будущего. Биографический, литературный и исторический контексты образовали сложный синтез, в котором сплетаются лирика мифа и сила факта. Творя миф о себе самом, писатель подчинил все реальные факты определенной художественной задаче.

Как известно, в 1930-е годы этой особенностью творчества Горького воспользовались советские идеологи, которые объявили его «основоположником социалистического реализма». Документально доказано, что к разработке «основного метода» советской литературы Горький не имел прямого отношения [11, с.143 -166]. 12 февраля 1933 г., когда А.Луначарский делал доклад на втором пленуме Оргкомитета, утверждая, что художник должен уметь подняться над действительностью и, заглядывая в будущее, отражать реальность «в ее развитии, в ее будущем» [12, с.177], Горький еще жил в Сорренто. Сам он чаще всего говорил и писал о «социалистическом романтизме», а его определение нового метода, данное в статье «О социалистическом реализме» и докладе на 1 съезде советских писателей мало похоже на догматические принципы идейности, партийности и народности, которыми душили литературу советские чиновники. Горький, едва ли не единственный, открыто протестовал против партийного руководства писателями, ратуя за расцвет *всех* творческих методов, а не только социалистического реализма.

Более того, выражая в статьях 1930-х г.г. поддержку «основному методу» советской литературы, он сам не создал в последние годы жизни ни одного художественного произведения по его принципам. Драматургия этого периода («Егор Булычов и другие». «Достигаев и другие», второй вариант «Вассы Железновой») носит признаки «новой драмы» европейской литературы, а не догм «социалистического реализма». А монументальную «Жизнь Клима Самгина» можно назвать интеллектуальным романом, характерным для мировой литературы XX века. Следовательно, устоявшееся в литературоведении определение творческого пути Горького как движение от романтизма к реализму и социалистическому реализму, не соответствует истине.

Итак, Горький выступил в русской литературе конца XIX – начала XX века зачинателем нового литературного направления, которое сегодня все чаще называют неореализмом и даже романтическим реализмом. Внимательно присматриваясь к новаторским, в том числе и модернистским, художественным открытиям и стремясь с максимальной полнотой отразить своеобразие нового времени, он шел по пути синтеза реализма, авангардизма и социалистического мифотворчества. Социальный романтизм и

вера в Человека с большой буквы определили своеобразие его взгляда на действительность и создали предпосылки новаторства писателя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Луначарский А.В. Горький-художник // «Литература и искусство» 1931. №4 (октябрь-декабрь). С. 5-8.
2. Горький М. Письмо А.П. Чехову в январе 1900 г // М. Горький Полное собрание сочинений. Письма в 24 тт. Т.2. М.: Наука, 1997. 480 с. С. 8-9
3. Горький М «Старуха Изергиль» // М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. В 25 томах. Т.1. М.: Наука, 1968. 590 с. С. 76-96.
4. Горький М. «На соли» // М. Горький. Полное собр. Соч. В 25 тт. Т.1. М.: Наука, 1968. 590 с. С. 76-96.
5. Горький М. «На дне» // М. Горький Полное собрание сочинений. В 25 т.т. Т.7. М.: Наука, 1970. 687 с. С. 107-182.
6. Никё М. Влиял ли Ницше на Горького? // Slavica occitana. 2006. № 22. Toulouse. P. 420-427.
7. Андреев Л. Письмо Горькому 13 августа 1907 г. // «Литературное наследство» т.72, М. «Наука». 1965. 630 с. С. 289-295.
8. Горький М. «Сказки об Италии» // М. Горький Полное собрание сочинений в 25 т.т. Т. 12. М.: Наука, 1971. 622 с. С. 7-166.
9. Горький М. «Детство» // М. Горький. Полное собрание сочинений в 25 т.т. Т.15. М.: Наука, 1972. 638 с. С. 7-210
10. Sherr Barry. Godbuilding redux: the religion impuls in Gorky's «Childhood» // Modern greek studies yearbook, 2012, v. 24-25, p. 150-161.
11. К истории партийной политики в области литературы. Переписка И. Гронского с А. Овчаренко // А. Овчаренко. Вопросы литературы. 1989. №2. С. 143-166.
12. Луначарский А.В. Социалистический реализм (1 доклад) // А.В. Луначарский. Статьи о советской литературе. Сост. И.М. Терехов. М.: Просвещение. 1971. 568 с.

Спірідонова Л.А. До питання про новаторство Горького-художника

У радянському літературознавстві Горького називали «пролетарським письменником» і «основоположником соціалістичного реалізму». Ці усталені штампви досі заважають зрозуміти істинне значення письменника в літературному процесі кінця XIX - XX століть. Будучи сміливим новатором, він з перших днів своєї творчості прагнув стати зачинателем нового художнього напрямку, яке відповідало б зміненим вимогам епохи. У доповіді простежується еволюція Горького-художника на прикладі аналізу ранніх оповідань, повістей «Мати» і «Сповідь», циклу «Казки про Італію», автобіографічної трилогії. Це дозволяє зробити висновок, що письменник йшов шляхом синтезу, новаторськи поєднуючи прийоми реалізму, авангардизму і соціалістичної міфотворчості.

Ключові слова: Горький, новатор, еволюція Горького-художника, «Мати», «Сповідь», цикл «Казки про Італію», автобіографічна трилогія Горького.

Spiridonova L.A. To the Question of Innovation of the Gorky-Artist

In Soviet literary criticism, Gorky was called the "proletarian writer" and "the founder of socialist realism." These established stamps still prevent us from understanding the true meaning of the writer in the literary process of the late nineteenth and twentieth centuries. Being a bold innovator, he from the first days of his work sought to become the pioneer of a new artistic direction that would correspond to the changed requirements of the era. The report traces the evolution of Gorky the artist on the example of analysis of early stories, stories "Mother" and "Confession", the cycle "Tales of Italy", an autobiographical trilogy. This allows us to conclude that the writer was on the path of synthesis, innovating the techniques of realism, avant-gardism and socialist myth-making.

Keywords: Gorky, innovator, evolution of Gorky-artist, "Mother", "Confession", cycle "Tales of Italy", autobiographical Gorky trilogy.

В.Л. Удалов

ГОГОЛЬ І ЧЕХОВ: СХОЖІСТЬ ТА ЕВОЛЮЦІЯ НЕЗВИЧНИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ

Мова про численні звернення Чехова до образів, персонажів, поетики творів Гоголя. Особлива увага – до наявності й еволюції «єретично» незвичної форми драматургічного конфлікту, сюжету, до механізму «єретичної підводної течії» у п'єсах не лише Чехова, а й Гоголя.

Ключові слова: Гоголь, Чехов, поетика драматургії, асоціативне мислення, внутрішньо-обставинний конфлікт, «підтекст», «підводна течія».

Загальновідомо, що Гоголя (1809-1852) і Чехова (1860-1904), їх твори, особливо п'єси сучасники сприймали не однозначно й досить часто поверхово. Здається, нічого особливого тут нема, бо саме так спочатку завжди буває при сприйнятті незвичних, неординарних, видатних особистостей та наслідків їх творчої праці.

Але в даному разі є й дещо інше: у світовому літературознавстві взагалі були і є *постійні* (а не лише *спочатку*) негативні відзиви щодо великих чеховських п'єс, а, крім того, в даному разі з самого початку були й *найбільш глибокі, вдумливі* сучасники, які одразу почали порівнювати незвичну велич п'єс Чехова зі знайомою вже величиною відомих п'єс Гоголя.

Це стосується драматурга Модеста Ілліча Чайковського (брата відомого усім Петра Ілліча Чайковського), і він не єдиний, хто *поставив в один ряд* п'єси Гоголя і *першу велику* п'єсу Чехова «Іванов», *першу серед тих, що з'явилися на сцені* [1887] за життя Чехова. І хоча трохи пізніше В.П.Буренін знайшов, що ця «п'єса написана неохайно (недбало) ...у першій дії нема зав'язки – це не за правилами», – у свою чергу артист В.Н.Давидов, який дещо раніше отримав від Чехова «згорток із п'єсою «Іванов», писав: «Прийшовши з театру додому, сів читати. Страшенно мені п'єса сподобалась. Ледь дочекався ранку і кинувся до Антона Павловича на квартиру... Застав його вдома і категорично заявив, що «Іванова» треба неодмінно грати». Наступного дня Чехов у листі до Єжова відмітив: «Давидов ... зрозумів «Іванова» так, як саме я хочу». Пізніше Давидов стверджував, що з цього моменту він став гарячим прихильником Чехова-драматурга: «Я не пам'ятаю, щоб інший якийсь твір захопив мене, як цей. Для мене стало зрозуміло, що це величний драматург, що проводить нові шляхи в драматургії» [23, т.11, с. 414].

Були й чіткі, влучні відзиви К.С.Станіславського, це ж він назвав «*підводною течією*» головну новаторську рису великих чеховських п'єс. Важливо й те, що пізній Лев Толстой побачив в них «*цілком нові... для усього світу форми писання*». А Максим Горький назвав чеховські великі п'єси «*цілком новим видом драматичного мистецтва*» і не просто геніальними, а «*єретично геніальними речами*».

І тут стає несподіваним, що все це гостро відрізняється від висновків у дослідників драматургії Чехова у ХХ-му ст. Спочатку почали, навпаки, *протиставляти* драматургічні принципи Чехова і Гоголя. Нагадаємо: півстоліття взагалі було прийнято вважати, що «якось не звучать поряд такі імена, як Гоголь і Чехов, тобто не вистачає тут ще однієї з'єднувальної ланки. І ця ланка – драматургія Островського... [Справа в тім, що] *драматургія життя* потребувала соціальних *глибин роману*, що проза з природи тяглася до конфліктної, вибухової сили драматургії. Мабуть що ніхто, як Островський, в *єдиній особі* драматургічного письменника не *з'єднав так міцно дієвість комедії та епічний охват у романі*... Театр вже знав вершину конфліктної ситуації, п'єсу Островського «Безприданниця», вершину трагічної

дії – смерть героя. *Потрібна була ще одна зміна конфліктуючих сил.* Це зробив Чехов. Він взяв за вихідну крапку сцену Островського і поставив один проти одного *не людину і людину*, одна з яких чекає від другої добра й милості, *а людину і життя*, особистість і власне побут. У Островського все ще могло вирішитись, якби Паратов був безкорисніше, людяніше. У Чехова ніщо не може вирішитись, навіть якщо і не продадуть вишневого саду, навіть якщо й переїдуть в Москву три сестри... Вчинок людини вже не визначає можливого наслідку драми... Чехов підводить до іншого – *не до засудження Паратова [тобто окремих героїв], але до засудження життя.* Люди не можуть змінити один одного... Вони повинні *змінити життя*, в ньому шукати корені нещастя, трагедій. Так виникла нова конфліктна система нового, чеховського театру» [5, с. 253, 257, 258].

Ну, що ж, тут багато вірного. Але варто сказати, що **це усе лише частково** охоплює суттєву сторону *еретичної геніальності* Гоголя-драматурга і драматурга Чехова: це саме так і в межах форм прояву *образів*, форм прояву *конфліктів*, і в межах форм прояву структури й системи *сюжету*.

Саме тому усе ХХ століття існували дуже *протирічливі* висновки щодо багатьох персонажів Чехова-драматурга, фрагментів його великих (за обсягом) п'єс, їх ідей, поетики. Недарма одні вважали: з «Чайки» (1896) почався Чехов-новатор, другі – з «Іванова» (1887), а треті – що взагалі з *першої* його юнацької *великої* (чотирьохактної) п'єси, яка була знайдена в архіві Чехова на поч. 20-х рр. й у 1923 р. опублікована М.Ф.Бельчиковим.

Ця юнацька п'єса писалася у 1877-1878 рр., коли Чехову було 17-18 років (він одночасно був вже автором багатьох гумористичних і сатиричних мініатюр та оповідань), розмір її в 2,5 рази більше звичайних великих п'єс (навіть після авторської правки п'єси і скорочень її у 1879-1881 рр.). Збереглася вона в архіві без заглавної сторінки. Її назва «*Безбатченки*» (рос. «Безотцовщина») була згадана в листі Олександра Павловича Чехова (14 жовтня 1878 р.). Інші назви – «Платонов» і «П'єса без назви». Невідомо, чи змінював назву Чехов пізніше, але єдина назва, підтверджена документами, – «Безбатченки». Саме ця назва відповідає ідейному задуму п'єси [23, Т. XI, с.382-383; 18, с.110]. Рукопис її автор і відніс до Малого театру, щоб передали актрисі Єрмоловій. «П'єсу у нього взяли, але до Єрмолової його не допустили. П'єсу дали читати *суфлеру*. Той сів за товсту п'єсу, наштовхнувся на південні провінціалізми «я за тобою скучаю», «пхать», «стуло» і зрозумів, що не в силах її осягнути. П'єса була відхилена непрочитаною. Дещо пізніше її читали в рукописах. Друкованою її вперше прочитали майже через півстоліття – вона була надрукована у 20-ті роки» [12, с.44].

Отже, про цю першу велику п'єсу Чехова «Безбатченки» (як спочатку й про наступні його великі п'єси) і зустрічаються протилежні думки. Одні, слідом за братом юного драматурга, вважали її «ще доволі несмілою», «недосконалою», «наївною». А інші вважали її, навпаки, «геніальним дебютом» драматурга-новатора, свідцтвом «феноменальної поетичної зрілості», де автор «намагався революціонізувати театр свого часу, написавши п'єсу без сюжету, комедію, основа якої драматична». Є й спроби примирити ці крайності, роблячи нахил на «подвійній природі «Безбатченків»: п'єси-провісниця, але юнацькі-незрілої», яка «не зв'язалася», «структурно не сформувалася» [про це див. – 18, с.110-111].

Були й наміри примиритися з *нахилом, навпаки, на її новаторство*: «Говорити лише про літературну недосконалість, неосвіченість молодого драматурга навряд чи можливо. Навпаки, перед нами твір відверто, місцями навіть з викликом експериментальний. Чехов як драматург-новатор починається з «Безбатченків» [16, с.17].

У сперечаннях виникло й питання: *де ж критерій* вірної оцінки п'єси. Писали: «Самостійність п'єси «Платонов», що намагалася показати «сучасний стан нашого суспільства» (23, XI, с. 16), присутня в ній скоріше потенційно... Єднаючи різні жанрові прикмети, «Платонов» ще є конгломератом, без однорідності, а не єдиною органічною структурою. Зустрічаються мелодраматичні ефекти... З моменту переробки створеної в Таганрозі «Безбатченки» почалося швидко, миттєве зростання Чехова-драматурга. В цьому

сенсі Чехов починається з «Платонова» як з джерельної точки подальшого розвитку. Напрямок росту показує наступна велика п'єса, «Іванов» [3, с.119, 121].

Отже, причина сперечань міститься у зверненні, сумнівах чи в ігноруванні *рівнем самостійності* п'єси, у розумінні намагань показати «стан суспільства» (а не лише героїв), в механізмах цього показу. До останніх варто віднести і відповідний «тип образної системи», «тип конфліктної системи», а далі, як наслідок, і «тип сюжету», і «специфіку жанрової системи». Синтез цього і є та «драматургічна форма», яка має відповідати обраному намаганню показати «сучасний стан нашого суспільства» [слова із п'єси], – тобто суспільства 70-х рр. XIX ст., сучасного молодому Чехову.

Якщо казати про це детальніше, варто нагадати: ще в кінці 60-х рр. передовий журналіст М.В.Шелгунов опублікував статтю про «ідеали, героїв і типи». І в ній, і пізніше, в 70-80-і рр. він, як і Салтиков-Щедрін, не поділяв народницької теорії «героїв» і «натовпу», вважаючи, на противагу П.Л.Лаврову, що «історію творять маси звичайних людей». Пізніше Шелгунов писав: Салтиков-Щедрін та Гл.Успенський вловили, що «теперішнє життя тече таким потоком, що не дає нічому кристалізуватися у сталу, тверду форму. Тому предметом дослідження мають бути не кристали, яких немає, а загальний потік, що заважає їм утворюватися» [18, с. 13].

На цю літературну дорогу, не полишаючи в той же час попередньої, ступили різні письменники-демократи, молоді й маститі. Серед них, слідом за Салтиковим-Щедріним та Гл.Успенським, – були Чехов, Короленко, Гаршин, Ертель, Мамін-Сибіряк, Гарін-Михайловський та ін. Данину віддали цьому новому шляху Лев Толстой, молодий Горький та ряд ін. На цьому шляху різною була і ступінь перетворення художніх форм, принципів та прийомів.

Молодий Чехов-драматург (пізніше і маститий) виявився тут найбільш послідовним і глибоким реформатором. Вже на початку творчості – паралельно і незалежно від драматургів Маміна-Сибіряка, В.І.Немировича-Данченко та ряду ін. – молодий Чехов обрав, як виявилось, найбільш важку дорогу: впровадити в драматургії новий зміст в найбільш адекватній йому формі.

Виявити наскільки Чехову вдалося (як і те, яку роль тут зіграла творча майстерність Гоголя-драматурга). Але виявилось це більш складною і довгою справою, бо на перешкоді опинилося, по-перше, незвично-трудомістке вирішення цілого комплексу літературно-теоретичних і науково-методологічних застарілих проблем.

Саме через це справа вирішення проблеми *еретичного новаторства* драматургів Гоголя і Чехова й затягнулася більше, як на століття. Через різне – тобто не єдино об'єктивне, а *множинно суб'єктивне* – ставлення до цієї мети та механізмів її реалізації. Сперечання у цих речах традиційно продовжуються ще й досі.

При цьому помітним став навіть і супроводжуючий *регрес*: в масових джерелах інформації, у підручниках, посібниках, словниках, – взагалі перестали відрізняти «*підводну течію*» від «*підтексту*», а «*підтекст*» стали сприймати просто як «глибину тексту», як «заховані ситуації... за покривом сюжету», ті ситуації, що належать *взагалі* «серйозній та глибокій літературі». Тому Чехов-драматург і Гоголь-драматург часом вже і не згадуються.

Ось і виходить дивний науковий парадокс: з одного боку, у XX-XXI-му ст. ніхто не відхиляє наявності «еретичної» величі Чехова-драматурга і наявності у нього поетичних джерел, що йдуть від Гоголя-драматурга (звісно, що й від потреб життя), а з другого боку – чомусь дуже довго немає (!) ясності у розумінні сенсу і функції цих «*цілком незвичних для світової драматургії*» чеховських (та й гоголівських) поетичних прийомів – і незвичних «підтекстів», їх форм, і незвичної «підводної течії» у п'єсах. Це та інше досі замовчується, не прочитується і не береться для аналізу гоголівських і чеховських п'єс [напр., див.: 11]. А через це немає й розуміння їх головної специфіки, що дуже важливо для *світоглядного зростання* читачів і глядачів з їх постійною опорою на найбільш злободенний художній матеріал (і життєвий). Про «інтерпретації» ж великих п'єс Чехова в останні роки в театрах, включаючи й зарубіжні театри, краще взагалі не казати: в основі, так би мовити, новітніх

«вистав» – епатажний авантюризм, шоу-ефекти, безупинний палімпсест, вульгарне викривлення характерів героїв, часу й місця дії (зустрічається і 1919-й рік, і ГУЛАГ, і секс, і детективні сцени), та й взагалі, як пишуть, «від Чехова нічого не лишилося» [див.: 17].

Внесемо деяку ясність у вирішення цих наукових проблем і питань. Почнемо з найбільш глибоких фактів. *Один з них у тому, що молодий Чехов не міг ні миритися, ні рахуватися з тим, що, як писав пізніше Леонтьєв (Щеглов), «Гребувати (зневажати) законами сцени, що логічно виникли на базі Мольєра і Грибоєдова, – не можна, не можна, не можна!!!»* [23, т. 12, с. 317]. Але закони ці, що правомірно виникли у свій час (до того ж раніше Мольєра і Грибоєдова), вже не відповідали завданням, що їх диктували нові часи. Вони ж були розраховані на вирішення менш складних завдань, фіксували владу в п'єсі особистості, чи то «герой», чи то «сміх» (автора). Вони ж змушували автора спиратися безпосередньо на погляди героїв, їх вчинки, вкладати власні ідеї в думки героїв.

Нові часи, однак, вимагали іншого, багато в чому протилежного.

І це рано відчув молодий Чехов, як кажуть його листи кінця 70-х – поч. 80-х рр., коли «книги, театр, музика найбільше пробудили його потяг до творчості» [3, с.24]: (рос.) «Да будет тебе известно, что я окончил экзамены хорошо, т.е. перешел в седьмой класс»; «Наш Таганрог обнищал, аки пилигрим»; «Кланяйся твоим товарищам, они тоже славный народ, не похожи на нашу таганрогскую мелочную толпу»; «Саша своего рода хороший человек; не знаю, за что он считает меня *нигилистом*»; «недостатки могут появиться от плохой жизни»; «У нас в Таганроге нет ничего нового, решительно ничего! Смертельная скука!»; «На улицах суета...Извозчики толкаются с конкой, конки с извозчиками. На тротуарах ходить нельзя, ибо давка всесторонняя» (20.02.1883р., період завершення «Безбатченків»). Щодо характеру своїх творів Чехов писав: «Подчеркни ты, сильный, образованный, развитой, то, что жизненно, что вечно, что действует не на мелкое чувство, а на истинно человеческое чувство»; «Стоит выбрасывать себя за борт...*Субъективность* ужасная вещь. Она нехороша уже тем, что выдает бедного автора с руками и ногами... *Не хочешь ли науками позаниматься...* Метод научный ты усвоил себе...» [Чехов. – П. – т.1, с. 24-66].

Отже, Чехова рано почали турбувати *еретичні принципи незвичної поетики* літературних творів, драматургічних теж (до речі, *це були роки реакції*). Зокрема, такі принципи:

Як перенести вагу п'єси з «героїв, особистостей» на «загальний потік життя»?

Яким чином показати, що «середній людині» невідомі об'єктивні вимоги «загального потоку життя», вимоги її до людини, людей, людства?

Як навчити читача-глядача самого робити висновки, не сформульовані відверто? Нагадаємо знову Чехова (20.02.1883): «Суб'єктивність жажлива річ», «Хто засвоїв мудрість наукового метода і вміє мислити науково, той переживає чимало чарівних спокус... Метод складає половину таланта... Науково мислити всюди добре».

Як показати, що справа не в окремих особах, а в об'єктивних процесах?

Як дати знати, що за зовнішніми проявами, за побутовими речами, явищами, діями треба вміти побачити їх внутрішні потреби, закони, ідеї?

Як показати потяг героїв до нових ідеалів, коли вони ними не усвідомлені?

Як «закрутити» сюжет, щоб він був «як саме життя»

Відмічені факти, контрастні погляди, думки вказують: не менше, як два століття в науці немає ні ясності, ні єдності в осмисленні цілого ряду *всезагальних об'єктивних законів поетики* як драматургії, так і взагалі літературного твору; тобто є серйозні прогалини в теорії літератури, в методах аналізу та синтезу, в методології літературознавства, в методології науки взагалі, в теорії пізнання. Про це стали писати в Україні, в Росії з 70-80-х рр. ХХ ст. і пізніше [7; 18; 19].

Сьогодні вже зрозуміло (але широко не відомо), що ми живемо в «*перехідний період*» розвитку системної науки про літературу і науки взагалі. Якщо стисло, то це «*перехідний період*» від *частково-системного* рівня розвитку (однобічного, лише комплексного, частіше триадного й формального аналізу об'єкта) до суто *природного, цілісно-системного* (не з

тріадним, а з монадно-бінарно-квадріадним підходом, не зі зв'язками протилежностей, а з взаємозв'язками їх, не лише з плюралізмом думок, але й з домінантами, з можливостями й необхідностями, не лише зі звичною, кількісно-математичною точністю, але й з точністю квалітативною, якісно-математичною, тобто термінологічною, і т.п.). В масовому сенсі цей «перехідний період» почався з 70-х рр. ХХ ст. і продовжується досі. Живемо, до речі, у 2-й половині його розвитку, коли проблеми вже не лише відчуваються, але є й чіткість виходу усвідомлюється настільки, що стає відомим і головне – *Цілісно-системний метод* як спосіб, шлях, формула і ступеневий процес цілісно-системного практичного пізнання будь-якого об'єкта як цілого і частини.

Все це разом і дає можливість казати про природне і конкретне рішення проблем. Допомагає лист самого Чехова 1883р., відзиви його сучасників, а головне – *природна* картина ряду квадріадних систем, загальнонаукових і літературознавчих, серед них – єдність «образ-конфлікт-сюжет-жанр». На це й спирається бінарно-заглиблений аналіз образних систем, конфліктів і сюжетів п'єс Чехова і Гоголя.

Однак попередньо нагадаємо про ставлення Чехова до п'єс Гоголя. Гоголь для Чехова – зірка 1-ї величини, письменник, любов до якого зародилася в дитинстві і була пронесена через усе життя. Гімназистом він не раз грав героїв Гоголя в аматорських спектаклях. Перший літературний задум (а Чехов, як і Гоголь, починав з драматургії) – спроба переробити в трагедію повість Гоголя «Тарас Бульба» [23, II, с. 388]. Та й в останні роки життя Чехов кілька разів радив Московському театру Станіславського й Немировича-Данченко: «Ставити Вам треба насамперед «Ревізора», «добре було б також «Одруження» Гоголя поставити. Можна її чарівливо поставити» [23, X, с. 213].

Твори Гоголя він знав так добре, що буквально все життя Чехова Гоголь-прозаїк і драматург займав ведуче місце в його асоціативному мисленні. Судячи з листів, РІДКИЙ МІСЯЦЬ обходився у Чехова без звернення до Гоголя, його героїв, творів, афоризмів, висловів. Багато було й жартівливих асоціацій. Одних знайомих він називав «Бобчедобчинськими», інших – Хлестаковими, Ноздрьовими, Плюшкініми. Дім свій в Меліхові називав домом Коробочки, а себе – «поміщик Коробочка». Чисельними були й серйозні порівняння. Чехов, як відомо, допомагав молодим письменникам, рецензував у листах їх оповідання. І при цьому одному з них він пише: «Розділові знаки, що слугують нотами при читанні, розставлені у Вас, як гудзики на мундирі гоголівського городничого» [23, II, с. 200]. Іншому, зустрівши в оповіданні недописаний образ героя, відмічає: «Не розумію, при чому тут якась Шурочка? Схоже на те, що вона прийшла, понюхала й пішла» [23, IV, с. 191]. І подібного в листах Чехова дуже багато.

Для усвідомлення спорідненості п'єс Чехова з п'єсами Гоголя в більшій мірі, ніж з п'єсами Тургенєва, Островського чи Салтиков-Шчедріна, – мало знати, що їх зближували демократичні позиції, тонкощі, глибина гумору й сатири чи родинні зв'язки між «сміхом крізь сльози» у Гоголя та елегійним сміхом у Чехова. Любов до Гоголя була все життя у Чехова не лише споглядальною, але й творчою, дослідницькою. Захоплений п'єсами Гоголя, Чехов писав: «В «Ревізорі» краще всього зроблено перший акт; в «Одруженні» гірше всього третій акт» [23, III, с.202]. І при цьому Чехов *творчо розвивав літературно-художні знахідки Гоголя*.

Щоб побачити розвиток *еретично* незвичної поетики п'єс Гоголя, звернемо увагу, що будь-які об'єкти на 1-му ступені їх природного пізнання (поділу) завжди відкривають *дві протилежні сторони і дві протилежні форми* на будь-якій основі.

Так і «підтексти», так і типи, види п'єс. Вони бувають, як виявляється з природної сторони, 1) *звичними з давніх-давен, тобто героїчними* (сфокусованими на героїв) і 2) *незвичними, обставинними*, які фокусують увагу на обставинах, явищах, суспільних, світоглядних *закономірностях* чи інших сторонах життя.

На ці два типи п'єс в давньогрецькій драматургії вказав ще Аристотель в «Поетиці» [2, IV, с. 651, 652-653]. Пізніше ці думки і факти були забуті. У світовій драматургії очолили рух, множилися п'єси першого, *геройного типу*. І поступово була забута сама можливість

п'єс протилежного, *обставинного типу*. Писали про них, правда, Дідро (1757) і Лессінг (1768), Гердер (1803) і Жан-Поль [1, с.323-324, 326; 9, с.237-238]. Але на хвилі романтизму на початку XIX ст. теоретично і практично більше закріпився звичний, перший, *характерний тип* п'єс.

Саме такий погляд і був широко залучений і в XX-му столітті драматургією й теорією літератури, методологією свідомості. І це відбулося незважаючи на те, що в основі такого поверхового, однобічного і тому вузького теоретичного і практичного підходу лежать (непоміченими) *часткова системність і суб'єктивістська* (замкнута на собі) гносеологія.

З врахуванням усіх цих (не помічених широко) фактів, мабуть, тепер видніше і те, що *поетика* великих чеховських п'єс дійсно «*еретично-геніальна*», бо має вона більш складну, власне *обставинну* образну систему, протилежну системі *характерній, героїній, звичній*. Відомий англ. драматург Дж.-Б. Пристлі точніше усіх сказав про Чехова (1976): «*Якщо суттєво, те, що він робить, – це перевертання традиційної «добре зробленої» п'єси до гори ногами, вивертання її навиворіт. Це майже як би він прочитав якісь-то керування по написанню п'єс, а потім зробив би усе навпаки тому, що в них пропонувалось*» [13, с.179].

Треба додати, що в наш час вже відомо, що на 2-му ступені аналізу образної системи стає видно, що і *характерний* тип твору, і *обставинний* у свою чергу теж мають по ДВА види (враховуючи, що обидва типи між собою взаємозв'язані об'єктивно, тому й існують у вигляді «*дві протилежності через ризик між ними*», тобто: «геройна-обставинна»). Отже, ці два види кожного з типів опосередковують крайнощі. Тобто сама тепер вже «*квадріадна система*» виглядає таким чином: «внутрішньо-характерна – характерно-обставинна (разом вони *характерний* тип) // обставинно-характерна – внутрішньо-обставинна» (разом *обставинний* тип).

Отже, *звичними* є два перші види *характерного* сюжету (твору), а *незвичними* і тому «*еретично-геніальними*» – два другі види *обставинного типу* сюжету (твору): по-перше, «*обставинно-характерний* вид», по-друге, «*внутрішньо-обставинний* вид», найбільш чи незнайомий, чи мало знайомий широкій громадськості [про це: 19].

Таким чином, до створення двох других типів п'єс (*обставинно-характерного* і особливо *внутрішньо-обставинного*) найбільше зусиль і доклав Чехов.

Додамо, що *широко відомих* прецедентів такого типу п'єс саме в історії драматургії не було (в поезії, прозі інша справа, але мало кому помітна). І Чехову, отже, прийшлося основним *поетичним* принципам такого типу п'єс вчитися скоріше у самого життя, вчитись свідомо, навмисне. Недарма Чехов досить рано зрозумів потребу знаходити для зображення «те, що *життєво*, що *вічно*, що діє не на мізерні почуття, а на істинно людське почуття». І недарма він писав про свої ранішні літературні спроби: «Я шпиняю не Івана, не Петра, до яких мені нема ніякого діла, а систему» [23, I, с.70].

Є, крім того, й інші факти, які свідчать, що *літературно-художньому еретизму* Чехова допомогли сформуватися і його ранішні заняття філософією, і його особисті наукові дослідження в медицині. Паралельно була, звісно, і опора на окремих попередників в літературі. Серед них – Шекспір, якого Чехов глибоко поважав, Пушкін, Островський, Салтиков-Щедрін, про що кажуть листи Чехова і не раз писали дослідники. Були й закордонні письменники. Але насамперед допомогли все ж таки починання Гоголя-драматурга.

Увага до «Ревізора» (*геройна* п'єса) звичайно затуляє майстерність інших п'єс Гоголя. Але саме в них Гоголь почав «*вивертати навиворіт*» *поетику героїної* п'єси. Якщо в «Ревізорі» панує інтрига *героїв* і малюванню їх підкорені обставини, деталі, – то в його наступних п'єсах на 1-й план поступово починають виходити *обставинні* образні факти, деталі, яким підпорядковуються образи-характери.

Якщо в конфліктній стороні «Ревізора» панують нехай і комічні, але ж герої, а конфлікт – це розповсюджений в драматургії *характерно-обставинний* конфлікт: зіткнення *героїв* з *обставинами*, висловленими у першу чергу теж героями, – то в інших п'єсах Гоголя конфлікт змінюється: спочатку на *обставинно-характерний*, а потім на *внутрішньо-*

обставинний (де зіштовхуються між собою вже самі *обставинні сили*, не усвідомлені героями). Вип'ячуванню цих, доволі незвичним конфліктів підпорядковуються у подальших п'єсах Гоголя усі інші пласти й зіткнення образів.

П'єса «*Одруження*» стала новим кроком в розвитку драматургії (відкрила дорогу Островському, пізніше – Чехову). Там видно відмову від яскравої героїної подійності заради уваги до *зовнішньої простоти дії*, до *звичайностей, буденності*, дрібниць побуту, де *ховаються внутрішні причини*, що керують життям цілих пластів суспільства. У «*Гравцях*» мають місце діалоги з їх ретроспективним осмисленням. У «*Ранку молодої людини*» – панує мистецтво розмов, що малюють насамперед середовище, і особливо визначні для усієї п'єси, «блискучі» деталі.

Але найбільше зближує Гоголя з драматургом Чеховим п'єса «*Театральний роз'їзд після постановки нової комедії*». Хоча вона й написана Гоголем як *п'єса для читання*, в ній в зародку чи в розвинутому вигляді є способи й прийоми, розраховані на сценічну п'єсу. І принципи ці найбільш близькі до принципів великої чеховської драматургії. Саме їх і побачив Чехов, їх оцінив, на них і спирався, їх продовжив, розвинув.

В «*Театральному роз'їзді*» *вперше має місце гранично простий зовнішній сюжет*: глядачі просто роз'їжджаються після перегляду нової комедії. Є й інші принципи, схожі з чеховськими, – побудова сюжету *без головної сюжетної лінії* (подієвої), *ідейно-тематичний* (внутрішній) *розвиток дії* замість *інтриги*, і відмова від поділу героїв на позитивних і негативних, і *поліфонічність* (звучання рівноправних речей героїв), і впровадження конфліктуючих «сил» не через образи людей, а через факти, через обставини; і загальна двоплановість сюжету – з прерогативою *внутрішньої дії над зовнішньою*.

Отже, спираючись на відмічені факти, можна цілком сприйняти і те, що у п'єсах Гоголя, написаних після «Ревізора», є початки і *чеховського (світоглядного) підтексту*, і так само світоглядної «*підводної течії*». Це все не збіднює єретичного новаторства Чехова, а просто показує, що новатор Чехов *вперше якісно розвинув* те, що було в зародку у Гоголя.

У «*Театральному роз'їзді*» до зіткнення приходять *не* герої, важлива тут *не* героїня інтрига. Тут до зіткнення приходять різні погляди (рівноправно з ними і погляди автора). Погляди ж зіштовхуються незалежно від волі і бажань, намірів героїв, так, скажімо, як у тому фрагменті п'єси, де персонажі-глядачі після завершення прем'єри одягаються, висловлюють свої враження, розходяться, і чутно лише окремі багатозначні вигуки:

«Голос из толпы. Вот она поворотилась, видишь, видишь? Еще теперь подурнела, но года три тому назад...

Разные голоса. Да три гривны, слышь ты, взял с него сдачи. — Подлая, скверная пьеса! — Забавная пьеска! — Ты что лезешь в самое горло?

Голос в одном конце толпы. Все это вздор! Где могло случиться такое происшествие? Этакое происшествие могло только разве случиться на Чукотском острове.

Голос в другом конце. Ну вот точь-в-точь эдакое событие было в нашем городке. Я подозреваю, что автор если не был сам там, то, вероятно, слышал [6, II, с. 385].

Ці враження, узагальнений смисл і є новий, не героїний, а *обставинний «підтекст»*:

Аналогічне – у «Трьох сестрах» Чехова, але вже багато частіше. Наприклад, на початку п'єси після мрійливого вигуку Ольги: «Захотілося на батьківщину палко» в другому кінці сцени (через зовсім інший привід) чуємо:

Чебутыкин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор.

(Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню)

Ольга. Не свисти, Маша. Как это ты можешь!

(Пауза)

Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую,

как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растет и крепнет одна мечта...

Ирина. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и — в Москву...

Ольга. Да! Скорее в Москву.

(Чебутыкин и Тузенбах сміються) [23, III, с.120].

Так «підводно», *лише глядачам і дано знати*, що мрії сестер про краще життя нездійсненні. В цьому – перший момент «підтекстової» *зав'язки п'єси*.

Це вже не звичні «підтексти», що працюють на героїв, як у багатьох п'єсах. Це якраз особливі, незвичні «підтексти», що названі «підтекстами в сюжетному плані», «сюжетними підтекстами» [22, с.109-110].

В той же час «сюжетний підтекст» – це і не «підводна течія», це його складова частина. «Сюжетні підтексти», йдучи один за одним, тематично, логічно накопичуються, взаємодіють і разом створюють славнозвісну «*підводну течію*» або, інакше, «*підводний сюжет*».

Сам Чехов в листі до Д.В.Григоровича 12 лютого 1888 р. з цього приводу писав (на прикладі своєї прози): «*Картинки*, або, як Ви називаєте, *блискітки*, щільно притискаються одна до одної, йдуть нерозривним *ланцюгом*» [23, Л., I, с. 173].

Та й у Гоголя у фіналі «Театрального роз'їзду» цей механізм теж був визначений – одним з героїв п'єси. Цей герой – сам «автор пієси», який, міркуючи, здавалось би, розмовляв сам із собою, а насправді – безпосередньо з усіма глядачами:

«*Смисл внутрішній* завжди сприймається пізніше. І чим жвавіше, чим яскравіше *ці образи*, в які він вдягнувся і на які розпорошився, тим більше зупиняється всезагальна увага на образах. Тільки *склавши їх разом*, отримаєш наслідок і смисл творіння. Але розбирати й складати *такі літери* швидко, читати по верхах і миттєво не усякий може; а до тих пір довго будуть бачити одні літери» [6, т. 2-й, с.383].

У своєму зародку такі «підтексти» якраз і створюють «підводні сюжетні *фрагменти*», вони й присутні у Гоголя в «Театральному роз'їзді». Тягнуться вони пунктирно, починаючи з того моменту, коли «відходить убік» «автор пієси» і аж до останнього його монологу, який підводить підсумок розвитку «підводних ідей». Наведемо один такий «підводний фрагмент» у Гоголя. На початку «Роз'їзду» «автор пієси» відходить убік, аби послухати враження від своєї п'єси:

«Показывается несколько прилично одетых людей; один говорит, обращаясь к другому: Выйдем лучше теперь. Игратья будет незначительный водевиль.

Оба уходят.

Два сотте il faut, плотного свойства, сходят с лестницы.

Первый сотте il faut. Хорошо, если бы полиция не далеко отогнала мою карету. Как зовут эту молоденькую актрису, ты не знаешь?

Второй сотте il faut. Нет, а очень недурна.

Первый сотте il faut. Да, недурна; но все чего-то еще нет. Да, рекомендую: новый ресторан; вчера нам подал свежий зеленый горох (целует концы пальцев) – прелесть!

Уходят оба.

Бежит офицер, другой удерживает его за руку.

Первый офицер. Да останемся!

Другой офицер. Нет, брат, на водевиль и калачом не заманишь. Знаем мы эти пьесы, которые даются на закуску: лакеи вместо актеров, а женщины – урод на уроде.

Уходят.

Светский человек, щеголевато одетый (сходя с лестницы). Плут портной претесно сделал мне панталоны, все время было страх неловко сидеть. За это я намерен еще проволочить его и годика два не заплачу долгов. (Уходит.)

Тожже светский человек, поплотнее (говорит с живостью другому). Никогда, никогда, поверь мне, он с тобою не сядет играть. Меньше как по полтора ста рублей роберт он не играет...

Автор пьесы (про себя). И все еще никто ни слова о комедии!» [6, II, с.364].

Ну, чому ж ніхто ні слова? Про неї багато сказано – але «подтекстами», у створенні яких участь приймали репліки героїв, ремарки автора, мізансцени, факти типу згадки про «незначний водевіль». Ми дізнались: комедія важлива за змістом, формою, у виховному відношенні, що поставлена чудово, а також – що вплив п'єси на глядача завжди є обопільним актом: тут важливою є не лише п'єса, але й рівень глядачів: світську публіку, досить далеку від реального життя, за один раз, як кажуть, не «прошибеш».

У Чехова такі, саме сюжетного типу підтексти і фрагменти стали не просто численними, вони стали *вперше наскрізними* – і *всередині* кожної дії великої п'єси, і, що ще важливіше, «еретичніше», між усіма 4-ма діями в кожній його великій п'єсі, починаючи вже з «Безбатченків».

Так і виходить, що в кожній великій п'єсі А.П.Чехова дійсно є та «еретично геніальна» (термін Горького) *чеховська* (світоглядна) «*підводна течія*» (Станіславський). *Настільки незвичним поетичним прийомом* ніхто з драматургів, крім Чехова, поки ще не користувався настільки свідомо й постійно. «*Підводна течія*» – це, виходить, логічно-послідовний і наскрізний для усієї п'єси (твору) рух і розвиток «підводних», «підтекстових» суто авторських думок, поглядів, невідомих персонажам (горе-героям) у п'єсах (творах) *обставинного* типу з *внутрішньо-обставинним* конфліктом. Такого типу п'єси (*лиричні*, як писав Горький) можуть бути за матеріалом, жанром і пафосом різними: *комедіями, трагедіями* і, як у А.П.Чехова, *трагікомедіями*, а разом з тим, як у нього, *світоглядними*. Причому, і *світоглядність* тут теж еретична. Для неї, як і загалом для творчого методу Чехова (прозаїка і драматурга), теж характерним є і чіткий *реалізм* вищого (*загальнолюдського, природного*) ступеня, і небажання обмежуватись міметизмом, лише «сьогоднішніми» інтересами і штучними симпатіями чи ідеалами, конкретно-чуттєвим сприйняттям життя і Дійсності. У Чехова, навпаки, видно (і в «підтекстах», і в «підводних течіях») різних творів, оповідних і драматургічних) одночасне устремління до врахування і далеких перспектив, і загальнолюдських цінностей, і всезагальних об'єктивних закономірностей. «У Чехова є дещо більше, ніж світоспоглядання, – він оволодів своїм уявленням про життя і тим став вище неї. Він осягає її нудьгу, неодоладності, устремління, весь її хаос з вищої точки зору. І хоча ця точка зору невловима, не піддається визначенню – може тому, що висока, але вона завжди відчувалася в його оповіданнях» [8, с.316].

Помітити, визначити цю чеховську «вищу точку зору» сьогодні вже цілком і можливо і навіть вкрай, саме вкрай потрібно. Адже ми живемо у незвичний «*перехідний період*» (див. 6) від *частково-* до *цілісно-системного, істинно-природного*, тобто апогейного рівня розвитку *загальнолюдського* мислення, пізнання, поведінки, діяльності. Саме ця «*вища точка зору*» і є цілком *адекватною Природі* (тобто основі-джерелу, системі джерельних всезагальних і всеосяжних принципів Буття), саме *адекватною* і Природі, і Розвитку Об'єктивної Дійсності.

Про ці принципи, для початку, і маємо, нарешті, *широко знати, аби надалі їх засвоювати* задля широкого усвідомлення *життєвої необхідності* свого росту у *світоглядному* напрямі. Навіть потрібно, якщо хочемо *істинно* дізнаватись про оточуюче життя і себе в ньому – глибше, об'єктивніше, аби не повторювати на кожному кроці хибних, неодоладних помилок і гоголівських, і чеховських горе-героїв, до яких ми, теперішні, стаємо, як не дивно, ближче, ніж нам здавалося раніше [14; 20]. І на цьому найважливішому сучасному широкому шляху бачаться дуже корисними і нові погляди на поетику та ідеї драматургії Гоголя й Чехова.

Про незвичний *структурно-системний механізм* їх *еретичності* детально і чітко, а разом з тим місцями й *інакомовно* писав не лише Чехов у згаданому листі до Григоровича, в інших попередніх листах, де, зокрема, йдеться про «*науковий метод*» (природний, суто життєвий), знання якого є найважливішою справою, як і врахування й засвоєння того, що «життєве, вічне, що діє (впливає) не на дрібне почуття, а на істинно людське почуття». Писав про цю необхідність і Гоголь в тому ж «Театральному роз'їзді» словами незвичного і тому еретичного персонажа – «автора пієси».

Причому, мова і тоді, і зараз – зовсім не про виключне підвищення світогляду (немов окремих людей, обраних, кланових) і не заради якихось виключних «істинних переконань» серед домінуючого побутування масових сліпих, оманливих, хибних уявлень, як це було широко наявним раніше протягом багатьох тисячоліть і століть.

Ні, мова про зовсім протилежне. Настав з неминучістю, постійно натякав Чехов, той історичний час, коли саме усім вимушено потрібно заглиблюватись в усвідомлення того, що «життєве, вічне».

Таким чином, витоки чеховських «еретичних» підтекстів і «підводної течії» безпосередньо мають місце у наступних після «Ревізора» п'єсах Гоголя, особливо в «Театральному роз'їзді», яку спочатку автор називав «п'єсою для читання».

Та й загалом драматургія Гоголя – одне з вагомих літературних джерел художньої «еретичної» майстерності Чехова-драматурга, хоча, звичайно, головну роль відіграли все ж потреби самого життя, наукові дослідження й міркування Чехова. Адже він, нагадаємо, пропонував брату разом з ним «науками зайнятися».

А щодо *оволодіння світоглядністю* не обмеженою, а *загально-людською*, то це останнім часом, уже в наші дні стає все більше й більше необхідним. Як пише М.Карпенко у книзі «Всесвіт розумний» (1992), «Земля стала місцем, де зародилася, ожила і відчула себе *нелюдською* жива істота – *монстр технічної цивілізації*, за Вернадським, техносфери Землі... Вступив у дію і став яскраво проявлятися новий могутній фактор – *все зростаюча могутність людини*, що виявляється у фантастичній, наростаючій по експоненті могутності техніки, яка ним створюється. І в той же час людина вже втратила можливість *контролю* процесів розвитку техніки, вона навіть не зможе передбачити етапи цього зростання та його наслідки. *Техносфера* перетворилася в абсолютно некерований людиною фактор... Якщо зовсім недавно усі були в захваті від досягнутого і радісних очікувань швидких плодів прогресу, то в сучасних оцінках майбутнього починає царювати найчорніший песимізм. Засновник і перший президент Римського клубу (міжнародна недержавна наукова організація з досліджень тенденцій розвитку людства) Ауреліо Печчеї...пише: «Ми вже досягли гігантського прориву в технічному і матеріальному підйомі і виявились зовсім неспроможні підтягнути до цих шалених темпів – *свій культурний розвиток*. І дійсність, що безупинно змінюється на наших очах, за якою ми не встигаємо стежити, гризе і лякає нас» [10, с.328]...

За *коментарем* прогнозу Римського клубу, що зробив І.С.Шкловський (1992), якщо до початку ХХІ-го ст. спостерігається зростання усіх параметрів, крім ресурсів, які катастрофічно зменшуються, то «*після 2030 р. дуже швидко настане катастрофічна ситуація*. Чисельність населення, а також промислової продукції почнуть різко знижуватись, а забруднення середовища – зростати. Цивілізація припинить своє існування («колапс»), а разом з нею зникне і забруднення... У пошуках виходу автори Римського клубу пропонують встановити жорстокий контроль за народжуваністю при зупинці росту промисловості» (сьогодні це посилюється – В.У.). Була розрахована і модель, де «ріст населення припиняється з 1975 р., ріст промисловості – з 1985 р. (ці строки минули – В.У.). Хоч ситуація і пом'якшується, все одно колапс цивілізації тільки *відсувається*» [10, с.328].

До речі, ще сто років тому в якості панацеї від катастрофи М.В.Федоров пропонував так звану *Спільну справу*: «Поки у людського роду немає Спільної справи, сили його будуть заповнюватись справою *суспільною*, яка потребує розділення, партій, боротьби» [10, с.330].

Після того М.Карпенко пропонує: «Шлях до співробітництва може бути лише один – переорієнтація людства *на всесвітню, тобто природну*, значить на іманентно належну людині діяльність»[10, с.349]. Тобто замість розбійницького заклик «Ми не можемо чекати милостей від природи...» мають прийти правила, про які в історії Людства не раз нагадували мислителі й письменники-класики, зокрема Сенека, Хайям, Лермонтов, Гоголь, Шевченко, Чехов: «Наша мета – жити у злагоді з Природою» (Сенека), «Были б *добры* в силе, а злы слабы, мы б от долгих раздумий не морщили лбы» (Омар Хайям), «Смело верь тому, что вечно, безначально, бесконечно» (Лермонтов), «Стань прежде сам чище душою, а потом уже

старайся, чтобы другие были чище» (Гоголь), «Якби ми вчилися так, як треба...» (Шевченко), «Природа стремится к равенству. Не надо мешать Природе», «Все в Природе влияет друг на друга» (Чехов).

Звідси й остаточно зрозуміло, що «підтексти» й «підводні течії» в драматургії у Гоголя і Чехова – це *яскраві художні механізми*, які підштовхують глядачів *самих осмислювати*, якими їм **не** треба бути, від чого їм потрібно позбавлятися і в якому напрямі (світоглядному) налаштовуватися до *самотійної* зміни. Це є непомітні спочатку саме Спільні кроки Усіх (масові) до кращого спільного життя.

У Чехова в «Безбатченках» усе це особливо дає про себе знати у 2-му акті, коли героїня Саша *читає текст* з книги: «Час, нарешті, знову проголосити про великі, вічні ідеали людства, ті безсмертні принципи свободи, які були керівними зірками наших батьків і якими ми зрадили, на нещастя». Прочитавши це, Саша міркує вголос: «Що це значить?.. (Думає.) Не розумію... Чому це не пишуть так, щоб усім зрозуміло було?» [23, XI, с.94].

Чи не першим А.Ізмайлов писав про Чехова (1898): «Ми сказали б, що *автор хворіє світовою скорботою*..., його чавлять і пригнічують *темні сторони життя*, яких він не може не бачити», йому властиве «*тривожне філософське обговорення зол життя*», у нього «*виходить на сцену не факт, а філософія факту*» [23, X, с.386]. Аналогічно М.Горький писав про «*вищу точку зору*» Чехова, а у спогадах про нього навів його ж слова, що на пряму стосуються стану справ у *будь-якій* державі: «...*без широкої освіти народу* держава розвалиться як дім, складений з погано випаленого каміння» [24, с.493]. Про цю найвищу філософську точку зору каже й широко відомий чеховський афоризм: «У людини має бути все прекрасним: і обличчя, і одяг, і душа, і думки»!

Отже, у Чехова, як і у Гоголя, як у інших подібних найбільших класиків світової літератури, головний художній принцип – не просто принцип Гуманізму (особистого, соціального), а загальнолюдського гуманізму, із постійним закликком саме до нього в усьому і завжди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967. – 445 с.
2. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – Т.4. – М.: Мысль, 1983.
3. Бердников Г. Чехов (ЖЗЛ). – М.: Молодая гвардия, 1978. – 510 с.
4. Боров Юрий. Эстетика. Теория литературы / Энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – С. 301; Литературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 2006. – С. 534; Гетьманець М.Ф. Сучасний словник літератури і журналістики. – Харків: Прапор, 2009. – С. 282.
5. Вишневская В.О. мастерстве драматурга (А.Н.Островский) // Мастерство русских классиков. Сборник. – М.: Сов.писатель, 1969.
6. Гоголь Н.В. Собр. соч: В 4 т. – М.: Правда, 1952.
7. Гончаренко В. Целое как категориальное определение объекта и как форма освоения конкретного / Автореф...канд. дис. – К.: 1970 (КДУ ім. Т.Г. Шевченко); Гончаренко В.В. О логике познания объекта как целого. – К.: Вища школа, 1975; Храпченко М.Б. Размышления о системном анализе литературы // Вопросы литературы.-М.,1975. - № 3; Боров Ю.Б. Системно-целостный анализ художественного произведения: о природе и структуре литературоведческого метода // Вопросы литературы. – 1977. - № 7; Удалов В.Л. Целостный метод изложения диалектики и диалектика как целостный метод // Вопросы философии. – 1979. – № 6. – С. 166-167; Удалов В.Л. Метод системного познания объекта как целого. – Луцк: ЛГПИ, 1980; Поламишев А.М. Мастерство режиссера: действенный анализ пьесы. – М.: Просвещение, 1982. – С.4; Ключек Г.Д. У світлі вічних критеріїв. – К.: Вища школа, 1989 (Розд. 2. Системно-цілісна організація літературного твору); Удалов В. Теорія літератури: стан та проблеми дослідження// Суспільствознавчі науки та відродження нації. – Кн.1.– Луцьк: ВАД, 1997.– С.41-47; Удалов В.Л. Особливості сучасної науки та цілісно-системний підхід і метод //

- Філологічні студії. Науковий часопис. – 1999. – № 4. – К.-Луцьк: ВАД, 1999; Удалов В.Л. Аналіз і синтез: Цілісно-системний рівень. Одноступеневий варіант / Монографія. – К.-Луцьк: ВАД, 2005; Удалов В., Полежаєва Т. Принципи частково- та цілісно-системних досліджень: Компаративний дискурс / Посібник. – К.-Луцьк: ВАД, 2011; Арцишевський Р.А. Світоглядна освіта: теорія, історія, методика. – Луцьк, 2013; Полежаєва Т.В. Методологія науки. Цілісно-системний рівень / Посібник. – Частина 1(36с.), 2(44с.), 3(68с.). – К.-Луцьк: ЛЦСД, 2017.
8. Горький М. Собр. соч.: в 30 тт. – Т. 23. – М.: Гослитиздат, 1954.
 9. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981.
 10. Карпенко М. Вселенная разумная / Серия «Земные феномены». – М.: Мир географии, 1992.
 11. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века: Учебное пособие для вузов. – 3-е изд. – М.: Акад. Проект; Мир, 2005. – С. 768-782.
 12. Малюгин Л., Гитович И. Чехов. Повесть-хроника. – М., 1983.
 13. Пристли Дж.-Б. Антон Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М.: Книга, 1976.
 14. Полежаєва Т.В., Удалов В.Л. Наука, світогляд та природна, цілісно-системна методологія. – Частина 1. На шляху до цілісної системності. – К.-Луцьк: ВАД, 2016.
 15. Пустовойт П.Г. «Тургеневское начало» в драматургии А.П.Чехова // Чеховские чтения в Ялте. – М.: Книга, 1973. – С.113-123.
 16. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. – Л., 1987.
 17. Удалов В.Л. «Вишневы сад» А.П.Чехова и наше время / Монографія. – Луцьк: ВНУ, 2009 (Разд.2. Ретроспекция театральных интерпретаций больших пьес Чехова).
 18. Удалов В., Полежаєва Т. Принципы драматургии А.П.Чехова: целостно-системное прочтение / Пособие. – 2 вид., доп. – К.-Луцьк: ВАД, 2016. – 40 с.
 19. Удалов В., Полежаєва Т. Два типа пьес в мировой драматургии. – К.-Луцьк, 2012. – 68с.; друге вид., випр., доп. – 2018. – 76с.
 20. Удалов В.Л. Особливості сучасної науки та цілісно-системний підхід і метод // Філологічні студії. Наук. часопис. – 1999. – № 4. – К.-Луцьк: ВАД, 1999; Удалов В.Л. Аналіз і синтез: Цілісно-системний рівень. Одноступеневий варіант / Монографія. – К.-Луцьк: ВАД, 2005; Удалов В., Полежаєва Т. Принципи частково- та цілісно-системних досліджень: Компаративний дискурс / Посібник. – К.-Луцьк: ВАД, 2011; Арцишевський Р.А. Світоглядна освіта: теорія, історія, методика. – Луцьк, 2013; Полежаєва Т.В. Методологія науки. Цілісно-системний рівень / Посібник. – Частина 1(36с.), 2(44с.), 3(68с.). – К.-Луцьк: ЛЦСД, 2017; Полежаєва Т. Природні принципи будови й розвитку об'єктів, їх пізнання та власної свідомості. Цілісно-системне дослідження. – К.-Луцьк: ЛЦСД, 2017; Полежаєва Т., Удалов В. Наше життя і рятівне світло в кінці тунелю. Теорія і практика методології свідомості / Монографія. – Кн.1. Життя, література, наука свідчать і вимагають. – К.-Луцьк: ЛЦСД, 2018. – 72 с.
 21. Удалов В.Л., Полежаєва Т.В. Глобальні катастрофи. Вірний шлях порятунку від них для Усіх і Кожного / У 5-ти кн. – Вид. 3-є, перероб. і доп. – Луцьк: ЛЦСД, 2017.
 22. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. – Рига: Звайгзне, 1976.
 23. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч.: в 18 т. – Письма: в 12 т. – Т. 1-12. – М.: Наука, 1974-1983.
 24. Чехов А.П. в воспоминаниях современников. – М.: ГИХЛ, 1960. – 844с.

В.Л. Удалов. Гоголь и Чехов: сходство и эволюция необычных драматургических принципов.

Речь о многочисленных обращениях Чехова к образам, персонажам, поэтике произведений Гоголя. Особое внимание – к наличию и эволюции «еретически» необычной формы драматургического конфликта, сюжета, к механизму «еретического подводного течения» в пьесах не только Чехова, но и Гоголя.

Ключевые слова: Гоголь, Чехов, поэтика драматургии, ассоциативное мышление, внутренний обстоятельный конфликт, «подтекст», «подводное течение».

V.L. Udalov. Gogol and Chekhov: the Similarity and Evolution of Unusual Dramatic Principles.

It is a question of Chekhov's numerous appeals to images, characters, poetics of Gogol's works. Particular attention is paid to the presence and evolution of the "heretically" unusual form of dramatic conflict, the plot, to the mechanism of "heretical undercurrents" in the plays of not only Chekhov but also Gogol.

Keywords: Gogol, Chekhov, poetics of dramaturgy, associative thinking, internal circumstantial conflict, "subtext", "underwater current".

Л.Г. Фризман

ГАМЛЕТ С ТАГАНКИ¹

25 января исполняется 80 лет со дня рождения Владимира Высоцкого.

У харьковчан в нынешнем году есть и свой, связанный с Высоцким, юбилей – 40 лет его памятных гастролей в городе, выступлений во Дворце спорта, в честь которых воздвигнут памятник этому замечательному человеку. Я был на его концертах, но написать хочу не о них, а о том, каким видел Высоцкого в роли Гамлета, когда трагедия Шекспира ставилась в московском Театре на Таганке². Это было, безусловно, главным событием не только в его актерской деятельности, но и в культурной жизни того времени. Даже английские газеты называли Высоцкого лучшим Гамлетом XX века.

Важная предыстория

Не секрет, что маленький зал Театра на Таганке вообще был местом труднодоступным, а уж попасть на «Гамлета» с Высоцким, который не имел дублеров, – и подавно. Но мне неслыханно повезло. Случилось так, что я разыскал в архиве подлинное «дело» харьковского студента Владимира Розальон-Сошальского, арестованного в 1827 г. за изготовление и распространение материалов, где восхвалялись декабристы и особенно – повешенный после подавления восстания Рылеев. По каким-то причинам это в общем-то заурядное дело привлекло к себе внимание весьма высоких персон: харьковского студента допрашивал сам шеф жандармов А.Х. Бенкендорф в присутствии Николая I. Я написал об этом документальный очерк, однако в брежневские времена его никто не хотел публиковать. Он был уже набран для «Юности», но в последний момент редактор журнала Б. Полевой изъял его из номера. Боялись, как бы современные диссиденты не стали брать пример со

¹ Впервые напечатано: газ. «Время» 25.01.2018. Харьков [Электронная версия] Режим доступа: www.timeua.info

²**Примечание.** Редакция считает необходимым обратить внимание на мастерство Л. Г. Фризмана, сумевшего при сохранении непосредственности восприятия расширить аналитические возможности мемуарного текста. Этюд Л.Г. Фризмана выступает как разновидность мемуарного жанра, который под пером ученого приобретает черты литературоведческого характера. Особенность его коммуникативного свойства состоит в том, что жизненность описываемого *Явления* выступает в органической связи с глубиной анализа. Характеризуя вариативность шекспировского Гамлета в спектакле на Таганке, Л. Г. Фризман исходит из целостно-системного подхода, удачно сочетая его с подходом рецептивной эстетики. Удачно в нескольких словах акцентируется смыслообразующая функция детали (гитара) и сценического пространства в интерпретации Шекспира языком театрального искусства с помощью такого приема, как игра с занавесом. На малой площади ученому удалось создать групповой портрет творческой интеллигенции 70-х г., что одновременно послужило фоном, оттеняющим трагическую фигуру Высоцкого – человека, поэта, артиста. Нарративная организация текста ассоциативно активизирует в тезаурусе информированного читателя воспоминания крупнейшего шекспироведа А. А. Аникста (1910 – 1988) о спектакле "Гамлет" на Таганке, труды ученого по Шекспиру, а также и работы театроведа А. В. Бартошевича и др. [От ред.: Л. Оляндэр, В. Удалов].

своего далекого предшественника. Лишь после многолетних мытарств и смерти Брежнева очерк появился на страницах альманаха «Прометей». Но задолго до его публикации о нем узнали ныне живущие потомки молодого революционера. Это была известная всей Москве театральная семья Сошалских: Владимир Борисович Сошалский, ведущий актер Театра Советской армии, его мать Варвара Владимировна, всю жизнь игравшая в Театре им. Моссовета, необыкновенно умная, сильная, волевая женщина, пользовавшаяся авторитетом в театральных кругах. Они меня разыскали, зазвали в гости, обласкали с головы до ног из благодарных чувств, что я раскопал героическое прошлое их славного предка. Я часто бывал в их доме, расположенном недалеко от театра, на улице Советской армии. Надо ли говорить, что театральные билеты перестали быть для меня проблемой? Сошалские, можно сказать, отдали меня на попечение Валерию Сергеевичу Золотухину, человеку редкого обаяния, не только распахнувшему передо мной двери Театра на Таганке, в котором он позднее стал художественным руководителем, но и заботившемуся о том, чтобы обеспечить меня удобным местом.

Быть!

И вот – свершилось! Я смотрю «Гамлета». Первое, о чем надо напомнить: нельзя отделить актерское мастерство Высоцкого от режиссерского мастерства Ю.П. Любимова. Я увидел то, о чем и не подозревал. Занавес, который мы всегда считали средством оградить сцену от любопытных зрительских глаз, стал самостоятельным участником спектакля, точнее, исполнителем роли, которую можно определить словом «Стена». Огромная безликая стена. Он мог разгородить сцену пополам или по диагонали, стиснуть пространство, прижав актеров к линии рампы, и, наоборот, отступить к кулисам, создав ощущение шири. Его цвет постоянно менялся, и все это работало на то, чтобы донести до зрителей нюансы содержания трагедии. Это стена, отгородившая короля от его подданных и отделявшая Гамлета от обитателей замка. Она ударом черного крыла валит Гамлета на пол. Она вызывает в памяти массу фразеологизмов: биться головой о стену, стена непонимания, у стены есть уши, поставить к стенке... Когда перед началом спектакля зрители наполняют зал и рассаживаются по местам, никакого занавеса вообще нет. Где-то в глубине пустой сцены темное пятно, которое приходит в движение, приближается к рампе и оказывается человеком, в котором мы узнаем Высоцкого с гитарой в руках. Гитара заметного места в спектакле не займет и скоро будет отброшена. Она нужна в момент появления, чтобы подтвердить: да, это я, которого вы привыкли видеть с гитарой. Под ее звуки он декламирует стихотворение Пастернака «Гамлет», служащее как бы эпиграфом к спектаклю. А человек на сцене ничем не отличается от тех, кто толпами ходит по Таганской площади. Думаете, он одет как принц датский? Как бы не так! Черный свитер, черные джинсы, мягкие сапоги. Наш современник, какой-то «машиной времени» заброшенный в мир клавдиев и полониев, и, попав в этот мир, живущий по волчьим законам властолюбия и бесчеловечности, он его не приемлет, а отстаивает наши моральные ценности, открыто вступает в бой за гуманистические идеалы.

Он все знает и понимает так же, как и мы. Призрак не открывает ему ничего нового. Слушая его рассказ, он сокрушенно кивает головой. Он знает, что живет в прогнившем, изолгавшемся мире, где «все тонет в фарисействе». Он бросает многозначительную реплику: «О, мои прозренья!» Это значит: «Мои прозренья подтвердились».

У меня сложилось прочное убеждение: играя героя трагедии Шекспира, Высоцкий играл себя, сознательно или бессознательно пополнял его характеристику качествами, которые были присущи ему самому. Вряд ли шекспировского Гамлета можно назвать решительным человеком. Он во власти колебаний и сомнений, мучительно размышляет над вопросом: быть или не быть? Гамлета Высоцкого я бы уверенно назвал решительным человеком. Он добивается правды, а найдя ее, действует твердо и энергично. Ответ на пресловутый «гамлетовский» вопрос у него есть: быть! Этот монолог Высоцкий произносил трижды, с каждым разом все решительнее и яростнее, и, мощно вращаясь вокруг собственной оси и завершая это мощным прыжком и на слове «Быть!», делал гневный жест,

словно втыкая в землю кинжал. А занавес метался вслед за ним. Гамлет смещается влево, занавес – туда же, расширяя место для Клавдия. Гамлет шагает вправо – занавес прижимает короля и его приспешников к кулисе. Во всем облике Высоцкого решимость, готовность преодолеть любые препятствия, найти выход в любой ситуации. И мы вспоминаем песню: «Еще не вечер! Еще не вечер!»

В «Гамлете» мы узнавали хорошо знакомое уникальное умение Высоцкого тянуть согласные звуки. Наверное, в чтении это было труднее, чем при исполнении песен. Но и впечатление производилось более сильное. «Век-к-к-к р-р-расш-шата-л-л-лас-сь связь времен-н-н» «Ж-ж-ж-живи гр-розой иль вовсе не ж-ж-живи!» «О ж-ж-женщин-н-а злодейка! О п-п-одлец!»

Победивший время

Известно, что идею о постановке «Гамлета» на Таганке первой подала Алла Демидова, позднее игравшая Гертруду, а первым, кто загорелся ее идеей, был Высоцкий. Но Любимов и слышать об этом не хотел. Этот гениальный режиссер страдал труднообъяснимыми приступами упрямства. Если бы не это его качество, то после триумфального возвращения в Москву из эмиграции с восстановлением его советского гражданства и руководства театром, вероятно, не было бы его позднейшего конфликта с половиной коллектива, и созданный им театр не разделился бы на два. Любимов рассказывал в одном из своих интервью: «Как Высоцкий у меня просил Гамлета! Все ходил за мной и умолял: «Дайте мне сыграть Гамлета! Дайте Гамлета! Гамлета!» И Высоцкий добился своего! Без него не было бы не только такой постановки, а вообще никакой. А потом два года репетиций и 217 спектаклей. Эти двенадцать лет – по существу, вся сценическая деятельность Высоцкого. В первые годы он говорил: «Мне повезло, что я играл Гамлета, находясь именно в том возрасте, который отмечен у датского принца Шекспиром». Закончил же он эту роль, по свидетельству Аллы Демидовой, мудрым философом, с душевной болью, с неразрешимыми вопросами и глубокой ответственностью перед временем и людьми. Когда его хоронили, он был одет в те вещи, которые носил, играя Гамлета.

После спектакля, на котором я был, аплодисменты зрителей вновь и вновь вызывали Высоцкого на сцену. На его губах была свойственная ему чуть ироническая, чуть презрительная улыбка. Она отвечала и всему его облику, и содержанию его песен, в которых он постоянно посмеивался над собой. Самовлюбленности в нем не было ни капли. Но я сидел близко и, всматриваясь в его глаза, улавливал в них искорки гордости. Он чувствовал себя победителем. Он не только завоевал наши сердца. Сыграв Гамлета так, как удалось ему, он победил время. Словно не было четырех веков, минувших после создания шекспировской трагедии.

Лю Цзыюань

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНСТАНТЫ РАССКАЗА И. БУНИНА «В ОДНОЙ ЗНАКОМОЙ УЛИЦЕ»

В статье рассматриваются константы художественного мира И. А. Бунина на материале рассказа «В одной знакомой улице». В ходе анализа выделяются константы тематические, композиционно-структурные, образные, мотивные, нарративные. В статье показано, что введение «второго» повествователя: я-повествователь и он-повествователь – усложняет идейно-образную и мотивную структуру рассказа, привнося в него элемент обобщенности, универсальности, типичности, в отличие от субъективной манеры повествования, характерной большинству рассказов цикла «Темные аллеи».

***Ключевые слова:** русская литература XX века, И. А. Бунин, цикл «Темные аллеи», рассказ «В одной знакомой улице», константы творчества*

Рассказ «В одной знакомой улице» открывает третий раздел цикла И. А. Бунина «Темные аллеи». Концептуально значимая позиция рассказа привлекает к себе внимание и диктует необходимость осмысления его места, его идейной интенции, его художественных констант в пределах всего цикла (всей книги).

Дата, стоящая под текстом рассказа «В одной знакомой улице», – 25 мая 1944 года. Между тем (согласно девяти томному собранию сочинений Бунина) «календарь» появления рассказов заключительной части «Темных аллей» таков:

В одной знакомой улице» – 25 мая 1944 г.

Речной трактир – 27 октября 1943 г.

Кума – 25 сентября 1943 г.

Начало – 23 октября 1943 г.

«Дубки» – 30 октября 1943 г.

«Мадрид» – 26 апреля 1944 г.

Второй кофейник – 30 апреля 1944 г.

Холодная осень – 3 мая 1944 г.

Пароход «Саратов» – 16 мая 1944 г.

Ворон – 18 мая 1944 г.

Камарг – 23 мая 1944 г.

Сто рупий – 24 мая 1944 г.

Месть – 3 июня 1944 г.

Качели – 10 апреля 1945 г.

Чистый понедельник – 12 мая 1944 г.

Часовня – 2 июля 1944 г.

То есть практически *все* рассказы, помещенные Буниным в третьем разделе вслед за «В одной знакомой улице», написаны *раньше*. Хронологический принцип, которым некоторые исследователи мотивируют композиционно-структурное построение книги [2, с. 205], оказывается нарушенным. При этом очевидна закономерность – рассказ «В одной знакомой улице» в своей позиции начала третьего раздела по сути коррелирует с последними рассказами первого и (отчасти) второго разделов, возвращая реципиента цикла к мотиву воспоминания, мотиву памяти. «Начальное» – «зачинное» – положение рассказа «В одной знакомой улице» эксплицирует волну былых воспоминаний, которые вызывают творческие импульсы нарратора и которые находят реализацию в художественном тексте. *Концепт память* начинает выдвигаться в третьем разделе цикла на передний план.

Действительно, рассказ «В одной знакомой улице» формирует и устанавливает некую кольцевое взаимодействие между разделами I, II и III, и прежде всего на основании того, что на условно симметричном уровне в цикле рассказов о России вновь звучит упоминание Парижа. Причем здесь Париж – не место действия изображаемых событий (как например, в рассказе «В Париже»), но только условная точка отсчета для воспоминаний героя-повествователя. Именно так – из Парижа в далекое российское прошлое – были ориентированы воспоминания о самой яркой юношеской любви и в рассказе «Поздний час» (последнем рассказе I-го раздела, «симметричном» первому рассказу III-го раздела) – «Ах, как давно я не был там, сказал я себе...» [1, с. 37]. Именно так начинается повествование и в «В одной знакомой улице»: «Весенней парижской ночью шел по бульвару...» [1, с. 173].

Как и в «Позднем часе», в «В одной знакомой улице» повествование ведется от (уже определенного как нарративная константа) первого лица, т.е. субъективировано и лиризовано, с одной стороны, актуализируя близость героя-повествователя и центрального героя-персонажа, с другой – акцентируя разность между героем-повествователем («собой») нынешним и прошлым («какой-то тот я, в существование которого теперь уже не верится...» [1, с. 173]). Аксиологические реакции на изображаемо-вспоминаемые события героя нынешнего и прежнего не отрицают друг друга, но и не совпадают целиком.

Частичный отказ от несобственно-прямой речи, характерной для нарративной системы «Темных аллей», эксплицирует «ностальгический» характер рассказа «В одной знакомой

улице» – и данный прием снова «закольцовывает» цикл, возвращая третий раздел книги к памяти о былом, к воспоминаниям и впечатлениям, которые позиционно были в центре наррации в первом разделе и будут составлять повествовательное ядро практически всех рассказов третьей части. Однако особенностью заключительной части цикла становится то, что воспоминаниям предаются теперь не только сам нарратор-рассказчик, но и его внутритекстовый собеседник (как, например, в рассказе «Речной трактир»).

Обращает на себя внимание, что начальная фраза, открывающая повествование в «В одной знакомой улице» – «Весенней парижской ночью шел по бульвару в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестели фонари, чувствовал себя легко, молодо и думал» [1, с. 173] – не включает в себя субъекта наррации. Иными словами, в эту экспозиционную фразу может быть интегрирован *я*-повествователь и *он*-повествователь, словно бы открывая перспективу как для нарратора-рассказчика, так и для нарратора-повествователя. Подобный прием, со всей очевидностью использованный Буниным сознательно, смыкает различные повествовательные стратегии, которые были ранее использованы прозаиком в «Темных аллеях», констатируя тем самым (уже в первом рассказе третьего раздела) *родственность* (сближение) субъектов «я» и «он», усиливая и наращивая степень персонализации и индивидуализации *сквозного* героя цикла, в еще большей степени сосредоточивая внимание на образе центрального мужского персонажа-типа.

Особое композиционное положение «В одной знакомой улице» заставляет сопоставить его с рассказом «Темные аллеи», открывающим первый раздел цикла – обращает на себя внимание их «отраженность». Оба рассказа пронизывает «чужой текст»: в «Темных аллеях» – строки элегии Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842), в «В одной знакомой улице» – строфы стихотворения «Затворница» (1846) Я. П. Полонского. Классический интертекст русской литературы XIX века (еще одна константа бунинской наррации) не только обеспечивает ностальгически лиризованную тональность обоих рассказов, становится доминантой характерологии героев, но во втором случае служит и стержнем фабульных перипетий, вектором сюжетного развития. Именно строки Полонского «выбирают» направление ностальгических воспоминаний и лирических чувствований героя-рассказчика.

Во всех трех рассказах – в «Темных аллеях», «Позднем часе», «В одной знакомой улице» – *дорога* (константно) обретает черты символизированного образа жизненного пути, по которому катит тарантас («Темные аллеи»), мысленно проходит повествователь («Поздний час») или прогуливается по ночному бульвару герой-нарратор («В одной знакомой улице»). Таким образом, мотив дороги-пути оказывается сквозным, пронизывающим весь корпус рассказов цикла, фиксируя идейно-образную доминанту всего метатекста «Темных аллеи», дискурсивную направленность цикла на осмысление философских констант жизненного пути центрального героя. Причем в третьем разделе цикла «Темные аллеи» нарратор все чаще прибегает к констатации и перемежению «начальных» и «конечных» координат жизненной дороги-пути, концептуализируя логику воззрений героя-странника, придавая его мыслям и суждениям форму афористически завершенных сентенций, аккумулирующих запас обретенного героем жизненного – путевого – опыта.

Так, «исходный» и «финальный» хронотопы рассказа «В одной знакомой улице» – т. е. хронотопы героя юного и героя зрелого – экспонируются в зачинном абзаце текста и маркированы прежде всего географическими (топонимическими) точками Париж и Москва, Франция и Россия («парижская ночь» ↔ «Москва, Пресня» [1, с. 173], т. е. родина ↔ эмиграция), которые в свою очередь эксплицируют временные координаты (1900-е ↔ 1940-е). Дистанционность понятий «юность ↔ зрелость», заданная различными ординатами хронотопов, прогнозирует «*итоговый*» характер воспоминаний героя в третьем разделе цикла, их близость к резюмирующему «позднему часу» жизни.

Введение в текст рассказа довольно емкой цитаты из «Затворницы» Я. П. Полонского привносит в текст еще один хронотопический (уже традиционный) уровень – цитатный, литературный, интертекстуальный,

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...

который множит и интенсифицирует итоговость размышлений героя-нарратора, ибо дополняет жизненные воспоминания-наблюдения одного героя наблюдениями-суждениями другого героя, «чужого», «от-полонского». Приумножение и наслаивание «чужого» жизненного опыта универсализирует как саму ситуацию (благодаря цитации рассказовые события по сути дублируются, «дважды» воссоздаются в тексте), так и тип героя, ищущего смысл жизни и постижение законов бытия через посредство любви. Цитатный фон Я. П. Полонского типизирует события и обстоятельства любовной истории, еще раз генерируя ситуацию «обыкновенной повести» (как в «Темных аллеях» интертекст Н. П. Огарева). Константа интертекстуальности придает циклу характер итогового философского завершения.

«Типичность» и «обыкновенность» изображаемой (вспоминаемой) в «В одной знакомой улице» истории акцентируется многократными повторениями «все это было когда-то и у меня» (с. 173), «И это было...» [1, с. 174],

Ах, что за чудо девушка,
В заветный час ночной,
Меня встречала в доме том
С распущенной косой...

Схожесть ситуации

Там огонек таинственный
До полночи светил...

актуализируется многосоюзием – «И там <т. е. у меня> светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег <...> и светило вверх, в мезонине...» [1, с. 173]. Повторение союза стилистически нагнетает ощущение близости ситуации, слово эксплицируя апокрифически-шекспировское «ничто не ново под луной...»

Между тем *типическая* ситуация в «В одной знакомой улице» обретает *индивидуализирующие* черты, ибо текст Полонского то сближается, то дистанцируется от жизненной ситуации героев рассказа: «У нас <этого> не было» [1, с. 174] – не было «распущенной косы» («была заплетенная, довольно бедная русая» [1, с. 174]), не было шепота «Послушай, убежим!» («Куда, зачем, от кого?») [1, с. 174]). Детали разнятся, но сердцевина событийного ряда повторяется, множится, обобщается – универсализируется.

Если сопоставить цитатный текст у Бунина и лирическое стихотворение Я. П. Полонского, то обнаружится, что цитация в рассказе не точна (на что уже обращал внимание А. К. Бабореко).

Можно предположить, что «искажения» в тексте рассказа Бунина возникли не сознательно, но были продуцированы огрехами памяти нарратора, прогуливающегося по ночному парижскому бульвару и по памяти читающему стихи. Однако характер «неточной цитации» выдает меру индивидуализации изображаемой ситуации – бессознательные неточности бессознательно точно конкретизируют и меморизируют детали (дома, обстановки комнаты, портрета героини и др.).

У Полонского огонек в окне героини-возлюбленной, «как звездочка, / До полночи светил», тогда как у Бунина огонек утрачивает сравнение со звездочкой, но обретает выразительный эпитет «*таинственный* / До полночи светил...» [1, с. 173]. В поэтической системе Бунина образ звезды (звездочки) всегда значим, существенен, маркирован. Со

звездой, как правило, сравнивается сама бунинская героиня, а не детали ее портрета, пейзажа или интерьера. Потому «огонек как звездочка» Полонского «не подходит» Бунину художнику и поэту и вытесняется-заменяется поэтическим определением «огонек таинственный», привнося ноту загадочности и романтичности в отношения рассказовых героев.

Другое «расхождение» с текстом Полонского обнаруживается в строфе:

*И что за чудо-девушка
В заветный час ночной
Меня встречала, бледная,
С распущенной косой.*

Союз «и» заменен у Бунина междометным «ах» («Ах, что за чудо девушка...»), что ни в малой степени не трансформирует смысл и содержание стихотворения Полонского, но привносит в него эмоциональный взрыв, накал, передающий восхищение и восторг молодого героя перед возлюбленной.

Портретирующий эпитет Полонского «бледная» снят Буниным из оригинальных строк, но растворен в тексте – в бунинской героине подчеркнута бледность и слабость (героиня названа «слабой девушкой» [1, с. 174]). Таким образом, неточное цитирование Бунина если и было бессознательным (скорее всего), однако именно на уровне бессознательности эти поэтические вольности помогали прозаику по-своему дописать (дополнить) портрет собственной юной героини-очаровательницы.

Как известно, цветопись составляет одну из примечательных константных черт поэтики и стиля художественной прозы (и поэзии) Бунина. Между тем рассказ «В одной знакомой улице» не расцвечен тонами и оттенками, он почти графичен на фоне ночной зги и зимнего пейзажа с обилием белого снега [1, с. 173], т. е. рассказ скупо черно-бел. Единственным колористическим знаком, который помечает своеобразие отношений юных возлюбленных, становится красный цвет. Им наделены три овеществленные детали в рассказе – «красная ситцевая занавеска на окне» [1, с. 173, 174], «красная шкурка» сыра [1, с. 174] и «сверток красного одеяла» [1, с. 175] в плетеной ивовой корзинке, с которой уезжает героиня с Курского вокзала в Серпухов. В тексте рассказа красный цвет сохраняет зрительный ракурс изображения – он маркирует то главное, из чего слагалась жизнь героев (крохотная комнатка в мезонине, постель, скудная еда – на что обращает внимание сам повествователь), но в еще большей степени красный цвет передает тактильность ощущений, чувств и эмоций героев: черно-белый холод окружающего мира (зимы, выстуженной комнаты) противостоит красной горячности страсти, которую испытывают герои, их любви друг к другу.

Из всего возможного многообразия чувственных проявлений горячей любви и страсти нарратор избирает только отдельные живописные мазки: «эти слабые, *сладчайшие* в мире губы», которые «горели, как в жару, когда я расстегивал ее кофточку», «от избытка счастья выступавшие на глаза *горячие слезы*», «тяжкое томление юных тел», «млечная девичья грудь с твердевшим недозрелой *земляничкой острием*» [1, с. 174]. И сравнение с земляничкой словно бы вбирает в себя *красный* страстный цвет любви, которую *сладко* переживали влюбленные герои.

Однако точка зрения героя былого и настоящего не совпадает, аксиологический регистр различен. Если для одного встреча с возлюбленной окрашена стиливыми пропорциями малости и изящества («крылечко», «юбочка», «косточки»), движения героев пронизаны стремительностью и динамизмом («*быстро сбегавшие* с крутой деревянной лестницы шаги», «я *кидался* целовать ее», «*бросал куда попало шинель*» [1, с. 174]), троекратность действий оттеняет порывистость и страстность персонажей («на нее, на ее шаль и белую кофточку несло ветром...») [1, с. 174]), то из отдаленного «теперь» повзрослевший герой способен отчетливо разглядеть и осознать, сколь проста и малопривлекательна была его избранница. «Дочь *какого-то* дьячка в Серпухове, *бросившая* там свою *нищую* семью, уехавшая в Москву на курсы... <...> Распущенной косы не было,

была <...> довольно бедная русая, было простонародное лицо, прозрачное от голода, глаза тоже прозрачные, крестьянские, губы той нежности, что бывают у слабых девушек...» [1, с. 174].

Между тем троекратный повтор предиката «помню» [1, с. 174–175] связан нарратором именно с прошлым – с любовью, тогда как негатив «не помню» [1, с. 175] ориентирован на настоящее. При этом в контексте игры с глаголами «помню / не помню» концептуализированная финальная фраза – «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» [1, с. 175] – прочитывается двояко, с различными смыслами.

С позиции молодого героя, который при прощании с героиней «обещал ей приехать через две недели в Серпухов» [1, с. 175], заключительная фраза рассказа звучит горько и почти цинично – герой обманул возлюбленную, нарушил клятву, забыл ее («ничего больше <...> не было»). Но с позиции героя повзрослевшего, который осознает теперь, что действительно в жизни «ничего больше и не было», финальная фраза наполняется чувством трагизма. Сегодняшний герой способен осознать собственную вину, свою ошибку – роковую ошибку, потому что после расставания с той страстной юношеской любовью в его жизни, как он понимает теперь, действительно больше ничего столь яркого, искреннего, настоящего не было.

«Сдвоенный» финал рассказа «В одной знакомой улице» выявляет философскую компоненту жизненных наблюдений героя – то, что казалось персонажу одной из многих «обыкновенных повестей» в череде многочисленных любовных историй, на самом деле оказалось лучшим и самым дорогим воспоминанием – «Больше ничего не помню...»

Таким образом, в третьем разделе цикла «Темные аллеи» у Бунина сформировался и отчетливо давал о себе знать концептуальный – философский – ракурс размышлений о жизни и любви. Теперь едва ли не все рассказы заключительной части книги будут вбирать в себя антитетичные оценки героев и противоречивые суждения персонажей, наиболее категориально и контрастно воплощенные в образах-идеях *ее* и *его* в рассказе «Чистый понедельник». На новом уровне рассказового повествования (III раздел) Бунин словно приходил к утверждению мысли о том, что никто не может знать всей истинности и ценности свершившегося или свершенного, что каждый момент жизненного пути неповторим и бесценен и требует памятной фиксации (для художника – прежде всего в творчестве). Поэтому константой рассказов третьего раздела цикла «Темные аллеи» становится двойственность хронотопа текста, задающая диалогический тип наррации рассказов – столкновение позиции *я* из прошлого и *я* из настоящего. Оценочные суждения повествователя теперь будут звучать не «односторонне» – в опоре на авторитет знающего и опытного автора-повествователя, но станут дополняться спорными суждениями *другого* героя (персонифицированного или неперсонифицированного). Диалогические столкновения голосов сильнее оттенят философскую направленность «итоговых», финальных рассказов заключительного раздела цикла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. / И. Бунин. – М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. – Т. 7. – Темные аллеи. Рассказы 1931–1952 гг. – 425 с.
2. Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина) / И. Сухих // Серебряный век русской литературы / сост. О. В. Богданова. СПб.: Фак-т филологии и искусств, 2009. С. 205–211.

Лю Цзыюань. Художні константи оповідання І. Буніна «В одній знайомій вулиці»

У статті розглядаються константи художнього світу І. А. Буніна на матеріалі оповідання «В одній знайомій вулиці». В ході аналізу виділяються константи тематичні, композиційно-структурні, образні, мотивні, нарративні. У статті показано, що введення «другого» оповідача: я-оповідач і він-оповідач – ускладнює ідейно-образну і мотивну структуру розповіді, привносячи в неї елемент узагальненості, універсальності, типовості,

на відміну від суб'єктивної манери оповіді, характерною більшості оповідань циклу «Темні алеї».

Ключові слова: російська література XX століття, І. А. Бунін, цикл «Темні алеї», оповідання «В одній знайомій вулиці», константи творчості

Liu Ziyuan. The Constants of the Story of Ivan Bunin “In one Familiar Street”

The article deals with the constants of the artistic world of Ivan Bunin in the story “In one familiar street”. The analysis highlighted the thematic, compositional, structural, figurative, motif, narrative constants. The article shows that the introduction of the “second” narrator: I-narrator and he-narrator – complicates ideological and motivic structure of the story, bringing to it the element of generality, universality, typicality, in contrast to the subjective manner of narration, characteristic of the most of the cycle of stories “Dark alleys”.

Keywords: Russian literature of the twentieth century, Ivan Bunin, series “Dark alleys”, story “In one familiar street”, constants

І.Б. Комінярський

ДЖОРДЖ РИГА ТА СЛАВОМІР МРОЖЕК: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Стаття присвячена вивченню принципів побудови п'єс у добу постмодернізму. Акцентується увага на творчості канадського митця Джорджа Риги та польського драматурга Славоміра Мрожека. З'ясовуються особливості художньої інтерпретації тексту та образів у п'єсах «Лист до мого сина» та «Танго».

***Ключові слова:** поетика драми, новаторство, «театр абсурду», ретроспекція, Джордж Рига, Славомір Мрожек.*

Постановка наукової проблеми та її значення. У другій половині ХХ ст. світова література зазнала помітних трансформацій порівняно з попереднім періодом, тому її назвали постмодерністською. Постмодернізм як словесно-художнє явище є еkleктикою різноманітних світоглядних, естетичних жанрово-стилістичних тенденцій, механічним поєднанням різнорідних та протилежних поглядів, ідей, стилів та художніх форм. Він являє собою безперервний процес одночасного розкладу та перетворенням в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій. Цілісність, логічна впорядкованість, певна система критеріїв та естетичних цінностей не визначають постмодернізм як явище [1, с. 244]. Постмодернізм схильний до поєднання різних стилів та напрямів. Його література вдається до різноманітних прийомів (монтаж, колаж, інтертекстуальність тощо) та словесних форм вираження, які формують стилістичну палітру напряму. У постмодерністському літературному тексті існує безперервний зв'язок та неоднорідність елементів. Вони утворюють різноманітну множинність, текстуальні відгалуження, які певним чином структуруються паралельним принципом до інших частин тексту. Децентралізація та варіативність нових художніх значень являють собою суттєві характеристики постмодерністських текстів.

Взаємодія узвичаєного та нового – це один із універсальних законів розвитку літератури. Ця взаємодія завжди суперечлива, конфліктна, проявляє себе як єдність протилежностей. Нове неминуче виростає із існуючого і, відкидаючи, руйнуючи його, несе в собі модифіковані ознаки, переростає в нову якість. У літературі попереднє надбання є основою для нових пошуків та відкриттів [1, с. 246]. У літературному розвитку традиція тільки тоді продуктивна, коли реалізується у творчому переосмисленні. Спираючись на традиції, письменник здобуває енергію для творення якісно нових художніх цінностей, позиціонує себе як новатор. Новаторство – це оновлення літератури, яке проявляється у формуванні нових засобів зображення, виникненні жанрових та стильових різновидів, образів, нової концепції осмислення життя. Характерною особливістю новаторства є оригінальність. Будь-який письменник намагається написати твір так, щоб не було схоже на жоден інший, розповіді у своєрідній манері, яка не використовувалася до нього ніким.

Новаторство може стосуватися й окремих аспектів літературного життя, змін у жанротворенні, образотворенні, формальних засобів та ін. Зв'язок традицій та новаторства – це необхідна передумова літературного розвитку [1, с. 248].

Аналіз основних джерел. Поетика – наука про систему зображувально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. Сучасна інтерпретація поетики полягає у відокремленні її від теорії літератури, сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація). З метою узгодження дефініцій Г. Клочек пропонує застосовувати щодо поетики як внутрішньо організованої цілісності такі основні «постійні смисли»: художність, система творчих принципів, художня форма, цілісність та системність, а також майстерність письменника.

Порівняно з теорією літератури поетика більш зосереджена на вивченні, крім конкретних сегментів твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація тощо), ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета, стосується не лише об'єктивних властивостей певних текстів, а і його рецепції, постаючи водночас об'єктом та суб'єктом дослідження. Залежно від окресленої площини аналізу за основу дослідження може обиратися поетика стилю, жанру, діяльності певної школи чи угруповання, творчого доробку окремого автора тощо. Отже, йдеться про загальну поетику, що висвітлює можливі способи художнього задуму письменника та закони поєднання різних засобів залежно від жанру, виду чи роду літератури, які можуть бути класифіковані на різних рівнях творчої роботи між задумом та втіленням твору. Поетика ставить за мету розкриття творчої лабораторії письменника від задуму до остаточного втілення художнього твору відповідно до авторської волі, виявлення всіх можливих рівнів тексту, поєднане з використанням відповідних текстологічних, палеонтологічних, деконструктивістських методик та герменевтичних підходів [2, с. 233].

Мета статті – показати новаторство побудови п'єс Джорджа Риги та Славоміра Мrojeка крізь призму доби постмодернізму.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У канадській літературі, яка стрімко почала розвиватися в епоху постмодернізму, відбувається активна взаємодія словесних родів, пошук нових форм художнього мислення та відтворення, перегляд літературних канонів. Розмивання меж між родами, практикування міжродових форм, синтез властивостей епосу, лірики та драми – це лише невеликий перелік своєрідності та нововведення у літературі Канади.

Канадська література є досить молодою у своєму літературному та історичному розвитку. Незважаючи на це вона має широкий діапазон проблемного, тематичного та жанрового розмаїття художньої літератури. З поживленням соціальних та духовних процесів у Канаді її література збагатилася новими ідеями та жанрами, досягла художньої зрілості. Атмосфера канадської літератури сьогодні визначає прагнення до самоствердження, до втілення найгостріших тем сучасності, нових стереотипів канадської реальності в нових художніх формах, зокрема в драматургії [4].

Канадська драматургія є неоднозначним та цікавим явищем у сучасному літературознавстві. «Канадський драматург», у поєднанні ці слова звучать не логічно, неначе «панамський хокеїст або ліванський хутрянний мисливець» [5]. Новаторство та оригінальність канадської драматургії полягає у виникненні нових тематичних, жанрових та стилістичних різновидів у порівнянні з драматургіями, які мають глибшу літературну історію.

Дія у драмах є водночас зовнішньою та внутрішньою. Усі події та вчинки героїв відбуваються завдяки психологічному напруженню та підтексту, які переростають у монологи та репліки. У драмах відбуваються зіткнення зовнішніх та внутрішніх сил героїв, які живуть у «власному світі» та байдуже ставляться до суспільства, яке їх оточує.

На думку літературознавця У. Толмена, герой в канадських драмах зображений самотнім та відчуженим. Особистість не готова прийняти самотність, через це вона проявляє бунтівне почуття. Однак герой бунтує лише у вузькому, власному світі [3, с. 47]. Для драматурга герой не є узагальненим типом людини, він являє собою неординарну особистість. У центрі уваги драми знаходиться внутрішній психологізм героїв.

Популярними стають нові жанри – соціальна, політична, психологічна та інтелектуальна драми. Вони виявилися надзвичайно продуктивними та бажаними в канадській драматургії другої половини ХХ століття. Серед усіх канадських драматургів слід відзначити праці Джорджа Риги. Його п'єси мають дискусійно-політичний характер. Вони цілком відповідають духові сучасності – вічне протистояння привілейованих верст суспільства з менш привілейованими, робітників та керівників, простих людей та уряду. Сміливість, новаторство та оригінальність драматичних творчих ідей Джорджа Риги пояснюється тим, що він був реалістом свого часу, зумів показати помилкові ідеали тогочасного суспільства та деградацію норм моралі. Драматург тверезо оцінював дійсність та

насичував свої п'єси реальним змістом. Таким чином, він намагався розкрити протиріччя суспільства та прагнув знайти шлях досконалих форм суспільного й приватного життя. Джордж Рига здійснив невеличку реформу у канадській драматургії. Драматург був переконаний, що сучасна п'єса повинна ґрунтуватися не лише на зовнішній інтризі, а й на гострих ідейних протиріччях дійсності.

Ще однією із визначальних рис реформи драматургії Джорджа Риги була своєрідність побудови п'єс. У його драмах відбувається постійне наростання напруги дії, розв'язка відкладається до фінальної частини, так званої драматичної катастрофи. Наскрізна дія реалізується через загострення конфлікту, протистояння персонажів, непередбачуваної зміни обставин, протистояння внутрішніх та зовнішніх сил героя. Драма Джорджа Риги не є композиційно цілим та монолітним твором. Варто відмітити монтажний стиль тексту, тобто п'єса побудована із неоднорідних частин. Кожна частина характеризує певний відрізок життя героя, важливу роль у цьому відіграє прийом ретроспекції. Він створює хаотичний вимір спогадів (фрагментів), який руйнує цілісність часу та простору в творі. Ретроспективна форма драми Джорджа Риги служить для викриття таємниць минулого його героя. Воно викривається та аналізується в процесі безпосередньої дії. Це порушує спокійне життя героя. Події з теперішнього часу провокують викриття минулого героя. З'ясувавши минуле героя, читач розуміє причину, яка викликала драматичну катастрофу: **«Старий Лєпа:** Якби слова були такими почуттями – вільними та простими як дощ і вітер, як добре було б писати про те, що хочеш сказати! Але це... це ж яка клята праця!!! Я думаю ці слова Стефан зрозуміє легко. Він освічений чоловік... мій Стефан. Він добре говорить... якщо тільки він знає більше.

Стефан (*випливаючи з пам'яті*): Я думаю ти повинен залишити свою ферму, батьку. Я можу знайти тобі квартиру в місті, з кимось будеш жити або...

Старий Лєпа (*злісно тишучи*): Мій син легко зрозуміє ці слова... але ці думки дуже важкі для нього!

Стефан (*нетерпляче*): Тут нічого немає для тебе! Нічого, ти ж знаєш. Глянь – ти продав землю, чому ж ти тримаєшся за будинок та садок? Де зараз твої сусіди? В місті – в квартирах та домах для пристарілих!

Старий Лєпа (*все ще тишучи, але відхилившись від стола*): Мій хлопчик завжди все розумів – особливо дурні речі! Я вже сказав, мені почуваюся вже краще!» [6]. Отже, варто зазначити, що прийом ретроспекції є одним із найважливіших способів новаторського творення драматургії у Джорджа Риги.

Творчість Славоміра Мрожека є конверсійно-гротескною. Вона показує світ спотвореним, а іноді навіть абсурдним. Письменник, послуговуючись пародією, намагався сформулювати принципи, за якими людина повинна функціонувати у мікроспільноті або суспільстві. Дуже швидко Славоміра Мрожека почали називати провідним польським митцем, який вміло демаскує, аналізує та відображає абсурдну реальність комунізму. Творчість драматурга у більшій мірі була пов'язана з політикою. Він порушував вагомі суспільні питання, але й водночас звертався до етики. Славомір Мрожек вважав, що норми людської поведінки найяскравіше проявляються у відносинах з іншою людиною. Вони обумовлені суспільними політичними та культурними обставинами [8].

Джордж Рига розкрив та наповнив новим змістом композицію драми. Використовуючи багатозначність деяких слів мова автора може трактуватися по-різному. Побудувавши драматичну дію на психологічних образах героїв, Джордж Рига відобразив цим їхню життєву позицію. Кожен з героїв – це підсистема із своїм конкретно поставленим завданням. Його мова має чітко виражений підтекст, який переконливо та правдиво вказує на його місце у художній побудові п'єси. Головні герої п'єси часто змінюють свій настрій у певних епізодах. Від цього їх мова стає різкою та агресивною, або ж ніжною та м'якою. Така функція не властива для другорядних або мимовільних діючих осіб. Цим Джордж Рига розподіляє героїв на інтровертних та екстравертних. Незважаючи на усі відмінності та

протилежності у мові героїв усе це утворює єдиний емоційний фон, який є характерним лише для п'єс Джорджа Риги.

Герої п'єс Славоміра Мрожека є невідомими уявленям та стереотипів мислення. Найбільше його цікавила людина у суспільному, культурному та звичайному «середовищі існування». У своїй творчості Славомір Мрожек порушував таку універсальну проблему як свобода особистості у сучасній цивілізації. Конфлікт батьки – діти є основною темою п'єси польського драматурга «Танго». У своїх працях автор розкриває парадокси щоденної реальності, насміхається з існуючого порядку в світі. Про героїв Мрожека часто писали, що це маріонетки, шахові фігури, які являють собою прозоре віддзеркалення літературних та суспільних стереотипів [8].

Додавання музики – це сміливий крок Джорджа Риги у побудові постмодерністської п'єси, який наситив її експресією, новизною та психологічним підтекстом: *«Старий Лена сидить за столом та пише листа в блокноті, який використовують школярі для виконання домашніх завдань. Під музику він старанно напише фразу, а потім зітре її. Намагається це. Обдумує що написати і про що. Лунає український фольклорний танець, який схожий на «Завжди солідарні». Під кивання голови Лени, він переходить в «О, Канадо», згодом в «Земля надії та слави», і закінчується уривками гімну СРСР. Старий Лена стукає по блокноті і лунають уривки «Боже, королеву храни», які переходять в «The Internationale» в перемішку з «Бойовим гімном республіки»... Але все ж мелодія українського народного танцю заглушує всі інші і вся музика завмирає» [6].*

Поєднання різних національних пісень – це своєрідне новаторське бачення Джорджем Ригією побудови постмодерністської канадської п'єси.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Таким чином, модифіковані творчі здобутки Джорджа Риги знайшли власний постмодерний розвиток, заклавши підвалини сучасної канадської драматургії другої половини ХХ століття. Драматург, шукаючи власну ідентичність, наштовхується на ще більшу невизначеність. Усі свої переживання він підсвідомо зобразив у своїх п'єсах. Отже, новаторські погляди Славоміра Мрожека поставили його в ряд з найвідомішими митцями-абсурдистами. Його політичні п'єси являються яскравим відображенням стереотипів сучасного суспільного ладу.

Оскільки будь-який етап історико-літературного процесу може бути актуалізованим як база подальших філософсько-естетичних пошуків, то цілком закономірно, що і літературна спадщина Джорджа Риги та Славоміра Мрожека потребує більшої уваги. Це зокрема стосується літературознавчих студій, що вимагають більш ґрунтовнішого вивчення художнього слова представників постмодерної драматургії ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб. / П. В. Білоус. – Київ : Академвидав, 2013. – 328 с.
2. Літературознавча енциклопедія: [у двох томах. Т.2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – Київ : ВЦ Академія, 2007. – С. 15, 316.
3. Овчаренко Н. Ф. Англоязычная проза Канады / Н. Ф. Овчаренко. – Киев : Наукова думка, 1983. – 286 с.
4. Овчаренко Н.Ф. Модель ідентичності в канадському літературно-художньому і літературно-критичному контексті: дис... д-ра філол. наук : 10.01.04; 10.01.01 / Овчаренко Наталія Федорівна. – К., НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1996. – 393 с.
5. George Ryga. The Other Plays. Edited by James Hoffman / Vancouver. – Talonbooks, 2004. – 409 p. (цитати подаються у власному перекладі)
6. George Ryga. The Ecstasy of Rita Joe / Vancouver. – Talonbooks, 1970. – 127 p. (цитати подаються у власному перекладі)
7. Julius Novick. Washington production of The Ecstasy of Rita Joe / New York. – New York Times, 1973.

8. Sławomir Mrożek – dramaturg [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL : <http://culture.pl/pl/artykul/slawomir-mrozek-dramaturg>. – Назва з екрана.

Коминьярский И.Б. Джордж Рыга и Славомир Мрожек: общее и разное

Статья посвящена изучению принципов построения пьес во время постмодернизма. Акцентируется внимание на творчествах канадского писателя Джорджа Рыги и польского драматурга Славомира Мрожека. Выясняются особенности художественной интерпретации текста и образов в пьесах «Письмо к моему сыну» и «Танго».

Ключевые слова: поэтика драмы, новаторство, «театр абсурду», ретроспекция, Джордж Рыга, Славомир Мрожек.

Kominyaskiy I.B. George Ryga and Slawomir Mrozek: general and different

The article is devoted to the study of principles of construction of plays in the time of postmodernism. The attention is paid to the creations of the Canadian writer George Ryga and Polish playwright Slawomir Mrozek. The features of artistic interpretation of text and appearances are established in plays «A Letter to My Son» and «Tango».

Keywords: poetics of the drama, innovation, «theatre of the absurd», retrospection, George Ryga, Slawomir Mrozek.

С.К. Криворучко

«РІСТ» І «ЕНЕРГІЯ» У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ОСТАННІЙ ПОДИХ МАВРА»

Англофонний маргінальний письменник Салман Рушді (1947 р. н.) порушує проблему етичної колективної відповідальності на прикладі владної родини, для розкриття стосунків якої обирає історичний і політичний ракурс ХХ ст., що дозволяє піднести екоцентричні цінності у чоловічих художніх образах роману «Останній подих мавра» (1995 р.). На засадах екокритики прояснено еволюцію художнього образу головного героя – Мавра. Екокритика звертає увагу не лише на пейзажі в літературних творах, які є виявленням природних та культурних рівнів, а на художні образи – на людину, героя у творі, який намагається зрозуміти себе, а пейзажі (рівні природи і культури) постають тлом / паралелями / протиставленням його емоціям, відчуттям, розмірковуванням. Осмислено відносини чоловіка і жінки у ракурсі «енергії» та «росту» стосунків і особистісної еволюції героїв. Зроблено акцент на процесах «старіння» / «молодості», на біоритмах потоків, на довіллі. Рівновага та дисбаланс, взаємозалежність та симбіоз (гармонія, єднання), трансцендентність, топографія розкривають екоцентричні цінності, що дозволяють пояснити обов'язковість колективної етичної відповідальності, перенести акцент із внутрішнього світу героя (людини) на довілля, Всесвіт, космос, біоенергію, взаємозалежність, щоб прийти до гармонії людини і природи, людини і культури, людини і системи, людини і соціуму. У художньому образі Мавра С. Рушді намагається втілити філософську ідею неоднозначності та єдності добра і зла, їхньому гармонійному перетині та перетіканні. Природна «енергія» цього персонажа виявляється у «дисбалансі», який зумовлює «рівновагу». «Ріст» хворого, приреченого на швидке старіння та ранню смерть Мавра виявляється в результаті сильнішим ніж творчі «біоритми» його здорових матері та коханки, які помирають раніше, ніж він. «Полонений» Мавр у моральному протиставлення перемагає свого агресора Васко, та замість неминучої смерті отримує свободу, а його кат помирає. В історичному пласті колонізована Індія на трансцендентному рівні не підкоряється колонізатору Британії, природна давня біоенергія Сходу мирно впливає на озброєний Захід, намагаючись сформувати у його представниках (читачах) почуття етичної відповідальності за молодість, гармонію, життя.

Ключові слова: С. Рушді, екокритика, ідея, художній образ, біоенергія, дисбаланс, трансцендентність.

Англофонний маргінальний письменник Салман Рушді (1947 р. н.) порушує проблему етичної колективної відповідальності на прикладі владної родини, для розкриття стосунків якої обирає історичний і політичний ракурс ХХ ст., що дозволяє піднести екоцентричні цінності у чоловічих художніх образах роману «Останній подих мавра» (1995 р.). Щоб краще прояснити еволюцію художнього образу головного героя – Мавра, доречно звернутися до концептуальних засад екокритики та залучити їх до інтерпретації роману.

Американська дослідниця Ч. Глофелті [1] робить акцент на пласті, який виникає у процесі читання між літературою та довкіллям, що відкриває міждисциплінарний вектор. Американська ідея «децентралізації» є провідним орієнтиром, свосереднім знаком, який властивий і екологічній поетиці та постколоніальній критиці. Навколо співвідношення культури і природи формується інший ракурс сприйняття світу та місця людини в ньому. Дискредитується матеріалістичний підхід, який впроваджено на рівні соціалізації та лінгвістичної зумовленості – спростовується уявлення про довкілля як лінгвістично та соціально сформоване. У противагу йому формується концепція «природного» світосприйняття індивіда, відповідно якому – природа, як енергія, існує поза життям людини, в якому особистість постає як гармонійна частка природи. Екокритики сприймають природу як реальність, а не абстракцію. На їхню думку, природа впливає на людину, і навпаки, однак, у ХХ ст. індивід активно губить природу власним втручанням, що є проблемою людства, яку слід вирішити терміново. Природа не є частиною культури людини, вона значно більше, та включає в себе ідею Бога, який розповсюджений у всесвіті. Ідея соціальної і лінгвістичної сконструйованості спростовується екокритичними розмірковуваннями.

П. Баррі відмічає, що Т. Гіффорд зосереджується навколо «циклу росту, зрілості та розпаду», коли підкреслює, що «лищина» є «метанаративом природи» [1, с. 299]. Дослідник відмічає, що старіння сприймається не однозначно в різних культурах. Сучасному «західному» європейському культурному безсвідомому притаманно уникати старіння, усіляко намагаючись його подолати. Знаками цього подолання є орієнтація літніх людей на молодіжну моду, одяг, смак, поведінку, специфіку мови – вживання сленгу та субкультурної лексики. У давніх культурах (давньогрецькій, китайській) та середньовічній європейській (Християнство) старіння представлено як знак мудрості та досвіду, перед яким схиляються. Т. Гіффорд зауважує, що Бог-Отець або Сократ зображені як старці – із сивою бородою та «лищиною», які є знаками мудрості.

Однак, не зважаючи на різність сприйняття старіння в різних культурах, воно є фактом «росту» та «енергії» і відноситься не до культури, а до природи. Існують категорії, які притаманні і культурі, і природі, і соціуму, які розкриваються у цих сферах схоже, однак по різному. Різність і схожість можна зрозуміти із зіставлення. Сірий колір, вказує П. Баррі [1, с. 300], не впливає на різницю між чорним та білим. Всі три зазначених коліра існують та вказують на схожість і відмінність по відношенню одне до одного. Природа і культура, зазначає дослідник [с. 300], виявляються в схожих, однак різних категоріях, які можна навести за рівнями: 1) «дика природа» (пустелі, океани, континенти); 2) «мальовничий пейзаж» (ліси, озера, гори, водоспади); 3) «село» (пагорби, поля, лісопосадки); 4) «окультурений пейзаж» (сад, парк, алея). Наведені рівні демонструють рух, еволюцію від природи до культури, які не заперечують одне одне, схожі, однак розрізняються. Другий і третій рівень утворюються із природи та культури, та є серединою, перший відноситься до природи, а четвертий до культури, та є межовими. Екокритика звертає увагу не лише на пейзажі в літературних творах, які є виявленням природних та культурних рівнів, а на художні образи – на людину, героя у творі, який намагається зрозуміти себе, а пейзажі (рівні природи і культури) постають тлом / паралелями / протиставленням його емоціям, відчуттям, розмірковуванням. Екокритиці властиве розкриття посиленої чутливості в літературному творі, яка відкриває інший кут зору, що дозволяє вийти в широкий літературний дискурс, а

не зосереджуватися лише на тематичних творах про природу. Екокритика осмислює відносини чоловіка і жінки у ракурсі «енергії» та «росту» стосунків і особистісної еволюції героїв. Інтерпретуючи художні образи доречно зосередитись на процесах «старіння» / «молодості», на біоритмах потоків, на довікллі. Рівновага та дисбаланс, взаємозалежність та симбіоз (гармонія, єднання), трансцендентність, топографія, які виявляються у поетиці літературних творів на рівні ідей, пейзажів, метафор, символів, характеристик розкривають екоцентричні цінності, що дозволяють пояснити обов'язковість колективної етичної відповідальності, перенести акцент із внутрішнього світу героя (людини) на довіклля, Всесвіт, космос, біоенергію, взаємозалежність, щоб прийти до гармонії людини і природи, людини і культури, людини і системи, людини і соціуму.

У цьому ракурсі з точки зору екокритики пропоную підійти до осмислення чоловічого художнього образу Мавра роману С. Рушді «Останній подих Мавра». Роман має кільцеву композицію: починається із кінця – Мавр стверджує, що йому вдалося втекти від смерті в «андалуському містечку Бенехелі» [3, с. 1], а завершується зображенням неочікуваного та несподіваного порятунку Мавра від вбивства – Васко «просто лопнув» [3, с. 315], замість того, щоб пристрелити приреченого Мавра на власній виллі у Бенехелі. Герой наділений «силою», «мудрістю», що спрямовує зосередитись на категоріях «росту» і «енергії» в образі Мавра.

У становленні Мавра С. Рушді виокремлює жіночі «енергії», паралелями яких є історичні події ХХ ст., які представлені метафорою. Жіночі «енергії» письменник вводить у субстанціональний конфлікт – гострий, непримиренний: мати (Аурора) і кохана жінка (Ума). Ці «енергії» схожі: обидві жінки творчі натури – художниці, обидві красуні, обидві «померли не своєю смертю» [3, с. 1], обидві є рідними і необхідними для Мавра. Однак незважаючи на схожість, ці «енергії» є непримиренними та вводяться письменником в онтологічний вічний конфлікт свекрухи / невістки. Для загострення непримиренності С. Рушді утворює паралелі звичайних людей та політичних подій, де формується історичний пласт. Історичний пласт письменник вводить метафорою Холодної війни в алюзії «Америка та Москва» [3, с. 1], коли порівнює «енергію» цих жінок із силою світових держав США та СРСР, які є непримиренними.

У психологічному портреті Мавра розкривається індійський патріархальний світогляд, який С. Рушді втілює «енергіями» влади, грошей, творчості, сили, «росту» / «старіння». Мавр – довгоочікуваний хлопчик («чоловік-спадкоємець» [с. 2]) – син генія-бізнесмена та художниці найзаможнішої та найвпливовішої родини в країні: «... у нас у жилах повно червоного перцю чілі... Бути нащадком нашої інфернальної Аурори ... означає бути Люцифером наших днів... сином зорі» [3, с. 2-3].

Мавр страждає від «...задушливої батьківської влади...» [3, с. 96]. С. Рушді для кращого розкриття колективного безсвідомого проводить паралель між героєм із фільму «Мати Індія» та Мавром, щоб виокремити «біоритми потоків», стверджуючи, що мати по відношенню до сина може бути не лише «вихователем» [3, с. 97], а й «агресивною, ворожою, караючою» [3, с. 97], щоб культивувати у нащадків етичну відповідальність. Унікальність Мавра проявляється у його процесах «росту»: «живу із подвійною швидкістю... із моменту зачаття я, як гість із іншого виміру, із іншого просторово-часового конусу, ріс і розвивався удвічі більше, ніж наша давня Земля та усі рослини та істоти, що на ній живуть...» [3, с. 101].

С. Рушді особливою рисою Мавра робить категорію «росту»: «надшвидкісну еволюцію» [3, с. 101]. У портрет Мавра письменник вводить знаки потворності, щоб підкреслити «дисбаланс» його характеру – рука: «Моя правиця: замість кисті – округла злита грудка, лише зачаток великого пальця відгадується у недорозвинутому відростку» [3, с. 103]. Вже від народження Мавр через своє каліцтво мусив стати соромом родини, однак за законами патріархального світосприйняття, Мавру простили цей недолік, оскільки він був довгоочікуваним сином. Так письменник через «дисбаланс», неможливість долучитися до «молодості», проводить характер Мавра формуванням «відповідальності» до «єднання» з пращурами: «Привіт, боксере, – невесело привітався зі мною Авраам, розглядаючи невдалу

кінцівку. – Будеш чемпіоном. Пом'яни моє слово: таким кулачищем ти кого завгодно вклядеш із одного удару» [3, с. 103].

Батьки завдяки любові до сина зробили із недоліка власної дитини родзинку, наділили його виключністю. «Ріст» Мавра відбувався за законами природи, він був єдиним із чотирьох дітей Аурори, якого мати годувала власною груддю: «Він із моїх дітей самий красивий. А рука – подумаєш! Теж мені, біда яка. Навіть шедевр може мати маленькі вади... Пляшечка місс Джайї була гарна для дівчат... Але сина свого я буду годувати сама» [3, с. 103-104].

«Ріст» Мавра С. Рушді розкриває у внутрішньому психологічному конфлікті: його потворність робить його виключенням, його сила і міць відкриває в ньому «Супермена», який приречений на «нудьгу за звичайністю» [3, с. 107] та відкриває почуттям відповідальності у характері трансцендентність. Природа Мавра розкривається в тому, що він некомфортно почувається в обраності, він не хоче бути виключенням. Від народження Мавр був приречений на страждання, що беруть витoki із фізичної «природи» його тіла: «І якщо життя таке важке для лівшів, так би мовити, натуральних, то наскільки важчим воно було для мене, людини праворукої від природи, чия правиця виявилася ні на що не гідною! Мені було так важко навчитися писати лівою рукою...» [3, с. 108]. Окрім виродства С. Рушді Надіяє Мавра процесами швидкого старіння: «Коли мені було десять років, а на вигляд усі двадцять...» [3, с. 108] для того, щоб розкрити психічні відчуття та емоції людини, яка відрізняється від інших: «... я відчував себе калікою, виродком, якому природа роздала погані карти і який через це вимушений надто швидко розігравати програшну партію. Однак найважче за все було бачити, що тебе соромляться...» [3, с. 109]. С. Рушді робить Мавра помилкою «природи», людиною, яка має долати себе. Письменник цим втілює ідею єдності добра і зла, гармонії слабкості та сили, знаходячи точки перетину у давніх культурах – грецької та індійської: «У слабкості людини її сила, і навпаки... Чи зміг би Ахіл стати великим воїном, не будь у нього цієї п'ятки?» [3, с. 116].

Образом Мавра С. Рушді впроваджує риси не лише інтертекстуальності (відсилка до трагедії У. Шекспіра «Отелло»), а й паратекстуальності. Назва роману перегукується із картиною «Останній подих Мавра», яку написала матір героя Аурора. Щоб довести любов власному сину та вкоренити в ньому почуття впевненості, мати починає його малювати – «увіковічувати», робить цикл картин, персонажем яких стає її Мавр. Аурора зробила власного сина «центральною фігурою і талісманом своєї творчості» [3, с. 124]. Цикл картин про Мавра є доказом впливу «енергії» матері на формування її сина, де «ріст» зафіксовано краще, ніж у фотоальбомах. «Ріст» Мавра, його швидкий розвиток письменник реалізовує як хворобу: «... моєї історії хвороби вистачило б на півдюжини томів. Рука-обрубок, стрімке дорослішання, величезний ріст...» [3, с. 115]. У «природу» цього образу письменник включає і «культуру» як симбіоз цивілізацій, оскільки в Маврі втілюються «... індустська карма, мусульманська кисмета, європейський рок» [3, с. 115].

Увага батьків до хвороби Мавра вселила у його відчуттях всеохоплюючий страх. Першим значним кроком у становленні характеру Мавра є його подолання власного страху. Швидкий «ріст» свідчив про коротке життя героя, тому він вирішив, що у нього немає часу боятися. «Природу» героя С. Рушді розкриває наділенням його емоції – «туга за коханням» [3, с. 117], яка розкривається у відчутті самотності, незрозумілих та непояснених сльозах вночі, що беруть витoki у потоках біоритмів, трансцендентності людини. Письменник алюзією підводить читача до висновку про незаконне народження Мавра, даючи підстави для думки, що його батьком є Джавахарлал Неру [3, с. 126], однак це лише припущення на рівні пліток та домислів, яке С. Рушді не доводить.

Алюзія на плітки про родинні таємниці простежуються у сюжетному вузлі, коли виникає гостра реакція у жовтій пресі, яка миттєво припиняється через втручання Авраама: були «натяки про сумніви у законності дітей Зогайбі... редакторів усіх провідних газет одночасно навідали емісари Авраама Зогайбі з однією й тою ж доброю порадою – через що друкарська компанія миттєво припинилася, неначе від переляку її схопив інфаркт» [3, с. 127].

Незвичайний «ріст» Мавра вплинув на його самотність, відстороненість, оскільки він не міг відвідувати школу та спілкуватися із однолітками. Герой отримав домашню освіту, що мало привести до рівноваги у характері. Зручні затишні умови домашньої освіти сприяли комфортному розкриттю підліткового становлення – першим сексуальним об'єктом була його вчителька: «О Діллі Ормуз, солодко-пам'ятна!» [3, с. 135], яка ставилась до свого учня так само, як і його батьки – як до восьмого дива світу.

Письменник зображує «ріст» Мавра у навчанні як закоханість, де перетинаються «природа» – біологічне статеве становлення чоловіка – та «культура» – процес освіти людини. Стосунки учень / вчителька впливають на своєрідність діалогу закоханих: «У нас не було любовного базікання; битва при Серингапатамі та головні статті японського експорту – от наше голубине воркування. Поки її тремтячі пальці піднімали температуру мого тіла до немислимих висот, вона тримала все під контролем, примушуючи мене повторювати таблицю множення на тринадцять або називати валентності хімічних елементів» [3, с. 136].

С. Рушді характеризує стосунки учня та вчительки як біоенергію пристрасті, а не кохання. Це судження читач отримує як послання від Мавра, який визнається: «Вона була моєю першою коханкою, однак думаю, що я не любив її» [3, с. 137]. Окрім вчительки вплив на Мавра мала його няня, яка крадькома крапа речі в їхньому будинку. Саме няня відкрила йому соціальні реалії – дійсний стан речей в Індії: брехню, бідність, злочинність. Оскільки в заможних родинах дітей виховує прислуга, Мавр більше спілкувався не з рідними батьками, а з сторонніми бідними людьми, завдяки чому побачив інший бік життя: міський транспорт, Кроуфордський ринок, злидні більшості населення. Учителем боксу Мавра був чоловік няні-воровки – Ламбарджан. Саме він вплинув на формування характеру героя, зробив його духовно сильним, навчив захищатися, тримати дистанцію, виживати. Із допомогою вчителя були зароблені перші гроші.

Однак, незважаючи на спорідненість Мавра і няні на рівні «енергії», саме ця жінка є причиною психологічної травми героя, який не може змиритись із її злочинними діями, оскільки це віддаляє його від гармонії. Розповідаючи про крадіжки няні своєму вчителю він входить у конфлікт на рівні ідей: добра та зла, справедливості та кохання, який у романі розкривається зіткненням характерів чоловіка / дружини, учня / учителя, вихованця / няні. У цьому вчинку С. Рушді виводить порядність людини як «природну» константу, яка увійшла у безсвідоме юнака через релігійні постулати. Бога герой сприймає як «енергію» праведності вчинків. Рідна няня, на думку Мавра, мусить подолати власні вади, стати кращою та досконалішою.

Письменник впроваджує національні індійські ментальні цінності про неоднозначність добра і зла, про їхній гармонійний перетин. Герой цим кроком – розповідь про крадіжки няні – досягає власної мети: речі в домі вже не зникають. Няня начебто стала краще, справедливість відновлена, але духовну спорідненість між цими героями також втрачено. І саме тут відбувається перехід із «природи» та «енергії» в соціальну площину. Із споріднених душ письменник утворює дистанції «слуг» та «господаря», між якими стоїть образа. Своєю спробою зробити світ досконаліше, чистіше, Мавр втратив друзів і вчителів, гармонію єднання.

С. Рушді зображує складні стосунки Мавра з рідними батьками, навіть робить припущення про збочення, інцест, який переводить в історичний пласт. Письменник створює паралель стосунків сина / матері у парах: Мавр / Аурора та Санджай / Індіра Ганді, «хворобливість» яких пояснюється «природним» годуванням груддю. «Ріст» в образі Мавра С. Рушді впроваджує як передчасне старіння, яке є специфікою цього героя. Мати у процесі «росту» руйнує психіку власних дітей, намагаючись підкорити їх власній волі.

Письменник намагається зрозуміти суть конфлікту матері / сина, який утворюється зіткненням сильних особистостей. Авторитарна талановита Аурора щира та відверта з власним сином, прагне його вдосконалення, що йде врозріз із «природою» (він хворий від народження) та коханням. Батьки Мавра відчували одне до одного палке пристрасне кохання. Герой хотів відчути у кохання біоритми потоків космосу – такі ж сильні емоції як у

батьків, сподівався, що мати стане його «другом», буде допомагати своїми порадами. Однак замість цього отримав ревності та заборону стосунків із коханою. Кохання сина Аурора сприйняла як зраду. С. Рушді виявляє дивність вчинків матері: зрала власного чоловіка Авраама вона сприймала відповідно патріархальній індійській культурі, робила вигляд, що не помічає інших жінок, а кохання свого сина вона не змогла пробачити та дозволити.

Кохання Уми Сарасваті та Мавра вплинуло на свідомість героя, заповнило його довгоочікуваним екстазом, гармонією єднання. За суттю герой був «чужим» по відношенню до всього світу. Його «природа» проявлялась у відрізаності від світу. І саме у стосунках із Умою Мавр відкриває в собі «своє». Талантом Уми було її вміння подобатись – кожному, відшукати в іншому якусь слабину, щоб підкреслити її та зробити цю людину сильною. Так Ума сприймала і недоліки Мавра: завдяки його скаліченій руці вона відчуває себе у безпеці, оскільки поруч із нею сильний мужчина. «Ріст» Мавра, його старіння жінка теж заперечила, розгледівши у героєві юнака. Герой безтямно закохується в Уму, що письменник доводить його бажанням належати цій жінці.

Стосунки Мавра та Уми є сюжетним вузлом, в якому загострюється конфлікт мати / син. Кохання до Уми повністю закреслює спілкування Аурори та Мавра, художниця припиняє малювати свого сина. Синхронічно у тексті зображується робота героя на фірмі Батька, яка потребує часу, однак не робота, а саме почуття до жінки унеможливають спілкування самих рідних людей – матері та сина. С. Рушді розкриває сексуальні стосунки закоханих, для того, щоб читач підсвідомо наблизився, долучився, зрозумів пристрасть героїв: «Як мені розповісти про наше з'єднання? ... здригаюсь від гострого томління за втраченим. Пам'ятаю цю ніжність, цю раптову свободу, це відчуття одкровення... коротке звірине діяння, заради якого на все – на все що завгодно – можна було піти» [3, с. 182]. Підґрунтям стосунків мати / син є фрейдівська концепція підсвідомого. Письменник через коїтус зображує моральну зраду Мавра, розкриває, як жінки (мати та кохана) зброєю роблять свій об'єкт кохання.

Метою екокритики є попередити людство про катаклізми і катастрофи, в результаті яких світ може зникнути. Героїня роману Флорі Зогайбі (мати Авраама) передбачає ядерний вибух у Японії: «...вона зрить майбутнє на блакитних китайських плитках і що незабаром ціла країна поблизу Китаю буде з'їдена ненажерними грибами... гігантський гриб зжер японське місто Хіросиму» [3, с. 84]. У романі С. Рушді як «катастрофу» розкриває політичну ситуацію Індії як колонії Англії у ХХ ст. Парадокс простежується у зображенні С. Рушді давньої, близької до природи, що зумовлена специфічною східною релігійністю, цивілізації Індії, якій нав'язується комплекс неповноцінності англійцями, метою яких є утворення рабських територій для збагачення. Загрозу та жорстоке ставлення однієї нації (англійської) по відношенню до іншої (індійської), яка фізично знищується, письменник вводить діалогами героїв, що на поетикальному рівні втілюють ідеї «влади» та «управління». Індійці в менталітеті англійців представлені як неповноцінні істоти: «Рік за роком Англія посиляє свіжі підкріплення на передову лінію, яка офіційно іменується індійською громадською службою. Люди гинуть, гроблять себе непосильною працею, не витримують тягара хвилювань і турбот, втрачають здоров'я і смак до життя заради того, щоб на цій землі було менш хвороб і смерті, голоду й війни, і щоб колись у майбутньому вона змогла жити сама. Вона ніколи не зможе жити сама, але ідея виглядає привабливо, люди готові за неї помирати, і так це тягнеться рік за роком: стусанами та вмовляннями, батогом і пряником країну намагаються вивести до гідного існування. Досягли успіху – хвалять місцевих, а англійці стоїть позаду і витирає піт із лоба. Трапилась невдача – англійці виходить вперед і бере на себе всю провину. От через цю невинуватість багато місцевих твердо увірували, що вони можуть правити країною самі...» [3, с. 27].

Іронія С. Рушді простежується у перекрученій ідеології, яку нав'язують англійці для того, щоб і надалі підживлюватись, не дозволяти розвиватись індійцям, що є своєрідним попередженням про загрозу, катастрофу, передчуття якої не зникло і на поч. ХХІ ст. Тут письменником впроваджується ідея широкої колективної (світової) етичної відповідальності.

У читача, який «доторкається» до роману, під впливом цих розмірковувань має виникнути відчуття «несправедливості», неприйняття позиції агресора, сформуватися емоційний протест, щоб дати поштовх для розвитку екоцентричних орієнтирів – мирному співіснуванню представникам різних етносів, оскільки всі мають право на життя.

Найгірше, на думку С. Рушді, полягає в тому, що англійці утворили «міф» вищості Англії по відношенню до Індії, який міцно укорінився не лише в саксонському мисленні, а й у сприйнятті самих індійців. Конфлікт Індія / Англія розкривається і в родинному колі, куди перемістилася війна з історичної сфери, де на політичних засадах протиставляються чоловік / дружина, брати та сестри. У родині Франсишика й Епіфанії чоловік та молодший син Камоінш відстоювали ідею незалежної Індії, а дружина Епіфанія та старший син Айріш вважали Індію частиною Британської імперії. Тут С. Рушді розкриває не лише конфлікт чоловіка / дружини, а й братів, який має політичні корені. Політика впливає на родинний розкол, за яким утворюється природний («енергія» гармонійних стосунків чоловіка та жінки, батьків і дітей) дисбаланс.

Політичних діячів С. Рушді робить міцними постатями, які на рівні «енергії» вирішують перебіг подій у романі, а вписання автором їх у історичний широкий контекст робить ці образи не лише історичними, а метафізичними, які перебувають поза межами життя звичайної людини: «...Джавахарлал Неру... сидів у фортеці Ахмаднагар, яку у шіснадцятomu столітті принцеса-воїтелька Чанд Бібі боронила від полчищ Великого Могола Акбара» [3, с. 82-83]. Для художніх образів «знакових» персон С. Рушді залучає факти існування Індіри Ганді, Джавахарлала Неру, Леніна. Письменник застосовує іронію, певну форму астеїзму, коли намагається схвалювати у вигляді осуду дії і вчинки цих персон, для того, щоб «знизити» їхню «вищість», зруйнувати «міф». Відомі постаті вибудовуються навколо Аурори, «зниження» досягається їхнім ставленням до неї: «... їй не довіряв Махатма Ганді, а Індіра Ганді її ненавиділа...» [3, с. 82].

Як «катастрофу» С. Рушді вводить у історичний пласт роману зображення «індуїстсько-арабської різни» [3, с. 118] після оголошення незалежності Індії та ставлення до кровавих подій героїв на рівні іронічної гри слів: «Сексуально-агресивна Індія – оп-ля!... Я хотів сказати соціально-прогресивна» [3, с. 118] для того, щоб розвінчати «міф» про святість Джавахарлала Неру: «У цій країні є лише одна сила... Це не треклятий ваш пандит Неру з його треклятими правами меншин і кустарними базарними конгесисстами-прогрес-систами... ця ... сила ... Корупція... Хабарі і все таке» [3, с. 118].

Іронія виявляється в осмисленні С. Рушді патріархального світогляду: «Досі так й не знято фільм під назвою “Отець Індія”» [3, с. 119]. «Катастрофою» на рівні «енергії» С. Рушді зображує протиставлення Делі та Бомбея в історичному пласті роману. Письменник розкриває ворожнечу владних заможних прошарків цих великих міст, конкуренція між якими вплинула на специфіку характеру мешканців – делійців письменник зображує як прагнучих робити кар’єру, заради якої вони як лакеї схиляються перед владою, цікавляться «західними» тенденціями, мають космополітичні орієнтири, а бомбейці через цю орієнтованість ставляться до них, як до нуворіш. Конфлікти між індійцями передусім С. Рушді пояснює різноманітністю мов (маратхі, гуджараті) на великій території країни, а оскільки мова – це мислення, носії однієї нації або етносу думали не однаково через те, що говорили по різному. Цим письменник пояснює умови та причини розповсюдження «чужої» англійської на території Індії. Об’єднання країни було підставою для розповсюдження англійської мови як єдиної – централізуючої.

Письменник намагається зруйнувати «міф» про Індіру Ганді, яка стала «іконою» в усьому світі. У історичному пласті роману критикуються її політичні дії, у підтексті розкриваються антигуманні вчинки політика, що спрямовані проти індійського народу: «більша частина країни в атмосфері страху... Індіра Ганді ... втратила право називатися жінкою. Вона нишком відростила собі член» [3, с. 154]. У негативному ключі ведеться про популярність Індіри Ганді – політика урівнюється з шоу-бізнесом: сестра Іна «набрала вдвічі більше голосів, ніж Індіра Ганді» [3, с. 150].

С. Рушді зображує конфлікт Уми та Аурори, які намагаються настроювати одна проти одної Мавра. Є прислів'я – «нічна зозуля днівну завжди перекукує». Саме за традиційними канонами чоловічої поведінки виявляє себе Мавр. Він зраджує матір, у присутності Уми говорить про Аурору брудні речі, стає причиною біди, яка сталася у родині. Стосунки чоловіка / жінки у цій парі письменник зображує як війну. Предметом зіштовхнення Уми й Аурори стає не лише Мавр, а ще й творчість, слава, визнання. Аурора не здатна прийняти успіх молодої художниці Уми, яким С. Рушді наділяє конкурентку після першої виставки. У парі Ума / Аурора окрім матері / коханки С. Рушді метафорично зображує зіштовхнення нового та старого. Творчість Аурори тлумачиться як анахронізм у порівнянні з сучасним підходом Уми. Паралельно із творчим вибудовується історичний пласт у цьому сюжетному вузлі. С. Рушді разом із поразкою Аурори робить акцент на новій перспективі Індіри Ганді, яку письменник передчуває після розпуску парламенту коаліційного уряду.

Конфлікт свекруха / невістка С. Рушді розгортає в традиційних нюансах: мати налаштовує сина проти коханої жінки. Аргументи для власної переконливості Аурора знаходить у біоритмах енергійних потоків, які письменник передає метафорами та порівняннями: «Стережися цієї жінки... Вона брехуха та навіжена. Вона ящериця-кровосос, і не тебе вона кохає, а кров твою. Вона висосе тебе, як манго, а кістку викине» [3, с. 191]. Порівняння «читається» у зіставленні людини та тварини (жінка – ящерка-кровосос) та у паралелі дії-спілкування з їжею (висосе як манго). Метафорою є визначення процесу кохання (кров), яке відкриває вектор трансцендентної енергії космосу. Окрім чуттєвих емоційних настроїв біоенергії Мавра мати намагається тиснути на патріархальні устої чоловіка – традиційні настрої ревності: «Вона заміжня... І зараз забавляється не з одним, не з двома – з трьома коханцями. Бажаєш бачити знімки? Дурний Джиммі Кеш, удовець нашої бідолашної покійної Іни; твій дурний тато; і ти, мій дурний павлине» [3, с. 192]. Відповідно традиційним вчинкам С. Рушді в уста Аурори вкладає порівняння Уми з «чумою» [3, с. 193], яку ненавидять в університеті, щоб підвести до кульмінації. Мати ставить сину ультиматум – кинути кохану жінку – метафорою та неоміфологічним порівнянням: «Ти мусиш розірвати її чари... Інакше ти погиб. Вона як ракшаса із „Рамаяни“, – ти оговтатись не встигнеш, як вона обглодає твої бідолашні кістки» [3, с. 193].

С. Рушді підводить Мавра до проблеми вибору: мати чи кохана жінка, істина чи кохання? Герой, відповідно голосу природи, робить вибір на користь кохання – відмовляється від «істини» та «матері» та обирає спілкування із коханою жінкою: «... кохання само по собі – нехай навіть нерозділене, невдале, скажене – краще, ніж будь-яка альтернатива. Я чиплявся за кохання» [3, с. 209].

С. Рушді розкриває героя через помилки. Мавр відмовився від матері, обравши жінку, яка його намагалася обдурити. Розуміє спражній стан речей герой вже у в'язниці, в яку потрапив через кохану жінку. Алюзією на твір У. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» є епізод, коли Ума пропонує Мавру покінчити разом з життям – отруїтися, тому що його батьки не приймають їхнє кохання. Однак на відміну від У. Шекспіра С. Рушді створює досить коварну героїню, яка шкодить навіть після своєї смерті: Мавра звинувачують у її вбивстві. Письменник розкриває міцний зв'язок батьків та дітей, які, з одного боку, введені автором у гострий непримиренний конфлікт, з іншого, саме батьки рятують свого сина (визволяють його із в'язниці, добившись зняття будь-яких звинувачень), що підкреслює міцний природний генетичний зв'язок на рівні безсвідомого прагнення продовження роду.

Письменник намагається зрозуміти суть конфлікту батьків / дітей. Усвідомлюючи свою провину, герой не може її визнати, не може розкаятись, не здатен просити пробачення: «Батьківське прощення ... у мене є, але чи мушу я принести їм в дар моє каяття?... Гіркі пігулки каяття застрягли у мене в горлі» [3, с. 210]. Емоційна Аурора втілює у своїй творчості власний конфлікт із сином, коли створює цикл картин «мавр у вигнанні» [3, с. 218].

Підсумовуючи, слід зауважити, що в художньому образі Мавра С. Рушді намагається втілити філософську ідею неоднозначності та єдності добра і зла, їхньому гармонійному

перетині та перетіканні. Природна «енергія» цього персонажа виявляється у «дисбалансі», який зумовлює «рівновагу». «Ріст» хворого, приреченого на швидке старіння та ранню смерть Мавра виявляється в результаті сильнішим ніж творчі «біоритми» його здорових матері та коханки, які помирають раніше, ніж він. «Полонений» Мавр у моральному протиставленні перемагає свого агресора Васко, та замість, здавалося б, неминучої в обставинах роману смерті отримує свободу, а його кат, навпаки, помирає. В історичному пласті колонізована Індія на трансцендентному рівні не підкоряється колонізатору Британії, природна давня біоенергія Сходу мирно впливає на озброєний Захід, намагаючись сформувати у його представниках (читачах) почуття етичної відповідальності за молодість, гармонію, життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія; [пер. з англ. О. Погинайко]. К. Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Гречишкина С. В. К вопросу исследования современной литературы о природе : аспекты изучения эколитературы // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 387. С. 8–14.
3. Рушди С. Последний вздох мавра. – Режим доступа : royallib.com/book/rushdi_salman/proshchalniy_vzdoh_mavra.html

Krivoruchko S.K. "Rost" and "Eenergy" in the Novel by Salman Rushdie "The Last Breath of the Moor"

The English-speaking marginal writer Salman Rushdie (1947) raises the problem of ethnical collective responsibility on the example of the ruling family, whose relationship reveals the historical and political angle of the twentieth century, what allows the ecocentric values to be raised in the male art forms of the novel The Last Breath of the Moor (1995). On the principles of ecocritics, the evolution of the artistic image of the protagonist – the Moor has been clarified. Ecocricity pays attention not only to landscapes in literary works, which are the discovery of natural and cultural levels, but to artistic images - to a person, a hero in a work that tries to understand himself, and landscapes (levels of nature and culture) appear in the background / parallels / oppositions to his emotions, sensations, reasoning. Was understood the relationship between man and woman in terms of "energy" and "growth" of the relationship and personal evolution of heroes. The emphasis is placed on processes of "aging" / "youth", on biorhythms of streams, on the environment. Equilibrium and imbalance, interdependence and symbiosis (harmony, unity), transcendence, topography reveal ecocentric values that explain the compulsory nature of collective ethical responsibility, shift the emphasis from the inner world of the hero (man) to the environment, the universe, space, bioenergy, interdependence to come to the harmony between man and nature, man and culture, man and system, man and society. In the artistic image of the Moor, S. Rushdie attempts to embody the philosophical idea of an ambiguity and unity of good and evil, in their harmonious intersection and flow. The natural "energy" of this character is manifested in the "imbalance" that causes the "equilibrium". The "growth" of an ill, doomed to rapid aging and early death Moor is, as a result, stronger than the creative "biorhythms" of his healthy mother and mister who die earlier than he. "Prisoned" Moor in a moral opposition wins his aggressor Vasco, but instead of seemingly inevitable in circumstances of the novel death, he gets freedom, and his executioner, by contrast, dies. In the historical context, colonized India at the transcendental level does not obey the colonizer of Britain, the natural ancient bioenergy of the East peacefully affects the armed West, trying to form in its representatives (readers) a sense of ethical responsibility for youth, harmony, life.

Keywords: *S. Rushdie, ecocriticism, idea, artistic image, bioenergy, imbalance, transcendence.*

Криворучко С.К. «Рост» и «энергия» в романе Салмана Рушди «Последний вздох мавра»

Англофонный маргинальный писатель Салман Рушди (1947 г. р.) поднимает проблему этической коллективной ответственности на примере властной семьи, для раскрытия отношений которой выбирает исторический и политический ракурс XX ст., что позволяет представить экоцентрические ценности в мужских художественных образах романа «Последний вздох мавра» (1995 г.). На основах экокритики прояснена эволюция художественного образа главного героя – Мавра. Экокритика обращает внимание не только на пейзажи в литературных произведениях, которые являются раскрытием природных и культурных уровней, а на художественные образы – на человека, героя в произведении, который пытается понять себя, а пейзажи (уровни природы и культуры) становятся фоном / параллелями / противопоставлением его эмоциям, ощущениям, рассуждениям. Осмыслены отношения мужчины и женщины в ракурсе «энергии» и «роста» общения и личностной эволюции героев. Сделан акцент на процессах «старения» / «молодости», на биоритмах потоков, на среде. Равновесие и дисбаланс, взаимозависимость и симбиоз (гармония, единство), трансцендентность, топография раскрывают экоцентрические ценности, что позволяет объяснить обязательность коллективной этической ответственности, перенести акцент с внутреннего мира героя (человека) на докружение, мир, космос, биоэнергию, взаимозависимость, чтоб прийти к гармонии человека и природы, человека и культуры, человека и системы, человека и социума. В художественном образе Мавра С. Рушди пытается воплотить философскую идею неоднозначности и единства добра и зла, их гармоничном пересечении и перетекании. Природная «энергия» этого персонажа раскрывается в «дисбалансе», который обуславливает «равновесие». «Рост» больного, обречённого на быстрое старение и раннюю смерть Мавра оказывается в результате сильнее чем творческие «биоритмы» его здоровых матери и любовницы, которые умирают раньше, чем он. «Пленённый» Мавр в моральном противопоставлении побеждает своего агрессора Васко, и вместо неизбежной смерти получает свободу, а його палач помирає. В историческом пласте колонизованная Индия на трансцендентном уровне не покоряется колонизатору Британии, природная древняя биоэнергия Востока мирно влияет на вооружённый Запад, пытаясь сформировать в его представителях (читателях) чувство этической ответственности за молодость, гармонию, жизнь.

Ключевые слова: С. Рушди, экокритика, идея, художественный образ, биоэнергия, дисбаланс, трансцендентность.

**О.В. Лабашук
«МАЛЮК ЦАХЕС, НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР»: МАТЕРИНСЬКА І БОЖА ОПІКА
НАД СИРОТОЮ. СПРОБА АНТРОПОЛОГІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ¹**

Погляд на твір Е.Т.А. Гофмана «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» з точки зору антропології дозволяє виявити у ньому, окрім хрестоматійного соціально-ідеологічного змісту, глибинний пласт міфологічних та міфо-ритуальних уявлень, пов'язаних із обрядами ініціації та мотивом опіки духів природи над сиротою.

Ключові слова: Е.Т.А. Гофман, «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер», антропологія, міфологічний, фольклорний, опіка над сиротою.

¹ Вперше опубліковано: Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2008. – №14. – 27–31.

Імпліцитні смисли, які приховує у собі художній текст, поліваріантність у прочитанні художнього твору кожного разу є певною інтелектуальною спокусою. Власне ця стаття є спробою показати, що фантастичні образи, які використовує романтик Ернест Теодор Амадей Гофман, – це передусім глибинні культурні матриці, «відчитування» яких можливе лише із застосуванням альтернативних інтерпретаційних підходів. Такою альтернативою може стати антропологічне прочитання історії малюка Цахеса, яке у нашому випадку полягає у пошуку міфологічних та фольклорних відповідників літературних мотивів і образів.

Міфо-ритуальна традиція, найбільш повно і неприховано знаходить своє вираження у фольклорі, тоді як у літературному тексті вона часто до невпізнання змінюється авторською свідомістю. Більше того, як покаже нам аналізований твір Гофмана, сам автор почасти неусвідомлено використовує міфологічний матеріал. Як засвідчують сучасники письменника, образ Цинобера явився Гофману в гарячці, під час хвороби: «Подумайте тільки, які трикляті думки лізуть мені в голову. Відразливий, дурний виродок робить усе навпаки, а якщо трапляється щось особливе, незвичайне, так це зробив він <...> Ось одужаю й неодмінно напишу казку» [12, с.281]. Таким чином Гофмана передусім цікавила проблема отримання незаслуженої винагороди людиною, яка цього зовсім не заслуговує. Найперше, чого усвідомлено прагне досягнути автор – це довести, що малюк Цахес є потворою як зовні, так і за внутрішніми рисами. Знаково, що Гофман у листі до свого сучасника, відомого природодослідника А. Фон Шаміссо, цікавиться одним видом мавп, які відрізняються особливо непривабливою зовнішністю [там само, с.281–282]. Автор сам створив першу ілюстрацію до свого твору: «Портрет Цинобер на обкладинці доволі схожий – ніхто ж не знає малюка в обличчя, окрім мене, тому я сам намалював його» [там само, с.282].

Припускаємо, що образ малого виродка Цахеса, хоч яким би «авторським» він не здавався, повинен ґрунтуватись на певних міфологічних уявленнях. Запропонована антропологічна інтерпретація має на меті з'ясувати міфологічні витoki образу Цинобера, феї фон Рожі-Гожі, а також причини особливої прихильності чарівниці до малюка Цахеса.

Однією з форм людської культури, яка досі використовує міфологічний тип мислення, є фольклор, зокрема такий його різновид, як міфологічна проза. На сучасному етапі, в силу низки соціо-культурних причин, значно краще збереглися (відповідно – повніше досліджені) міфологічні оповіді слов'янських народів. Тому саме їх ми використовуватимемо в якості порівняльного матеріалу. Така методика дасть нам ще одну перевагу: ми зможемо стверджувати, що образи малюка Цахеса та феї Рожі-Гожі не є прямим запозиченням Гофмана з німецького фольклору, а свідчить про його звернення безпосередньо до міфологічних сюжетів і образів, які редуплікуються, і щоразу по-новому виявляючись, становлять основу людської культури.

Увесь текст твору «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» пронизаний елементами фантастичного вимислу: чарівні предмети, феї, чарівники, уся атмосфера надзвичайного і таємничого не може викликати у нас сумнів – казкові мотиви є важливою складовою частиною тексту письменника. Використовуються при цьому і структурні елементи чарівної казки. Посилаючись на незаперечний у цій сфері авторитет В.Я.Проппа, можемо стверджувати, що казка – це символічна розповідь про проходження головним героєм обряду ініціації [7]. На цьому шляху героя чекають випробовування: він повинен зазнати приниження і сепарації, проявити особливі надприродні здібності, отримати чарівного помічника, перемогти зловорожі сили, довести неспроможність лже-героя, і одружитися з прекрасною дівчиною. Саме за таким сценарієм і побудований твір Гофмана. Маємо двох персонажів – Цинобера і Ансельма, які одночасно є антагоністами. Кожен із них проходить свій обряд ініціації.

Студент Ансельм виступає у творі абсолютно позитивним героєм. Однією із найважливіших його позитивних рис є розуміння «божественного єства, подих якого обвіває нас у природі і збуджує в найпотемніших глибинах нашої душі найсвятіші почування» [2, с. 163]. Ця риса Ансельма визначена підходом до розуміння світу природи, який був властивий

письменникам-романтикам. Як відомо, на романтичне розуміння природи найбільший вплив мала ідеалістична натурофілософія Шеллінга, згідно якої природа розумілась як втілення нескінченного надчуттєвого начала [8, с. 186]. Саме у природі втілено той високий ідеал, прагнення до якого постійно відчуває людська душа. Тому лише той герой Гофмана, який наділений здатністю глибоко відчувати гармонію природи, а через неї – гармонію буття, може розраховувати на прихильність як автора, так і його улюбленого персонажа – чарівника Проспера Альпануса.

Ансельма, як і усякого ініціанта, на початку шляху чекає пониження – поетична слава, увага коханої дівчини, які поправу належать йому, дістаються іншому. За чужою обмовою його хочуть арештувати, тому бідний студент змушений покинути місто (сепарація). Проте Ансельм наділений особливою здатністю бачити справжню сутність Цинобера (особливі надприродні здібності), а завдяки чарівному помічнику (Просперу Альпанусу), його подарунку (маленькому відшліфованому скельцю) і мудрим порадам (вирвати вогнисто-червоні волоски з голови Цинобера й одразу спалити їх), він отримує змогу перемогти суперника (знищити чарівну силу Цинобера). В результаті для Ансельма все закінчується як у чарівній казці – він отримує прекрасну Кандіду ще й «пів-царства на додачу» – маєток Проспера Альпануса.

Малюк Цахес також є дитям природи (чому саме можна так вважати, ми розглянемо нижче), до того ж, як наголошує автор, «пасинком природи». На відміну від Ансельма він отримує чарівний дар ще в ранньому дитинстві. Досягши зрілості, Цинобер їде до міста, де повинен пройти випробування, проте його чарівний дар, хоча й прихилляє до нього людські серця, але не додає йому особисто ані чуйності, ані благородства. Здавалося б, усе сприяє Циноберу: він оточений увагою й піклуванням, отримує пост міністра, стає нареченим прекрасної дівчини, але його таємничий дар завдає таких прикроців і лиха іншим, так разюче не відповідає його справжній сутності, що фіаско видається нам цілком закономірним. Цинобер не проходить випробування, а всякого, хто не пройшов ініціацію, чекає смерть.

Специфіка нашого дослідження потребує пильнішого погляду ще на один персонаж – фею Рожабельверде. Фея Рожа-Гожа-Зеленава попри всю фантастичність цього образу, за цілим рядом своїх акціональних та атрибутивних характеристик типологічно зближається із головним жіночим міфологічним персонажем європейського фольклору. Звернемо увагу на зв'язок феї Рожі-Гожі із зеленою рослинністю та загалом зі світом природи: «По-перше, відразу впадала в око спорідненість тієї панни з квітками, від яких походило її ім'я <...> жодна людина в світі не змогла б виплекати таких, як вона, чудових повних рож, – досить було їй устроити якогось найсухішого прутика в землю, як із нього пишно і буйно виростили ті квітки» [2, с. 151]. Саме з її рук людина може отримати найкращі, найдосконаліші земні плоди, згадаймо хоча б про найкращу, найсолодшу цибулю, якою обдаровано Лізу [там само, с. 228]. Дізнаємося ми також, що фея «провадила розмови з дивними голосами, які, мабуть, лунали чи не з дерев і квітів, а то й криничок та потоків» [там само, с.151]. Саме такою функцією – впливати на родючість полів і буйний ріст зелені – наділений і головний жіночий міфологічний персонаж слов'янського фольклору – русалка (укр.), (богінка (польськ.), віла (сербськ.), самодіва (болг.)) [1]. Найближчою західноєвропейською паралеллю до слов'янських русалок є унди́ни – духи води [6, Т. 2, с. 548–549], а також споріднена із ними фея Мелюзіна, яка відома нам за середньовічними літературними джерелами. Мелюзіну уявляли в образі крилатої змії, яка незримо опікується своїм родом. Відзначаючи певну схожість Мелюзіни та феї фон Рожі-Гожі (давнє походження, крилатість, опікунські функції), мусимо визнати, що сучасне дослідження цього образу повинно проводитись із залученням порівняльних методів. Опираючись на данні етнології, етнолінгвістики, фольклористики, які ґрунтуються переважно на сучасних польових матеріалах, можемо побачити тісний зв'язок русалки із вегетативним культом – цвітінням хлібних злаків, квітів, із буянням зеленої рослинності [1, с. 143]. «Образ русалки пов'язаний одночасно з водою і рослинністю, поєднує риси водяних духів <...> і

карнавальних персонажів, які втілюють родючість [6, Т. 2, с. 390]. Окрім того слов'янські свята на честь русалок – русалії – типологічно зближуються із давньоримськими святами розалій (rosalia, rosaria, dies rosae) – античного свята троянд, сутність якого полягала у вшануванні померлих у час, коли розцвітають троянди [1, с. 195; 6, Т. 2, с. 390].

Із русалками, богінками, вілами та самодівами пов'язана іще одна типова функція – це функція материнської опіки. Так, за народними віруваннями, що побутують до нашого часу, ці персонажі можуть опікуватись над маленькими дітьми: вони бавлять дитину, залишену жінкою в полі [1, с. 159–160], вигодовують груддю дітей (сербські та болгарські юнаки часто вигодовані молоком віли чи самодіви) [2, с. 49]. Окрім того русалка і богінка можуть підмінити людську дитину на свою. Таке підмінча увесь час плаче, дуже багато їсть, але все одно залишається худим і не росте. Цікаво, що схожий мотив знаходимо у тексті Гофмана. Згадаймо нарікання Лізи, що її хлопчик «не може ні стояти, ні ходити і тільки мурчить та нявкає, немов кошеня, замість того, щоб говорити. А жерти – жере ненашла потвора так, як добрий восьмилітній хлопчисько! Та тільки не йде їжа йому анітрохи на пожиток» [там само, с. 146]. Гофман увесь час натякає на «демонічні» атрибути і функції Цахеса. Проспер Альпанус намагається ідентифікувати його за допомогою чарівної книги із якимось чарівним персонажем, найшвидше із домовиком-коренячком [там само, с. 190].

Потрібно зазначити, що у цьому творі Гофмана маємо ще одне значиме протиставлення, властиве для романтичного типу письма – це протиставлення ідеального і реального світу. Найвищим, найдосконалішим втіленням ідеального світу є природа. Представниками цього світу є Проспер Альпанус і Рожа-Гожа-Зеленава (звернімо ще раз увагу на її «рослинне» ім'я!). Саме ці персонажі мають право і змогу втрутитись у плін життя світу буденного, змінивши його на свій розсуд.

Проте залишається загадкою, чому Рожа-Гожа-Зеленава вибрала для опіки саме малюка Цахеса? Автор пояснює це нам таким чином: «Фея так думала: коли природа, немов мачуха, скривдила його, то вона нагородить малого дивним таємничим даром, завдяки якому все, що хтось доброго подумає, скаже, чи зробить, йтиме на його рахунок» [там само, с.209]. Проте є ще одна причина такої особливої уваги феї Рожабельверде, яка ніде прямо не висловлена автором – малюк Цахес – це дитина, позбавлена материнської опіки. Його мати, бідна селянка Ліза, у ставленні до своєї дитини не проявляє жодних материнських рис. Будучи матір'ю біологічною, Ліза увесь час демонструє зовсім не материнське ставлення до своєї дитини, що послідовно підкреслюється автором. Для Лізи її дитя це лише «бридкий виродок», і все, про що вона просить, це: «Боже милосердний, змилуйся над ним і над нами, не допусти, щоб довелось годувати його, аж поки він виросте, нам на муку та на ще гірші злидні. Бо ж їсти й пити він буде щораз більше, а працювати зась!» [там само, с.146]. Залишивши свою дитину під опіку доброго пастора, Ліза анітрохи не переймається тим, що залишилась без дитини, а «весело й безтурботно побралася далі своєю дорогою» [там само, с.150]. Таким чином, будучи матір'ю малюка Цахеса у світі реально-приземленому, Ліза не може сприйматись як мати у світі ідеально-романтичному. Частково модель ідеального світу може нам проілюструвати фольклорна свідомість, яка репрезентує «справжнє», «істинне» вираження материнського почуття: «Всяке дитя матері миле», «Для ворони нема кращих дітей, як воронячі», «Людам як болото, а матері, як золото», «Матері кожної дитини жаль, бо котрого пальця не вріже, то все болить» [9, с. 187–188].

Дії панни фон Рожабельверде, навпаки, засвідчують її дійсно материнське ставлення і піклування: «Панна сіла на траву і взяла малюка на коліна. Злий виродок борсався, пручався, мурчав і хотів навіть укусити її за палець, але вона промовила:

– Спокійно, спокійно, хрущику! – і почала тихо й лагідно гладити його долонею по голові від лоба аж до потилиці» [2, с.148]. В іншому місці автор називає фею *матусею* малюка Цахеса: «Якась прекрасна жінка в серпанку, з крильми за плечима, спустилася додолу, сіла на гарний стілець, що стояв серед трояндових кущів, і, тихо промовивши: «Йди, моя люба дитино», взяла Цинобера й почала розчісувати золотим гребінцем довгі кучері, що

спадали йому аж на спину <...> Тоді жінка сказала: «Прощавай, *любий хлопчику!* Будь розумним, яким тільки зможеш!

– Бувайте, *матусю*, я й так розумний, вам нема чого казати це щоразу» [там само, с.196–197].

Зауважмо, як саме фея звертається до малюка Цахеса: «моя люба дитино», «мій любий хлопчику». Навіть її «спокійно, спокійно, хрущику» сприймається як звертання материнське, адже власне для материнського мовлення властиве звертання до дитини із використанням зменшено-пестливих форм назв тварин: зайчику, котику, горобчику тощо.

Таким чином, малюк Цахес отримує опіку феї Рожі-Гожі-Зеленавої як пасинок природи, і як сирота, позбавлений материнської опіки. Для традиційної культури властиво ототожнювати поняття *сирота* і *позашлюбна дитина*, вважаючи таких дітей *дітьми природи* у тому розумінні, що батьками таких дітей є різноманітні природні явища. Згадаймо хоча б традиційний український фразеологізм про дівчину, яка нагуляла дитину – «вітром надуло».

О. Ю. Чебанюк наводить наступні факти, записані на Галичині: «Як вродиться дитина без законного вітця – то є «копиля» <...>, то перебігають їти за кресного, нанашку, з тою вірою, що такій нанашці ліпше родиться всякий хліб, бо є щаслива дитина на той хліб» [10, с.62]. Схожий мотив знаходимо в українських народних баладах на сюжет «Дівчина залишає дитину під опіку природи», в яких йдеться про те, що дівчина залишає дитину в лісі чи на березі річки, прохаючи дерева, річку піклуватися про неї [3].

Із мотивом сирітства пов'язаний також ряд плувіальних обрядів слов'ян (обрядів викликання дощу). Зокрема обряд водіння куста, зафіксований в українському та білоруському Поліссі, супроводжувався спеціальними кустовими піснями, в окремих текстах звучить мотив прохання сироти про долю, який дослідники вважають не випадковим для цієї групи пісень [5].

Цікаво, що один із жіночих міфологічних персонажів, а саме богінка піклується малими дітьми, причому особливо прихильно ставиться вона до сиріт: пере їм одяг, розчісує волосся [1, с.52].

На матеріалі російських поховальних голосінь А.Трофімов показав, що розчісувати дитині волосся і прати сорочку – це компетенція роду. Саме тому мачуха не може ні випрати сиротині сорочку, а голову не чеше, а скубе («У кого мати рідненька, у того сорочка біленька й голівка гладенька», «Мати голівку мие – пригладжує, а мачуха мие – прискубує» [9, с. 247–248]). На нашу думку, розчісувати волосся і прати сорочку – це не стільки функції роду, як функції матері. Ще раз наголосимо, що саме розчісуючи волосся золотим гребенем, фея Рожа-Гожа-Зеленава створювала навколо Цинобера магичний ореол загального захоплення.

Наступний текст етіологічного характеру: «У суботу мусить завжди світити сонце, щоб той бідний сиротина, який має лиш одну сорочину, міг ту сорочину випрати, висушити, а в неділю у чистій їти до церкви» [11]. Тут акцентується увага на прихильності до «бідного сиротини» природних стихій, що, як бачимо, має прихований сенс.

Загалом, як вважають дослідники традиційної культури, за народними уявленнями сирота перебуває під Божою опікою. Українська пареміографія також зафіксувала подібні приклади: «Над сиротою Бог з калитою» [9, с.474]. Отже опіка феї Рожі-Гожі-Зеленавої над малюком Цахесом продиктована міфологічним сценарієм, який визначає опіку над сиротою з боку вищих сил.

Найцікавішим із усієї викладеної інформації є те, що мотив опіки вищих сил над дітьми, позбавленими материнського тепла, віднаходимо не лише у традиційному фольклорі. Одним із найзагадковіших сюжетів сучасних материнських нарративів є розповіді про те, що у особливо недбалих матерів діти ніколи не хворіють, і навпаки – діти, про яких дбають, пильнують, хворіють часто і захворювання переносять у край важко.

Таким чином, історія життя малюка Цахеса з погляду антропології прочитується як історія дитини, яка від народження є «пасинком природи», а тому отримує чудесне (материнське) покровительство з боку духів природи. Не скориставшись своїм чудесним даром і не зумівши пройти обряд ініціації, малюк Цахес гине. Таке прочитання не було

передбачено автором твору, але може бути реконструйовано за допомогою міфологічних та фольклорних джерел.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М.: Индрик, 2000.
2. Гофман Е.Т.А. Малюк Цахес на прізвисько Цинобер // Золотий горнець: Вибрані твори / Пер. З нім. Сідір Сакидон та Євген Попович, – К.: Дніпро, 1976. – С.145–233.
3. Гринченко Б.Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях. Вып. 3. Чернигов, 1899. с. 269-270.
4. Кабакова Г. И. Дитя природы в системе природных и культурных кодов // Образ мира и слова в ритуале. М., 1992.
5. Ковалева Р.М. Белорусские кустовые песни. Минск, 1975. – С. 145.
6. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х тт. – М.: Советская энциклопедия, 1980.
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986.
8. Славгородская Л.В. Гофман и романтическая концепция природы // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С.185–218.
9. Українські прислів'я та приказки / Упор. С.В. Мишанича, М.М. Паз яка. – К.: Дніпро, 1984.
10. Чебанюк О.Ю. До питання методології дослідження календарно-обрядового фольклору та етнографічного побутового контексту // Наука – навчання. Збірник наукових праць з літературознавства, наукознавства та народознавства, присвячених пам'яті члена-кореспондента НАН України М.В. Гончаренка. Наукові записки культурологічного семінару. Вип. 1. – К., 2001. – 136 с.
11. Фольклорний архів Лабащук О.В. (Зап. 15.09.1984 р. від Лагошняк М.М. 1906 р.н., м. Тернопіль).
12. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. Пер. с нем. составл. К. Гюнцеля. – М.: Радуга, 1987.

Лабащук А.В. «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»: Материнская и Божья опека сирот. Попытка антропологических прочтении

Взгляд на произведение Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес по прозвищу Цинобер» с точки зрения антропологии позволяет рассмотреть в нем кроме хрестоматийного социально-идеологического содержания, глубинный пласт мифологических и мифо-ритуальных представлений, связанных с обрядами инициации, а также мотивом покровительства духов природы сироте.

Ключевые слова: Э.Т.А.Гофман, «Крошка Цахес по прозвищу Цинобер», антропология, мифологический, фольклорный, покровительство сироте.

Labashchuk A.V. «Little Cachs, Nicknamed Zinnober»: Maternal and Divine Guardianship of the Orphans. Attempt Anthropological Reading.

Analysis of the work of E.T.A. Hoffman «Klein Zaches genannt Zinnober» from the point of view of anthropological methodology affords an opportunity to find out in text not only traditional social-ideological contents, but the deep layer of mythological and ritual notions connected with the ritual of initiation and with the motif of guardianship of nature above the orphan.

Keywords: E.T.A. Hoffman, «Klein Zaches genannt Zinnober», anthropology, mythological, folklore, guardianship of the orphan.

«СТРАЖДАННЯ МОЛОДОГО ВЕРТЕРА» Й. ГЕТЕ: ПСИХОЛОГІЯ ПОВЕДІНКИ ГЕРОЯ¹

У статті автобіографічний зміст роману Й. Гете «Страждання молодого Вертера» піддано психологічному аналізу, зроблено спробу визначення причин самогубства головного героя. Оскільки твір є відбитком справжніх душевних страждань автора, який пережив описані у творі події, визначено психологічний стан Вертера, а отже і самого Гете. Поведінка героя підпадає під характеристику психогенної депресії, що виникає безпосередньо після дії психотравмуючого чинника (неприйняття суспільством), або проявляється як «відкладені депресії» (поразка у коханні). Клінічна картина психогенних депресій у даному випадку представлена тривожно-тужливою депресією.

Ключові слова: Гете, Вертер, психогенна депресія, тривожно-тужлива депресія, суїцид.

*Я написав «Вертера»,
щоб не стати Вертером.*
Й. Гете

«До «Вертера» не було роману, який би так точно і проникливо відтворив психологію пристрасі, своєрідність жіночого і чоловічого почуття і стільки безодні, стільки похмурих спокус, одному з яких, самогубству, і піддається бентежний страдник», – пише дослідник творчості Гете Н. Вінкельман [4, 26-27].

Роман Й. Гете «Страждання молодого Вертера» світ побачив у 1774 році. Ця тонька книжечка принесла авторові сенсаційний світовий успіх і мала неабиякий резонанс у суспільстві: хвиля самогубств поглинула Європу. Це був неочікуваний і небажаний ефект, що стурбувало і самого автора. Твір засуджували і критики, і суспільні діячі, його хотіли заборонити або й зовсім знищити. Тому Гете у другому виданні роману, яке вийшло у світ рік потому, намагався пом'якшити ефект. Перед розділами він розмістив дві віршовані строфи, у яких закликав не наслідувати героя, а лише співчувати йому.

*Ты его оплакиваешь горько.
Память бережешь от лжи и клеветы.
Посмотри, вот он кивает: «Только
Следовать за мной не должен ты!»*

Самогубство головного героя, яке сприймалося як безжальний вирок долі, зворушило співчутливого читача і відштовхнуло усіх тих, хто вбачав у романі схвалення самогубства і застерігав від небезпечного виливу цієї ідеї. У мемуарах «Поезія і правда» Гете писав: «Дія моєї книжечки була великою, можна сказати, навіть величезною – головним чином тому, що вона була своєчасною... тому, що юний світ сам вже підкопався під свої підвалини, потрясіння ж було таким великим тому, що в кожного накопичився надлишок вибухової речовини – перебільшених вимог, незадоволених пристрасей і уявних страждань» [5, 498].

У романі відтворена історія молодого людини, яка зазнала краху, дійшла до самогубства, тому що її чутливе серце і надзвичайно інтенсивне ставлення до життя постійно наштовхувались на різного роду обмеження і перепони як в особистому, так і в суспільному житті.

Вертер – представник третього стану. Йому незатишно і тісно у суспільстві, просякнутому невіглаством та забобонами. Він шукає спокою і радощів у спілкуванні з природою, занурюється у світ поем Гомера, шукає вихід у любовній мрії про Шарлотту (молоду вродливу дівчину, заручену з іншим). Подібно до інших літературних героїв тієї доби, він шукає вихід через страждання власної особистості, своє вільне «Я» [8, 225].

¹ Вперше опубліковано: Александр Кондратьев: исследования, материалы, публикации. – Выпуск 3 / Отв. ред. Е. М. Васильев. – Ровно: С.Б.Несторов, 2012. – 270 с. – С. 156-163.

Гете майстерно вміщує у невеликий за змістом твір кілька провідних конфліктів сучасного йому життя. Саме соціум відіграє вирішальну роль у фінальному трагічному акті, скоєному головним героєм. Але водночас цей твір є неперевершеним романом про силу кохання, непереборну пристрасть і згубну слабкість.

За жанровим різновидом «Вертер» є романом психологічним та водночас соціальним і повною мірою розкриває обидві зазначені сторони. Саме форма роману в листах дає можливість крізь оповідь від першої особи глибше відчутти світ загострених почуттів героя, побачити важкий світ і болісний процес сприйняття й осмислення тих вражень, якими сповнене німецьке суспільство XVIII століття.

Особливу увагу привертає розмаїття психічних душевних переживань героя, що вказує на його тонку внутрішню організацію. Варто звернути увагу ще на один факт – у романі немає листів інших героїв, що здебільшого є характерним для епістолярного жанру. Про все ми дізнаємося з перших вуст, усі переживання, розчарування, обурення відчуються гостріше, тому що нестерпний біль йде безпосередньо від серця до серця, від гетівського героя до читача. Це роман-сповідь.

У першій частині роману Вертер захоплюється поемами Гомера, це приносило йому особливу насолоду. Він полюбляв брати томик на прогулянку і, розчиняючись у природі, наповнювати душу піднесеним, прекрасним і світлим. В останніх листах герой говорить про своє захоплення поезією Осіана, стародавніми легендами і образами, створеними великим містифікатором XVIII ст. Макферсоном. Його ж поезія просякнута песимістичними мотивами, скорботою про минуле, думками про неминучість смерті та покарання, сповнена безнадії, розгубленості і меланхолійності [2, 130].

«Осіан витіснив з мого серця Гомера» [6, 69].

«А тепер моє серце померло» [6, 71].

«Я пропадаю людина, я не в силах більше терпіти» [6, 76].

«Ця дивовижна природа мертва для мене, наче прилизана картинка; і вся навколишня краса не здатна перекачати в мене із серця в мозок хоч краплю натхнення, і я стою перед обличчям божим, наче вичерпаний колодязь...» [6, 71].

«...я в останній раз бачив поле, ліс, небо... Тепер я покладу цьому край. Прощай! О, нехай смерть моя принесе вам щастя!» [6, 100].

У психології побутує твердження, що будь-яке самогубство здійснюється у стані психічного запаморочення. А отже, воно є психопатологічним явищем. Але це твердження не може бути остаточно сприйнятим чи відхиленим до появи чітко визначених відмінностей між психопатологією і психічною нормою [11, 11].

Гуманістична психологія і психіатрія виходять з того, що людину слід вважати психічно здоровою і здатною усвідомлювати свої дії та керуватися ними, доки протилежне не буде доведено [7]. Спробуємо подивитися на Вертера з цього боку, і оскільки це літературний герой, якого так майстерно створив неперевершений майстер слова, то все, що ми маємо і чим можемо керуватися, це його думки, міркування і почуття, викладені ним у листах.

Неспростовними ознаками психічних розладів є насамперед помітні порушення когнітивної (пізнавальної) сфери психіки особистості – відчуття, сприйняття, уявлення, мислення, уваги, пам'яті, мови тощо [11, 11].

У гетівського героя безперечно наявні усі ці якості когнітивної сфери, варто лише поглянути на хід його думок. «Душа моя осяяна неземною радістю, як ці дивовижні весняні ранки, якими я насолоджуюсь усім серцем...» [6, 9]. «Я переживаю такі щасливі дні, які Господь припасав для своїх святих, і щоб зі мною не трапилось, я не помислю сказати, що не пізнав радощів, чистіших радощів життя» [6, 25].

Здатність Вертера до сприйняття і відчуття, які належать до когнітивної сфери психіки, вражають силою емоцій. Саме таким був стан душі героя на початку першої частини твору. В цей період герой цілком задоволений життям. Його внутрішній спокійний і врівноважений стан відчувається у кожному листі. Це водночас дає нам уявлення і про його смаки, звички, погляди і спосіб міркування. «Ти знаєш мою звичку приживатися будь-де, знаходити собі притулок у затишному куточку і розміщатися там, задовольняючись малим. Я і тут знайшов для себе таке місце»

[6, 14]. «Сьогодні я спостерігав сцену, яку потрібно детально описати, щоб вийшла найдивовижніша в світі ідилія» [6, 16-17].

Вертер щасливий і любить життя. Він здатен звертати увагу на звичайні буденні дрібниці, бачити в них прекрасне, довершене, насолоджуватися ним. Велику роль у його житті відіграє природа, без якої він себе не уявляє. З нею пов'язані усі його спогади і розповіді. В одному з листів він із тугою в серці пише про те, що після смерті батька разом із мамою змушений покинути найдивовижніший куточок світу та переїхати до міста. Герой не приховує смутку і висловлює непереборне бажання повернутися до свободи, до природи, до щастя. Перед нами постає вразлива, емоційна та сентиментальна людина.

Отже, цілком зрозуміло, що гетівський герой не виявляє жодних порушень когнітивної сфери психіки.

До психічних розладів також належать певні патологічно неадекватні стани: негативно забарвлені та депресивні, коли суб'єкт відчуває себе злочинцем або грішником, яким справді не є [10, 385]. Він прагне звільнити світ від своєї присутності, бажає здійснення «справедливого» покарання за провину, яка може бути перебільшеною, або взагалі вигаданою. Патологічно неадекватний емоційний стан може мати також і позитивне забарвлення, – це так звані маніакальні стани. Суб'єкт у такому разі все сприймає абсолютно радісно і легковажно [1].

Вертер не вважає себе ні патологічним грішником, ні злочинцем, все, чого він прагне, це лише припинити свої страждання. Маніакальний стан також не має місця, адже свою поразку в коханні і «безчестя» у суспільстві він сприймає дуже загострено.

Не бажаючи руйнувати чуже щастя (Лотта і Альберт заручені), Вертер знаходить у собі сили і переїздить до іншого міста. Він йде на службу до посольства і з головою поринає у роботу. Тепер він знову відчуває гармонію та рівновагу в душі. Цей крок був ретельно виваженим, тому назвати його втечею від проблеми не можна. То був цілком свідомий вчинок. «...На цілий тиждень це збадьорило й умиротворило мене. Велика річ – душевний спокій і задоволення собою» [6, 57].

Але життя не припинило випробовувати Вертера. До його душевних любовних страждань додаються й певні соціальні чинники. За походженням Вертер пересічний, хоча й заможний бюргер. Водночас він людина неабияких здібностей, розумний і кмітливий, що проявляється у довготривалих бесідах із графом Б., на службі у якого він перебуває. І хоча він не належить до аристократичних верств населення Німеччини, йому може позаздрити будь-хто з представників вищого світу. В аристократичних колах такі люди, як він, викликають не лише заздрість, але й зневагу, презирство і ненависть. Ту образу, яку нанесли йому в будинку графа, він не зміг пережити. Хоча його стосунки з господарем були цілком дружніми, це не завадило іншим гостям змусити Вертера піти з «поважної» аристократичної вечірки. Разом з тим не можна сказати, що герой виступає проти станової нерівності. Він ображений скоріше не як бюргер, а як людина. Саме людина в ньому не чекала такої нищості від вишуканих аристократів [3, 95].

«Я прекрасно знаю, що ми не рівні і не можемо бути рівними», - говорить він на початку твору. Своєї думки він дотримується і пізніше: «Більш за все мене дратують славнозвісні суспільні стосунки. Я і сам не гірше інших знаю, якою важливою є станова різниця, як багато переваг приносить вона мені самому; нехай лише не буде вона для мене перепорою, коли на моєму шляху зустрічається хоч трохи радощів, хоч іскра щастя» [6, 53-54].

Це й заводить героя у безвихідь. Зруйнована його рятівна ідея – відволіктися, занурившись у практичну діяльність. Конфлікт в особистій і соціальній сферах життя остаточно позбавляють героя ґрунту під ногами. Він опиняється у депресивному стані. «Депресія є не специфічним психопатологічним розладом, а важливим суїцидонебезпечним синдромом у клінічній картині різноманітних психічних захворювань» [11, 162].

В останній, третій частині твору під назвою «Від видавця до читача», представлений прощальний лист Вертера. Почав він його писати вранці, коли збирався відвідати свою кохану востаннє: «Лотта, усе вирішено, я повинен померти і пишу тобі про це спокійно, без романтичної екзальтації, вранці того дня, коли востаннє побачу тебе» [6, 86]. Далі він детально описує кожний

свій крок і кожен думку минулої ночі, пише про те, що планує зробити в останній день свого життя. Весь текст листа просякнутий безмежним нестерпним болем. У кожному рядку він говорить про непереборне бажання залишити цей остогидлий світ, просить вибачення за те, що не зробив цього раніше. Із захопленням говорить, що з радістю прийме смерть з її рук, бо саме вона передала йому пістолети: «Вони були у твоїх руках... я вкриваю їх цілунками... Ти, Лотта, простягаєш мені зброю, із твоїх рук хотів я прийняти смерть і ось приймаю її» [6, 99].

Підготовка до самогубства нерідко пов'язана з прагненням обґрунтовано вмотивувати свій вчинок. Однією з причин цього є бажання виправдати себе, запобігти осуду громадською думкою. «Будь-яке передсмертне послання самогубця так чи інакше є самовиправданням, яке має викликати співчутливе розуміння» [11, 79]. У передсмертному листі Вертер обґрунтовує своє рішення, просить вибачення за грішні думки (бажання вбити Альберта), благає зрозуміти його вчинок і не забувати його ніколи, тощо. Прощальний лист великий за обсягом. Змістом його є вибачення перед тими, кому герой завдав страждань, але водночас він містить чітку вказівку на обставини, що призвели до трагічного рішення.

Один з дослідників проблеми суїциду В. П. Москалець зазначає: «Ключовими чинниками, що призводять до самогубства, вважаються психологічні, оскільки суїцид є явищем психологічним. Усі інші чинники діють опосередковано через емоційні переживання, мотивацію людини. Мотивація особистості охоплює складні процеси людської психіки, у яких взаємодіють усі її рівні та утворення – від чуттєвих до ідейних переконань» [11, 8-9].

Отже, потрібно сказати, що поведінка героя підпадає під характеристику психогенної депресії, що виникає безпосередньо після дії психотравмуючого чинника (неприйняття суспільством), або проявляються як «відкладені депресії» (поразка у коханні) [11, 167]. Клінічна картина психогенних депресій у даному випадку представлена **тривожно-тужливою депресією**: постійно тривожний настрій, внутрішнє напруження, неспокій, очікування нещастя, хвилювання за свою долю і долю близьких, прояви туги. При тривожно-тужливій депресії рішення покінчити з життям сприймається як єдиний вихід із ситуації, суїцидальна спроба ретельно готується і обмірковується – все це наявно у поведінці героя твору. Іноді людина натякає оточуючим, що її очікує смерть. Вертер відверто пише про свій намір у багатьох листах до товариша, а також неодноразово натякає Лотті.

Варто відмітити, що єдиної шкали типів та видів суїциду в психології досі не існує. Еміль Дюркгейм (1898 р.), один з дослідників природи цього явища вважав, що самогубство у всіх випадках може бути зрозумілим лише з точки зору взаємовідносин індивіда із соціальним середовищем, при чому соціальні фактори, беззаперечно, відіграють ведучу роль.

Таким чином, неможливість реалізації себе у коханні (невлаштованість особистого життя), і неможливість реалізації у професійній діяльності (невлаштованість у суспільному житті) – це дві основні причини самогубства Вертера. Він є раннім представником образів молодого людини в європейській літературі XIX століття, яких у подальшому називатимуть «зайві люди».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Амбрумова А. Г., Тихоненко В. А. Диагностика суїцидального поведіння: методические рекомендации. – М.: Наука, 1980. – 164 с.
2. Артамонов С.Д., Гражданская З.Т. История зарубежной литературы XVIII века. – М.: Учпедгиз, 1956. – 488 с.
3. Вильмонт Н. Н. Гете. – М.: Худ. лит., 1959. – 336 с.
4. Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 1. – М.: Худ. лит., 1975. – 528 с.
5. Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – М.: Худ. лит., 1976. – 720 с.
6. Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 6. – М.: Худ. лит., 1978. – 480 с.
7. Журов М.С. Социально-психологическая природа суицида и возможные пути его прогнозирования // Психология суїцидальной поведінки: Диагностика, корекція, профілактика: 36. наук, праць. За ред. С. І. Яковенка. – К.: РВВ КІВС, 2000. – 346с.
8. История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 5. – М.: Наука, 1988. – 784 с.
9. Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество: В 2 т. – Т. 1. – М.: Радуга, 1987. – 592с.

10. Психологический словарь / Под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. – М.: АСТ, Артель, Транзиткнига, 2004. – 479 с.
11. Психологія суїциду: Посібник / За ред. В. П. Москальця. – К.: Академвидав, 2004. – 288 с.

Полежаева Т.В. «Страдания юного Вертера» И. Гете: психология поведения героя

В статье автобиографический смысл романа И. Гете «Страдания юного Вертера» подвергся психологическому анализу, сделана попытка определения причин самоубийства главного героя. Поскольку произведение является отражением настоящих душевных переживаний автора, пережившего описанные в произведении события, определено психологическое состояние Вертера, а значит и самого Гете. Поведение героя подпадает под характеристику психогенной депрессии, которая возникает непосредственно после воздействия психотравмирующего фактора (непринятие обществом), или проявляется как «отложенные депрессии» (поражение в любви). Клиническая картина психогенных депрессий в данном случае представлена тревожно-тоскливой депрессией.

Ключевые слова: Гете, Вертер, психогенная депрессия, тревожно-тоскливая депрессия, суицид.

Polejaeva T.V. «The Suffering of a Young Werther» by I. Goethe: Psychology of the Hero's Behavior.

In the article the autobiographical meaning of I. Goethe's novel «The Suffering of a Young Werther» was subjected to psychological analysis, an attempt was made to determine the reasons for the suicide of the protagonist. Since the work is a reflection of the true emotional experiences of the author who survived the events described in the work, the psychological state of Werther, and hence of Goethe himself, was determined. The behavior of the hero falls under the characterization of psychogenic depression, which occurs immediately after exposure to the psychotraumatic factor (non-acceptance by society), or manifests as «deferred depression» (defeat in love). The clinical picture of psychogenic depression in this case is presented by an anxious-depressing depression.

Keywords: Goethe, Werther, psychogenic depression, anxious-depressing depression, suicide

ЖУРНАЛІСТИКА

Н.Б. Благовірна

ХТО ДИРИГУЄ ВИДАВНИЧИМ ПРОЦЕСОМ: ВИДАВЕЦЬ ЧИ... АВТОР?¹

Досліджуються принципи формування видавничої стратегії видавництвами м. Луцька, виявлено, що репертуарну політику цих видавництв визначають автори, оскільки значна частка книжок виходить саме їх коштом. Доведено, що така методика підготовки видань до друку фактично є модифікованою версією самвидаву, щоправда, із присвоєнням атрибутики повноцінного видання під дахом видавничої марки та ISBN. Подібну форму публічної репрезентації творів визнано деструктивною практикою, що вбачає суть феномену книговидавання лише в суто економічному та технологічному аспектах. Вказано причини та наслідки самвидавницької методики. Серед основних причин названо брак професійної підготовки та знань інструментарію, відсутність досвіду роботи у ринкових умовах та відповідальності перед суспільством. Множення таких методик загрожує підірвати довіру до видавничої практики загалом. Стверджується, що випуск книг у світ не можливий без дієвої та осмисленої участі редакторів, що не лише впорядковують тексти, а й надають їм соціокультурне звучання.

Ключові слова: репертуар, редактор, видавець, автор, видавництва м. Луцька, самвидав, видавнича культура.

Вихідним пунктом публікації стала потреба на прикладі м. Луцька окреслити контури випуску книжок новітніми видавничими осередками, описати контекст і логістику вибудовування книжкового репертуару, врешті спробувати оцінити його за «гамбургським рахунком», адже видавництво як таке в кінцевому рахунку є певною візією вільних інтелектуалів, що перетворюють аморфний текст в матерію – книгу, чим надають йому (тексту) статусу та визначають його як продукт культури, вартий не лише прочитання, а й множення, зберігання, передання поколінням. Попри еволюцію матеріальної конструкції книга, як у давні часи, так і тепер в електронну епоху, перш ніж потрапити до читача, проходить попередню «селекцію», певним чином осмислюється, вписується в контекст, в кінцевому рахунку представляючи читачу знання та досвід, варті асиміляції. Ключовою особою, що виносить вирок, традиційно був і... залишається (!?) редактор. Н. Постмен 1998 р. пророчо застерігав, що «культура завжди платить за технологію», як і про те, що масове запровадження комп'ютерних технологій призведе до реконфігурації значення певних професій [12]. На сполох били і українські теоретики. Ще 2005 р. znana дослідниця Н. Зелінська попереджала про небезпеку проголошеної «новітньої» теорії, відповідно до якої «редактор усувається як творча особистість і суспільно значуща фігура», йому відводиться «місце... у затінку комп'ютерної програми» [5, с. 46]. Дослідниця наголошувала, що ця псевдонаукова теорія «супроводжується марнославними обіцянками, що «все зробить машина, в яку ми закладемо відповідну програму», – то як тут на місці пересічного і не дуже талановитого автора, не спокуситися простотою процесу і не заходитися писати «все і про все», не надто переймаючись якістю створеного, – машина ж бо виправить!» [5, с. 46]. Проте галузь не лише не побачила небезпеки в заниженні статусу редакторів, а й, закріпивши

¹ Стаття відтворює зміст (із внесеними змінами) публікації: Благовірна Н. Б. Перевідкриття «інформації бруто», або Реконфігурація всесвітнього «навчального плану» та ролі редактора луцьким видавничим середовищем. Поліграфія і видавнича справа: Соціальні комунікації. 2017. № 1 (73). С. 129–144. URL: <http://pvs.uad.lviv.ua/uk/articles/re-invention-of-information-gross-or-reconfiguration-of-worldwide-curriculum-and-editors-role-by-publishing-environment-in-lutsk/>.

«відкриття» на рівні теорії, підприємливо апробувала методика на практиці (принаймні, стійко демонструє тяжіння на рівні регіональних ареалів).

Статистика друку всеукраїнського рівня засвідчує невтішні дані, що протягом періоду незалежності України кількісно дрейфували в межах однієї книги на душу населення. Статистичні показники стануть ще промовистішими, якщо врахувати певні локальні нюанси, адже український книговидавничий ринок щороку стягується, як шагренева шкіра. Величезну роль відіграють як регіональна, так і соціокультурна диференціація, без врахування яких емпіричні дані є безпорадними. Інформаційний ринок України в сегменті книговидання на сьогодні має надто різючі регіональні ракурси. Якщо, приміром, кількісні показники друку книг та брошур Київської (2515 назв видань за перше півріччя 2016 р.¹), Харківської (2280 назв), Львівської (566 назв) областей в локально українському вимірі заявлені періодом регіонального ренесансу², то волинські книговидавничі рейтинги мікроскопічні (загалом у Волинській області протягом першого півріччя 2016 р. було видано 84 назви книг та брошур), на загал уже не спроможні зберігати самототожність у кон'юнктурних лежцатах «новітнього» розуміння ринкових стратегій (й не лише через незначні кількісні показники), відтак потребують введення в науковий обіг хоча б з огляду на потребу осмислити набутки та спробувати уточнити магістральну траєкторію розвитку, виробити нову нормативність професійної діяльності.

Актуальність публікації зумовлена ще й потребою вкотре наголосити на тому, що формування видавничої стратегії було і повинне залишатися творчим, нерегламентованим процесом, що генерує інтелектуальний та моральний потенціал нації, відтак аж ніяк не може бути цілковито полишене на самоплив ринкових (чи то швидше гібридних) модифікацій. У будь-який період свого розвитку книговидання як вид професійної діяльності та вияв публічної культури нації попри суспільно-політичний та економічний контекст завжди залишалось тим ареалом, де через аргументований широкий діапазон книжкової продукції слушно визнавалась відносна незалежність культури.

Публікація виникла ще й внаслідок потреби в саморефлексії, в необхідності сказати те, про що тривалий час авторка не хотіла говорити (адже інколи спільні цінності та смисл значно легше побачити у спільному мовчанні, та й надто складно висловлювати хоч і найменшу критику щодо практиків-видавців, чия професійна діяльність завжди подивляла та інтерпретувалася авторкою в образі борців з вітряками). Проте типовість тих процесів, про які йтиме мова³, мутації нормативності професійних канонів (внаслідок чого лякає не так кількісна представленість видань, як якісна неміч видавничої культури їх значної частки), підштовхують до прагнення зробити пошуки більш усвідомленими. Поза тим теоретичні обриси заявленої теми доволі чіткі, використовуючи слова баварського коміка К. Валентино, «усе вже сказане, але не усіма». У пошуках архетипів мудрості навдивовижу цінними є напрацювання теоретиків Н. Зелінської [5–6], Е. Огар [9], Н. Черниш [18] та ін., що аналізували тенденції книговидання у певних функціональних нішах та чіє концептуальне бачення визначає канонічність кваліфікаційних вимог до сучасного видавця/редактора [7]; П. Селігея, чия монографія присвячена виробленню рекомендацій для створення комунікативно досконалого наукового тексту [16]; бібліографів Книжкової палати України, що незмінно підсумовують та осмислюють статистичні дані та вітчизняний досвід книговидання [10]; видавців-практиків [15]; беззаперечно, визначних інтелектуалів

¹ Тут і далі використані статистичні дані Книжкової палати України.

² Саме ці області встановлюють канонічність мірил та ієрархічність книговидавничої системи України (хоч можна сперечатись про те, в якій послідовності слід розмістити лідерів-книговидавців), не так з огляду на кількість випущених видань, як через системність репертуарної політики провідних видавництв.

³ За даними Книжкової палати України, у хвості і так не надто великих кількісних показників друку за назвами книг та брошур, окрім Волинської обл. – 84, Кіровоградська – 71, Івано-Франківська – 54, Миколаївська – 38, Житомирська – 22. Такі мізерні кількісні показники інтерпретуються авторкою як такі, що дискредитують видавців як професійних гравців, віддзеркалюючи замкненість аматорських спроб вибудувати дієву стратегію діяльності.

сучасності, що неодноразово долучалися до діалогу про цінність книги – У. Еко, Ж.-К. Кар'єр [3], Л. Костенко [8], С. Кримський [17] та ін. Одночасно роздуми стають рельєфнішими, якщо залучити до діалогу розвідки про співіснування практик книгтворення – Ю. Завадський [4].

Відтак публікація є дослідницькою спробою виявити алгоритм підготовки видань до друку у регіонально локальному вимірі, зокрема у м. Луцьку; вже вкотре спонукати практикуючих видавців розглядати власну професійну діяльність як своєрідну інтелектуальну арену, що уможлиблює вироблення спільної понятійної мови у суспільстві; поза тим ще раз наголосити на тому, що *випуск книг у світ загалом не мислимий без дієвої та осмисленої участі редакторів, тих, хто займається проектною діяльністю, ініціює концепції, смисли та втілює їх в унікальних контурах.*

У трактуванні визначних інтелектуалів різних епох книговидання (як у кількісній, так і якісних площинах) завжди було тим фокусом, прицільне встановлення якого дозволяло інаугурувати інтелектуальний та культурний потенціал нації. Зокрема С. Кримський наголошував: «Велика Книга – це Всесвіт, втиснений у тісну клітку обкладинки. А в наш час тотальної інформатизації виключно важливим є орієнтир, духовний компас, який дав би можливість людині (особливо молодій) не втрачати етичні координати в оманливому світі, що блискавично змінюється. І тут Книгу не замінить комп'ютер – останній здатний давати величезну суму знань, навчати, розважати, але не більше того» [17, с. 266]. Досвід визнаних мислителів сучасності, стверджує Ж.-Ф. де Тоннак: «дає підстави зауважити подібність книги та колеса, досконалого об'єкта, перевершити який неможливо навіть у уяві... Книжка постає як «колесо знання та уяви», зупинити яке не в змозі жодна очікувана та тривожна технологічна революція» [3, с. 7–8]. В цьому контексті книга (чи книговидання в цілому) є певним способом виміру свободи і відповідальності, набутків і втрат, старого і нового. Аналіз того, що видається і як видається, дозволяє усвідомити, що українська книговидавнича галузь, яка вибралася з імперського полону в ринковий контекст, зазнала суттєвих модифікацій, а в регіональному ракурсі почасти й певних мутацій. Як відомо, те, що виникає «після того», не завжди краще «до того». І причиною є не лише об'єктивні обставини (як-от кризовість економіки, зниження купівельної спроможності населення, позбавлення видавництва державної підтримки та планового фінансування), а й *викривлення методологічних засад підготовки книг до друку, виразна неповнота кадрової структури видавничих осередків, що усувають та деміфологізують редактора як ключову особу у підготовці видань до друку, не спроможних побачити руйнівні наслідки парадоксальної інновації: репертуарну політику (принаймні частини) книжкових видавництв м. Луцька формують не редактори, а... автори, оскільки лєвова частка асортименту виходить у світ саме їх коштом.* Луцькі видавці, декларуючи концепції та заповзято обговорюючи власні видавничі успіхи, одночасно ведуть дивну метафізичну гру, що радше засвідчує їх розмиту ідентичність (адже вже на рівні назв часто зафіксовано першість слів «поліграфія», «друк», що хоч і мають стосунок до «видавництва», проте аж ніяк не є поняттями тотожними). Так, заступник директора ПрАТ «Волинська обласна друкарня» (у складі якої є також і редакційний відділ) Л. Штогриня відверто зізнається: «Ми, звичайно, хотіли б працювати як повноцінне видавництво. Але нинішні реалії поки цього не дозволяють... в основному видаємо і друкуємо «платоспроможних» авторів, коли тираж видання повністю оплачений, ще до моменту друку» [19]. У порівнянні очільники Видавництва Старого Лева, що працюють у тих самих «нинішніх реаліях», розвінчують містечкові міфи, у них «робота над книжкою починається від ідеї, креативу, і завершується в той момент, коли ти зміг її успішно реалізувати ... відтак кількість функцій у видавництва зростає в кілька разів. Але від того і робота стає цікавішою», хоч і визнають, що «книжковий ринок України неповноцінний і безсистемний. Але він існує й функціонує, і зараз як ніколи має новий шанс на реорганізацію. Для цього потрібна революція у свідомості видавців і зміна ставлення до своєї праці» [15, с. 115].

Луцькі видавці апробовують доволі специфічні практики книготворення. Так, засновники ще одного видавничого осередку м. Луцька ВМА «Терен» (діє з 2003 р.), намагаючись привабити авторів, подають на своєму офіційному сайті певний інструктаж для потенційних авторів-«чайників», так окреслюючи мотивацію співпраці з видавцем: «З чого почати? Куди звернутися? Наскільки це дорого? Такі запитання завжди постають перед авторами, які вперше вирішили втілити свою працю, свою творчість у книжку. Отож, у вас на руках рукопис (комп'ютерний набір) Вашої книги. Прочитайте наступну інформацію про основні етапи роботи над додрукарською підготовкою Вашого видання. Це допоможе заощадити час і розрахувати фінансові можливості» [2]. Видавці, вочевидь, навіть несвідомі того, що подібний пасаж усуває їх як професійних гравців, що визначають нормативність діалогу з автором. Контури професії редактора у прагматично локальному вимірі м. Луцька були тривалий час доволі пластичними (зрештою на цьому ж сайті ті ж видавці так визначають мету проекту сьогодні: «Видавництво публікує книги на замовлення авторів, а також згідно зі своїм видавничим планом» [13], – віддаючи гілку першості авторам), що врешті призвело не до уточнення інструментарію та віднаходження нових можливостей для розширення професійної діяльності, а до цілковитого розчинення. На сьогодні значна частка книговидавничих осередків м. Луцька на загал є нічим іншим, як модифікованими органами самвидаву, що публікують авторські розробки коштом авторів. Самвидав, який, як відомо, у часи тотального ідеологічного тиску був авторською спробою вирватися із лещат цензури, в осучасненій версії передбачає присвоєння атрибутики повноцінного видання під дахом видавничої марки та ISBN й трактований суб'єктами інформаційного простору, як «інноваційна» методика видавничої підготовки. У дефінітивному баченні книжковий формат інтерпретовано як адаптацію метафори видавництва виключно до тиражування. Ця «новітня» версія вбачає суть феномену книговидавання лише в суто економічному та технологічному аспектах, ігноруючи евристичні потенції селекції соціокультурних надбань.

Віддзеркалюючи тенденції всеукраїнського рівня, що увиразнюють кількісну першість навчальних (та навчально-методичних), наукових та літературно-художніх видань, доповнюючи асортимент краєзнавчими та нотними виданнями, видавниче поле м. Луцька все ж пущене на самоплив, позаяк видавці «хронічно не причетні» до усвідомленого формування репертуару. Відтак кількісна перевага перших двох функціональних видів вмотивована, безперечно, високою концентрацією освітніх та наукових інституцій (серед яких лідирують два державні вищі заклади освіти – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки та Луцький національний технічний університет) і, відповідно, значною кількістю потенційних авторів, що працюють у цих сегментах. Ті ж, у свою чергу, хоч і не байдужі до змістової повноти та фінансового успіху майбутнього видання, проте не можуть, та й не повинні вміти реконструювати комерційно привабливе видання, а доволі часто не знають, і як конструюються тексти. Авторитетна дослідниця наукової книги Н. Зелінська зокрема констатує: «Сумна правда полягає в тому, що більша частина наших авторів не вміє писати праці для відкритої публікації. Вони можуть бути успішними дослідниками і талановитими вченими. Але їх ніхто і ніколи не вчив, як треба писати наукові праці, – як, зрештою, і будь-які інші. Для науковців ніколи не було особливо потрібно знати жанрові та стилістичні особливості різних видів наукової літератури, відмінності в структурі, формах подання фактів, уведення термінів, тощо. Адже згідно зі старою «радянською» традицією, всі авторські оригінали проходили ретельне редакторське опрацювання (що іноді межувало з переписуванням)» [5, с. 245]. «Новітній» ж формат стосунків «автор – видавець/редактор» не передбачає варіативності можливостей, вмотивованих рішень й осмислених покращень. Звісно прайси видавців пропонують здійснити коштом автора не лише тиражування, а й «додрукарську підготовку». Зокрема вже цитоване джерело декларує таку послідовність процесу: «Додрукарська підготовка книжки охоплює наступні етапи: **Верстка**. Це оформлення текстового матеріалу у форматі книжкової сторінки. **Редагування**. Стилiстичне i граматичне редагування тексту, нацiлене на виправлення авторських помилок. **Коректура**. Вичитування зверстаної книги на предмет

опечаток і некоректного відображення тексту комп'ютерною програмою. **Дизайн обкладинки. Підготовка ілюстрацій до друку» [2]. Специфіка репрезентації заявлених можливостей (як у порушеній послідовності: вже зверстаний текст зазнає редакторських втручань, так і звуження редакторських функцій до «стилістичних і граматичних» змін, як, зрештою, і вербальні нюанси) спонукає авторів до економії, згортанні «додрукарських» витрат (тим паче що вартість редакторського опрацювання вдвічі, а в деяких видавництвах вчетверо, перевищує посторінкову оплату верстальника), а запопадливі видавці й не наполягатимуть: «Якщо якісь із перелічених робіт автор може забезпечити самостійно, їхня вартість не входить у загальну вартість проекту» [2]. Тверезість бачення «новітньої» методики підготовки текстів у книжкових форматах виразно свідчить про неповноту таких «проектів». «Ми читаємо книжки – не тексти», – зауважує професор-книгознавець з Німеччини У. Раутенберг». «І це, дійсно, так, – погоджується із ним кваліфікований редактор Н. Зелінська, – (природно, йдеться не про фізичну форму книжки як таку, а про те, що, перетворюючись у книжку, авторський текст виразніше сегментується, унаочнюється нетекстовими фрагментами, прирощується елементами, які забезпечують пошуковість, зручність, зрозумілість тощо)» [5, с. 75]. Зрештою й успішні видавці-практики закликають: «Не довіряйте авторам, які впевнені, що їм не потрібен редактор. Не економте на доброму досвідченому редакторові. Він-бо часто і є тим, хто викристалізовує текст і надає йому звучання» [15, с. 121]. *Пропонований ж читачеві містечковий продукт, створений внаслідок економічно зумовленого світоглядного зсуву видавців, вряд чи можна назвати книгою, ну хіба що «довколакнижковим» текстом.* Звісно подекуди є й якісні «проектні» з'яви, такі категоричні висновки стосуються радше репертуарних тенденцій книговипуску, аніж окремих текстів, проте новітню форму самвидаву аж ніяк не слід розглядати в контексті продуктивних аналітичних можливостей, така методика камуфлює не що інше, як творчий регрес самих видавців. Видавничі осередки м. Луцька, прагнучи не зійти з дистанції в ринковому марафоні, почасти через брак професійної підготовки та знань інструментарію (бо ж, зрештою, що то за згортання редакторських можливостей виключно до «стилістичного і граматичного редагування тексту, націленого на виправлення авторських помилок», як не «зафілологізований» шлейф), почасти через ускладнення форм публічної репрезентації автора, почасти через незнання ринку так і не стали «творцями універсального значення», й врешті здемаскували свої можливості.**

Не навіює оптимізму й реорганізація редакційного відділу «Вежа» (1994–) Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, що донедавна був підрозділом (тоді – Волинського національного університету імені Лесі Українки) із повним циклом видавничого процесу, відповідно до заявленої мети спеціалізувався «передусім на науковій, навчальній, методичній літературі з різних галузей знань (монографії, збірники наукових праць, тези й матеріали конференцій, підручники, посібники, збірники тестів, практикуми, методичні рекомендації, навчальні робочі програми)», а також публікував «довідкові, художні, краєзнавчі та нотні видання» [14, с. 219]. Навіть у ті кращі часи наукові та освітні доробки видавництва не були в повній мірі «об'єктами наукового редагування» через збіднення застосовуваного інструментарію, реорганізація ж остаточно утвердила певний «гаражний» статус підготовки видань. Деякий час відділ, в основному, був зосереджений на підготовці до друку «малих форм» публічної репрезентації авторів у наукових часописах, що хоч і забезпечувало оперативність й не вимагало значних витрат, проте не вичерпувало всіх потреб наукової спільноти. Звісно реорганізацію відділу можна розглядати як тактично правильний хід, адже автори і надалі можуть надсилати редакційно опрацьовані взірці в центр депонування, що дозволить набути статусу опублікованих праць без паперового втілення. Врешті реорганізація може спонукати до вироблення комбінованого стандарту врахування різних моделей та впровадження прогресивної методики «друк-на-вимогу». Проте через зниження показників фінансування відділу та відсутність досвіду роботи у ринкових умовах можливість апробації нових методик наразі ефемерна. Авторське

середовище осередку переважно й до того змушене публікуватись власним коштом, тепер ще й за посередництвом кількох проміжних ланок (редакційна підготовка – у відділі університету, видавниче втілення – в іншому видавництві з повним циклом), що робить процедуру ще й довготривалою, здебільшого, відмовляється від редакційного опрацювання. Відтак у стратегічному плані це означає відтермінування неминучої ліквідації. При критичному перегляді обставин стає зрозуміло, що реорганізація відділу навдивовижу промовисто відбиває певні тенденції: видавці державного сегменту м. Луцька залишились осторонь ринкових пошуків. Це засвідчило деградацію однієї лінії розвитку та неспроможність побачити умови для нових можливостей. Внаслідок чого інтереси авторів та видавців (з мотивацією «швидко і недорого») все активніше перетинаються у площині випуску книг коштом авторів.

Попит, як відомо, формує пропозицію. Відтак у 2014 р. «відбрунькувалося» нове видавництво, щоправда, вже у приватному статусі – «Вежа-Друк», серед видавничих пріоритетів якого першість віддано... науковій книзі, складній у підготовці, часто ще й збитковій. І це не феномен, радше типова видавнича траєкторія. Так, зокрема «поліграфічно-видавничий дім «Твердиня» у 2004 р. представлений як універсальне видавництво, «останнім часом пріоритетно більше уваги приділяє науковій книзі» [11]. Рецепт продуманої видавничої стратегії, як зробити витратну наукову книгу рентабельною, доволі простий: видавати її коштом авторів¹. «Плануєте видати монографію чи навчальний посібник? – запитують видавці «Вежі-друк» уявного потенційного автора на своєму сайті. – **Тоді Вам варто звернутися до нас** (виділено видавничими працівниками. – *Н.Б.*). Ми розуміємо, що створити та видати **підручник** уперше досить складно. Та й не вперше теж. Виникають одразу десятки запитань. Але наше видавництво відповідь на кожне з них, допоможе, підкаже та спрямує Вас у потрібне русло. Спеціалісти «Вежі-Друк» допоможуть Вам із **редагуванням, коректурою, версткою й дизайном майбутньої книги**» [1]. Заявлені **можливості хоч і відображають логічну вмотивовану послідовність опрацювання та підготовки текстів, проте виявляють незугарність видавничої методики (де автор диригує процесом), невизначеність типологічного прихистку авторських текстів (бо ж що то за аморфні плани видати «монографію», «навчальний посібник» протиставлені розумінню (!) видавців, що «створити та видати підручник» досить складно), як зрештою й приреченість на «забуття» науково-довідкового апарату та ін.**

В локально луцькому вимірі ринкові імпульси, а також використання комп'ютерних технологій для складання, верстання та інших технологічних процесів організації видавничого процесу стали тим фактором, що каталізували розмивання фундаментальних понять і ціннісних орієнтирів підготовки видань до друку, відтак це виводить на рефлексію про такі важливі поняття як роль редактора у редакційно-видавничому процесі. У сприйнятті новітніх адептів галузі редактор уже не є ключовою особою, на нього покладено суто менеджерські та технологічні функції, що засвоюється авторами як певна норма на позасвідомісному рівні. *Це не просто деміфологізує професію редактора, спроможного не лише впорядкувати тексти, а й надавати їм соціокультурне звучання, а фактично усуває її.* «Новітня концепція» підготовки видань виключає видавничі ризики, критичне формування репертуару, усвідомлене бачення типологічних фіксацій, репрезентує невивірену логічну організацію тексту, інкрустує «продукт» неперевіреними фактами, знекровлює науково-довідковий апарат, полишаючи лише мовностилістичне «шліфування» (у кращому випадку), подекуди ж зводить функцію редактора суто до нормативності впорядкування титульного аркуша та його звороту. У дефінітивному баченні книжковий формат інтерпретовано як адаптацію метафори видавництва виключно до тиражування. Ця модифікована версія вбачає

¹ За даними Книжкової палати України, у першому півріччі 2016 р. видавництва України випустили 2539 назв (загальним накладом 6738 тис. прим.) навчальних та навчально-методичних видань, 1671 назву наукових видань (сумарним тиражем 538 тис. прим.), 1458 друкованих одиниць літературно-художніх видань (накладом 3548 тис. прим.).

суть феномену книговидання лише в суто економічному та технологічному аспектах, полишаючи евристичні потенції відбору соціокультурних надбань. Фактично такий спосіб видавничих інтенцій безповоротно втрачає відчуття реальності, фоново зливаючись з синхронною комунікацією, легковажно ігноруючи чіткі критерії виробленої методики. Мутаційні версії новітнього самвидаву доволі рентабельні, хоч і нівелюють видавничий досвід (бо ж за тим усім, щоб це не було, більше не стоїть концепція), культуру видання (якою нігілістично нехтують на угоду мінімізації витрат) та й зрештою інтелектуальне життя (в яких напрямках рухаються ці оприлюднені творчі трансформації невідомо ні редакторам, хтозна чи рецензентам, зрештою й самим авторам, полишеним на самоті зі своїми творчими амбіціями й віковичним «опублікуватися чи померти», що без сумніву підживлює некритичне ставлення до оцінювання власних результатів). Окрім того, такі видавничі «творення» доволі часто залишаються не оцінені загалом: ані редакторами (оскільки їх усунуто від процесу, невідомо чи це справді якісні взірці, чи фіксація різноманітних імітацій творчості), ані читачами (видані власним коштом мізерним накладом¹ вони потрапляють до надто обмеженого кола читачів, не покупців²). Неоцінені, а, отже, непомічені загалом ці «довколакнижкові» тексти могли б сприйматися належним чином, адже фактично відразу після з'яви стають радше «тінями забутих книжок», а тому, здавалося б, не завдають нікому шкоди. Однак саме у цьому і криється недоладність: деструктивною практикою є не так ці тексти, як подібна видавнича методика. Зрештою, як зазначає Н. Зелінська³: «в суто прагматичному плані видавнича галузь соціоцентрична: вона прагне охопити масові аудиторії, які забезпечують високі наклади (чим більші, тим краще)» [5, с. 76]. Наукове знання, сконцентроване у наукових текстах, не повинне залишатись там локально замкненим та відкритим лише для кола посвячених, оскільки його слід розглядати як певний соціальний капітал, що здатний імунізувати суспільне мислення. Відповідно всі форми публічної репрезентації наукових знань так чи інакше повинні прагнути бути введеними до всесвітнього «навчального плану». Відкритість та активна представленість їх у соціальній комунікації засвідчуватиме щось на кшталт «спільного чуття» епохи, що не лише здатне провести певну «гігієну мислення», а й спроможне ввести унікальну етнокультуру в інтеркультурний світовий контекст. Тим паче що більшість авторів таки прагнуть бути оціненими чи-то у форматі «написаного – виданого», чи-то на платформі «написаного – обговореного». До речі, на відміну від самвидавівських «білякнижкових» текстів (що хоч і обрали видавниче втілення у книжковому форматі, проте внаслідок розімкнення видавничої методики під час їх підготовки виявилось, що серед книжок не так багато книжок), мережевий самвидав (тобто тексти вперше оприлюднені на платформі соціальних мереж чи інших мережевих проєктів) не заперечує набутків тривалого книгодруку та книгокористування. Принаймні частина мережевих текстів, отримавши схвалення та визнання читачів, не проти вийти за межі «безмежних» можливостей модерної платформи й замкнутись у хоч і щільному, проте одночасно місткому книжковому форматі⁴, зауваживши

¹ Відстежити реальні показники сумарного тиражу видань таких видавництв неможливо. На практиці вказані 100 чи 300 примірників можуть бути представлені і 20, і 50 одиницями.

² Зазвичай, ці книги дарують колегам та друзям, тому так дбайливо відстежуваний у багатьох країнах світу показник сумарного обсягу продажу в цих видавництвах наближений до нуля, що робить, здавалося б, конкретно осягну книгу фікцією.

³ Активне цитування дослідниці зумовлене вагомністю її теоретичних розробок.

⁴ Так, проєкт «Буква і цифра: текстовий лейбл» у 2005 р. представив «Антологію українського самвидаву», що репрезентував у книжковому форматі 129 творів 54 авторів задля легалізації мережевої літератури.

У 2014 р. Х. Бердянських та видавництво «Брайт-Букс» підготували до друку до того «фейсбучний» проєкт «Є люди. Теплі історії з Майдану».

«Видавництво Старого Лева» опублікувало тексти З. Казанжи «Якби я була» (2014 р., у перекладі О. Думанської); представило широкому загалу вже дві частини «theUKRAINIANS: історії успіху» (2015 р., 2016 р.), що буди дібрані за матеріалами онлайн-журналу «theukrainians.org»; видало проєкт Б. Логвиненка «Перехожі. Південно-Східна Азія» (2016 р.); «фейсбучне» листування М. Кіяновської та М. Савки «Листи з Литви / Листи зі Львова» (2016 р.) та ін.

у ньому гармонійність. Відтак ані корпус мережевих текстових практик, ані переоснащення технічних можливостей аж ніяк не слід сприймати як загрозу книжковому формату чи виробленому досвіду едиторики. Правдивою загрозою була і залишається агресивна некомпетентність певних видавців, чії незнання та недбалість позбавили едиторику сакральності та створили й вкорінили на позасвідомісному рівні певні деструктивні практики, нібито детерміновані обставинами.

До слова, оті нові «видавничі діалекти» під час прискіпливого розгляду виявляються не такими вже й «новаторськими». У «Маятнику Фуко» У. Еко характеризує видавництво «vanity press», що видає книги коштом авторів: жодних витрат на дистрибуцію, увесь наклад викупує автор. І це не романна вигадка. Визнаний інтелектуал описує кілька прикладів таких видавничих інтенцій. Подібні речі, на його думку, «імовірно, піднімуть активність марнославних людей» [3, с. 152]. І це не остання небезпека, що криється за «знехтуваною» методикою підготовки текстів до друку.

Б. Дібнер у книзі «Провісники науки», представляючи бібліографію унікальних епохальних книг і зшитків минулого, зібраних ним, «обґрунтовує їхню винятковість і значення для розвитку науки (фізики – Н. Б.)», у передмові до першого видання 1955 р. писав: «Друкована книжка є продуктом технології того часу. Вона зберегла історію революційних інновацій, що перетворили наше уявлення про світ і космос, у якому ми живемо. Знати ці книжки – все одно, що читати історію людства про події, що привели до цих епохальних змін» [20, с. 142]. *Продумана репертуарна політика (віддзеркалюючи знання, досвід, критерії, світогляд, враження, емоції та смаки її творців) – це до певної міри вибудована реальність, що через формування комерційної запитаності певних книжок визначає нормативність діалогу з читачем, пояснюючи цінність певної книги для суспільства, генерує спільний простір, творить нові смисли, смаки, формує культурний канон.* «Самвидавівська» концепція робить видавництво абсолютно маргінальним у книговидавничому просторі, адже вибудовування власної стратегії у насущних захисних конструкціях «тут-і-тепер» не відображає ні естетичної, ні світоглядної, ні маркетингової позиції її творців, позбавляє усвідомлення власної ідентифікації в масовому публічному просторі, налаштованості на свідому репаративність колективного мислення та сприйняття, й навіть більше: через продукування невивіrenих наукових та навчальних видань створює небезпечний інтелектуальний вакуум. Відтак виявляється, що серед видавничих інституцій, не так уже й багато видавництв. Сьогодні ж «варто ставати видавцем лише в тому випадку, якщо ви збираєтесь бути на ринку номером один. Якщо ви усвідомлюєте, що книги, які ви збираєтесь видавати, змінюють реальність на краще, додають щастя іншим, впливають на суспільство... Ваша мета має бути далекосяжною» [15, с. 115-116], – наголошують натхненники Видавництва Старого Лева, – таку стратегію розвитку видавництва важко оскаржити. Специфічна ж зацикленість певних регіональних видавництв на псевдовидавничих концепціях, що нещадно акумулюють ринкові імпульси у ситуативний прагматизм, може спровокувати кінець великої ідеології. Друкована книга й сьогодні сприймається як даність, довкола якої цілеспрямована редакторська позиція в межах певної концепції (усуваючи надмірність та вказуючи на знання, варті «введення у всесвітній «навчальний план» (вперше У. Еко) вербалізує читабельні культурні коди, вибудовує консенсуси, врешті формує культурну пам'ять. Саме це і визначає статусність друкованої книги.

«Крізь історію книжки... можна відновити історію цивілізації... книжка служила не тільки як вмістилище, посудина, але і як своєрідний ширококутний об'єктив, за допомогою якого можна було все побачити і по все розповісти, і може, навіть усе вирішити. Був пункт прибуття і пункт вибуття, були картини світу і навіть Кінця Світу», – зауважує Ж.-К. Кар'єр [3, с. 92–93]. Сьогодні цій доладності протиставлений неверифікований потік інформації у всесвітній мережі, проте і він не спровокував розчинення друкованої книги, й не спровокує, принаймні доти, доки сам не буде монополізований досвідом едиторики. На разі якість видавничої методики об'єктизована в очах суспільства як друкована книга. Бо ж «те, що нам

дає Інтернет, інформація брутто, майже без розбору, без контролю джерел чи ієрархізації. Тож кожна людина повинна не тільки перевіряти, але і надавати цій інформації сенсу, тобто впорядковувати, ставити певні знання в певний дискурс. Але на підставі яких критеріїв? <...> Ми потребуємо кута зору чи бодай декілька опор, аби досягнути цей галасливий океан знання» [3, с. 68–69]. Таким кутом зору до певної міри були і залишаються вивірені наукові істини, впорядковані в межах книжкових форматів. А тому множення самвидавницьких практик з атрибутикою видавничої марки та ISBN загрожує підірвати довіру до видавничої практики загалом, позбавивши цим апробованої методики «зчитування» істин та розбудови знаннєвого суспільства. У цьому контексті актуалізуються розвідки, що аналізують репертуарну представленість та якість видавничої методики наукових видань, адресованих широким колам академічної громадськості та фахівцям-суміжникам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Вежа-Друк»: Видавництво та поліграфія. Про видавництво «Вежа-Друк» [Електронний ресурс]. URL: <http://vezhaprint.com.ua/about/>.
2. Видання книг. Видавництво «Терен» [Електронний ресурс]. URL: <http://teren-lutsk.com/services/publishing>.
3. Еко У., Кар'єр Ж.-К. Не сподівайтесь позбутися книжок. Пер. з франц. І. Словінської. Львів: Вид-во Старого Лева, 2015. 265 с.
4. Завадський Ю. Р. Віртуальна література. Нарис типології та поетики: монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. 130 с.
5. Зелінська Надія. «Наука байдужа до біографій своїх творців...»: Вибрані твори. Львів: Укр. акад. друк., 2013. 408 с.
6. Зелінська Надія. Редагування – творчість чи «облік і контроль»? (До проблеми суспільної реабілітації фаху). Інформаційне суспільство. Київ, 2005. Вип. 1. С. 14–16.
7. Зелінська Н. В., Огар Е. І., Фінклер Ю. Е., Черниш Н. І. Сучасний редактор: проблеми професійного вишколу. Наукові записки Інституту журналістики [Київ. нац. ун-т]. 2002. Т. 7. С. 19–22.
8. Костенко Ліна. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф. Дві Русі. 4 вид., стереот. Київ: ЗАТ «Українська прес-група», 2005. С. 455–467.
9. Огар Е. І. Новітня українська дитяча книга: соціокультурний, комунікативний та видавничий виміри: автореф. дис. ... д-ра наук із соціальних комунікацій: 27.00.01. Київ, 2013. 32 с.
10. Основні положення статистичного обліку книжкових видань. Державна наукова установа «Книжкова палата України імені Івана Федорова». [Електронний ресурс]. 2016. URL: <http://www.ukrbook.net/statistika .html>
11. Поліграфічно-видавничий дім «Твердиня». [Електронний ресурс]. URL: <http://tverdina.ucoz.ua/index/0-2>.
12. Постмен Ніл. Нові технології і людина. Інститут екології масової інформації: Електронна бібліотека. [Електронний ресурс]. URL: <http://institutes.lnu.edu.ua/mediaeco/elektronna-biblioteka/>.
13. Про нас. Видавництво сьогодні. Видавництво «Терен» [Електронний ресурс]. URL: <http://teren-lutsk.com/about-us>.
14. Редакційно-видавничий відділ «Вежа». Волинський національний університет імені Лесі Українки: ювілейне видання. Луцьк, 2010. 246 с. – С. 199–220.
15. Савка Мар'яна, Шейко Микола. Успіх видавничої справи: рецепт від Видавництва Старого Лева. Як писати про культуру?: зб. есеїв. Київ: ВД «АДЕФ – Україна», 2015. С. 114–129.
16. Селігей Пилип. Світло і тіні наукового стилю: монографія [НАН України. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні]. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 627 с.

17. Сергій Кримський про десять книг, які необхідно прочитати кожному освіченому громадянину України. Екстракт +200. Ч. 4. Київ: ЗАТ «Українська прес-група», 2010. С. 266–267.
18. Черниш Наталія Редагування енциклопедичних видань: теорія і практика: навч. посіб. Львів: Світ, 2015. 236 с.; 104 іл.
19. Яцута Ельвіра. Директор луцької книгарні Людмила Штогриня – про каву, гроші і «укрсучліт». Таблоїд Волині. [Електронний ресурс]. 2015. 5 червня. URL: <http://volyn.tabloyid.com/layf/dyректор-luckoyi-knygarni-lyudmyla-shtogryna-pro-kavu-groshi-i-ukrsuchlit>.
20. Dibner V. Heralds of Science as Represented by Two Hundred Epochal Books and Pamphlets in the Dibner Library, Smithsonian Institution. Burndy Library and Smithsonian Institution 1980. *Цит. за:* Фольк Райнгард. Бібліотеки, книжки та ідеї. Обрії науки: збірка нарисів про науку і про вчених [За ред. Ю. Головача та Я. Грицака]. Львів: Вид-во Укр. католицького університету, 2016. С. 137–164.

Благоверная Н.Б. Кто дирижирует издательским процессом: издатель или ... автор?

Исследуются принципы формирования издательской стратегии издательствами г. Луцка, определено, что репертуарную политику этих издательств определяют авторы, поскольку значительная часть книг выходит именно за их счет. Доказано, что такая методика подготовки изданий к печати фактически является модифицированной версией самиздата, правда, с присвоением атрибутики полноценного издания под прикрытием издательской марки и ISBN. Подобную форму публичной репрезентации произведений признано деструктивной практикой, это определяет суть феномена книгоиздания только в чисто экономическом и технологическом аспектах. Указаны причины и последствия самиздатской методики. Среди основных причин названо отсутствие профессиональной подготовки и знаний инструментария, отсутствие опыта работы в рыночных условиях и ответственности перед обществом. Умножение таких методик грозит подорвать доверие к издательской практике в целом. Утверждается, что выпуск книг в мир невозможен без эффективного и осмысленного участия редакторов, которые не только упорядочивают тексты, но и предоставляют им социокультурное звучание.

Ключевые слова: репертуар, редактор, издатель, автор, издательства г. Луцка, самиздат, издательская культура.

Blahovirna N.B. Re-Invention of «Information Gross», or Reconfiguration Worldwide «Curriculum» and Editor's Role by Publishing Environment in Lutsk

The principles of publishers strategy formation in Lutsk (Ukraine) are studied. It is revealed that repertoire policy of publishing houses is defined by authors because the large proportion of books are published out of their expense. It is proved that this method of preparation for printing is actually a modified version of «samizdat», however, assigning attributes of full publication under the brand's umbrella of publishing house and ISBN. This form of public representation of works deemed as destructive practice that sees the essence of the phenomenon of publishing only in purely economic and technological aspects. The causes and consequences of «samizdat» techniques are specified. Among the main reasons named lack of professional training of publishers and insufficient knowledge of tools, lack of experience in market conditions and irresponsibility to society.

The multiplication of such practices threatens to undermine the credibility of the whole publishing practices. It is alleged that the books printing in the world is not possible without effective and meaningful participation of the editors that not only streamline the texts, but also provide them with socio-cultural sound.

Keywords: repertoire, editor, publisher, author, publishing house in Lutsk, «samizdat», publishing culture.

СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЖУРНАЛІСТСЬКОЇ ОСВІТИ¹

У статті йдеться про історичні умови й основні напрями сучасної журналістської освіти. Зокрема, схарактеризовано основні аспекти та функції радянської інститутської й університетської підготовки працівників преси. Проаналізовано специфіку розвитку української моделі журналістики і проблеми формування національно орієнтованої інформаційної політики та інформаційного простору, необхідність впровадження медіаосвіти з метою впливу на медійну галузь шляхом підвищення стандартів та критичного сприйняття медіа. Обґрунтовано потребу поєднання в університетській журналістській освіті теоретичної, практичної підготовки та медіаосвіти як необхідної умови формування конкурентоспроможних в умовах медійного ринку фахівців, здатних продукувати власні національні смисли у світовому інформаційному просторі.

Ключові слова: журналістська освіта, професійна журналістська діяльність, культурно-просвітницька функція журналістики, інформаційна політика, медіасередовище, інформаційна стратегія, медіасистема, медіаосвіта.

Постановка проблеми. Широка професійна й наукова дискусія щодо розвитку журналістської освіти в Україні має на меті сформулювати основні вектори розвитку української професійної підготовки журналістів та сучасної національної медіасистеми як важливого соціального інституту, що формує пріоритети громадянського суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти проблеми професійної підготовки журналістів стали предметом досліджень Д. О. Гутнова, В. Й. Здоровеги, С. М. Квіта, С. Г. Корконосенка, І. М. Лубковича, І. Л. Михайлина, В. В. Різуна, Б. В. Потятинника, Є. М. Федченка та ін.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.

Наукова дискусія в сучасному журналістикознавстві стосується таких основних аспектів:

- специфіка української журналістики як посттоталітарної;
- призначення, місія журналістської діяльності у суспільстві;
- збереження здобутків української журналістики у період світової глобалізації;
- поєднання у професійній підготовці журналістів теоретичного і практичного складників.

Вироблення спільного підходу щодо їх трактування може стати умовою удосконалення стратегії розвитку української журналістики як самостійної, незаангажованої інституції громадянського суспільства, покликаної служити свободі слова і всебічно, об'єктивно репрезентувати події.

Формування цілей статті (постановка завдання). На основі порівняльного аналізу специфіки професійної підготовки журналістів радянською системою освіти та аспектів університетської журналістської освіти в Україні у зв'язку із сучасними вимогами в інформаційній сфері у спробуємо обґрунтувати сталі і змінні складники моделі підготовки українського журналіста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні науковці сходяться на тому, що професійна підготовка журналістів в Україні сягає радянських часів. Саме у 20-ті роки ХХ століття журналістська освіта набула особливого розвитку в СРСР, оскільки комуністична партія активізувала видавництво преси як надзвичайно важливого засобу комуністичної пропаганди й агітації. У той час практикувалася діяльність гуртків робітничих, селянських,

¹ Вперше опубліковано: Молодий вчений. – 2016. – № 7 (34). – С. 329-335.

військових кореспондентів (відома як рух робсількорів), з тим щоб залучати маси до політичного всеобучу та управління виробництвом.

Як зазначає С. Г. Корконосенко, до 30-х років ХХ ст. формується система журналістських навчальних закладів у СРСР: газетні школи займалися підготовкою для преси технічних працівників; технікуми формували середню ланку – коректорів, хронікерів; освіта ж майбутніх кореспондентів і редакторів була зосереджена в державних інститутах журналістики (ДЖ), що згодом перетворилися у Комуністичні інститути журналістики (КІЖ) [5]. В Україні журналістська освіта вперше запроваджена саме в такому вищому навчальному закладі – Українському комуністичному інституті журналістики (УКІЖ) в Харкові 1926 року (на базі факультету журналістики Комуністичного університету імені Артема, створеного 1922 року). Також у цьому місті діяв Харківський технікум журналістики, у якому здобували освіту фахівці для відомчих і районних газет [7].

Крім того, за вказівкою партії було створено мережу фабрично-заводської, районної преси та місцевого радіомовлення, а також мережу дописувачів до щоденних газет. Газети і журнали видавали масовими накладами, однак усі вони були підконтрольними комуністичній партії, а відтак пропагандистськими. У матеріалах часто йшлося про боротьбу зі шкідниками, саботажниками спекулянтами. Робсількори мали відображати життя крізь оптику партійної ідеології, яку формували у спеціально створеному відділі ЦК КП(б)У – відділі агітації і пропаганди (агітпроп), що контролював агітаційну і пропагандистську роботу партії через пресу [8, с. 62-84].

Радянська влада приділяла значну увагу журналістській освіті та періодичній пресі з метою інформаційно-ідеологічного забезпечення програмних завдань партії: індустріалізації країни, колективізації села, інших стратегічних планів.

Водночас, як зауважують окремі дослідники, державні інститути журналістики виховували професіоналів, що добре знали журналістську справу. І. Л. Михайлин зауважує, що попри те, що викладачі вищезазначених інститутів повинні були бути відданими ідеалам комуністичної партії і її програмовим цілям, усе ж для викладання деяких дисциплін керівництво вузів запрошувало справжніх фахівців. Зокрема, українську мову в Українському комуністичному інституті журналістики викладав Ю. В. Шевельов, який зумів опублікувати єдиний науковий збірник цього закладу – «Наукові записки Українського комуністичного інституту журналістики» (1940 рік) [8, с. 65-68]. У системі професійної журналістської освіти формується концепція журналістської діяльності, практикується видання літератури на допомогу робсількорам (Лобовский А. «Рабочие и газета. Основы робкоровской работы» (Харків, 1926), а також науково-методичні розробки, зокрема «Газета. Ее организация и техника» П. М. Корженцева (Москва, 1919). До 30-х років «склалася теорія жанрів радянської преси: інформація, кореспонденція, стаття, нарис, огляд друку» [5, с. 24-36], розробляється питання професійної майстерності журналістів. З'являються нові напрями досліджень: психологія журналістики (Кузьмичев В. О. «Друкована пропаганда й агітація», 1930), статистичні дослідження преси («Періодична преса СРСР і робсількорівський рух між XV і XVI з'їздами ВКП(б)», 1930).

Навчальними планами передбачено вивчення основних (загальноосвітніх, що забезпечували формування певного культурного та ідеологічного рівня студентів) і спеціальних курсів (професійних журналістських). Наприклад, у Комуністичному інституті журналістики імені «Правди» (Москва), що був вузом союзного значення, читали такі спеціальні дисципліни: «основи газетної справи», «історія російської журналістики у зв'язку з історією духовної культури», «історія російської літератури і критики», «організація редакції», «верстка випуск газети», «бібліографія», «статистика і преса», «державне видавництво», «нові форми газети», «граматика і стилістика», «коректура», «газетна інформація», «теорія публіцистики», «газетна техніка», «стенографія» та ін. [2, с. 110-112] Незважаючи на те, що значна частина навчального часу в інститутах журналістики відводилася на дисципліни ідеологічного спрямування (як от «марксизм-ленінізм», «історія революційного руху», «політекономія», «історія ВКП(б)» і под. [2]), усе ж можна

стверджувати, що майбутні журналісти здобували ґрунтовну теоретичну підготовку зі спеціальності.

Студентів забезпечували відповідними підручниками, зміст і структура яких визначалися метою формування робітничо-селянського руху як важливої суспільної сили, що бореться за втілення у життя ленінської політики партії. Зокрема, у посібнику, виданому комісією Союзу журналістів СРСР із роботи з робітниками та низовим друком, є цілий розділ, присвячений моральному вихованню працівника преси «О моральном лице активиста печати». З-поміж багатьох настанов молодим початківцям, витриманим у патетичному стилі, є така: «Головна умова успіху в робітничо-селянській роботі – це глибоке переконання у величчї і правоті того шляху, яким веде наш народ Комуністична партія. Правдиву, гостру і яскраву кореспонденцію на актуальну тему може написати лише той, хто щиро радіє нашим перемогам і є непримиримим щодо сього того, що заважає побудові комуністичного суспільства, що суперечить високим вимогам комуністичної моралі... Активіст друку повинен бути глибоко відданим справі комунізму, добросовісно трудитися на благо суспільства, турбуватися про збереження і примноження суспільного добробуту, проявляти високе усвідомлення громадянського обов'язку, нетерпимість до порушення суспільних інтересів... бути гарячим патріотом соціалістичної Батьківщини» (Переклад мій. – Л. Д.) [1, с. 33]. Матеріалами для посібника стали спеціальні статті, лекції і виступи журналістів у школах та інститутах робітників, навчальні матеріали з журналу «Робітничо-селянський кореспондент», лекції на теми газетної справи Вищої партійної школи при ЦК КПРС, Московського державного університету та інших навчальних закладів. Зокрема, у доступній формі для майбутніх працівників низового друку подано вимоги щодо вибору теми для газетного виступу, структурування матеріалу, схарактеризовано основні газетні жанри, подано вдалі приклади кожного з них, сформульовано вимоги до мовних та стильових особливостей матеріалів, а також лаконічно описано специфіку роботи на радіо та телебаченні, форми масової роботи. Заслужує на увагу скрупульозний аналіз специфіки написання творів кожного жанру, який підтверджено уривками із вдалих та невдалих прикладів таких творів. Наприклад, у розділі «Нарис» цей жанр схарактеризовано як такий, що поєднує елементи белетристики і публіцистики, передбачає художньо-публіцистичний аналіз фактів. Окреслено особливості різних видів нарисів: нарис-замальовка, портретний, проблемний, дорожній. Подано й літературний розбір нарисів в аспекті розробки сюжету, вибору героя, опису його подвигу.

У такому стилі витримано було й інші навчальні видання радянських часів для підготовки журналістів. У змісті цих підручників та посібників поєднано практичний аспект підготовки майбутнього спеціаліста до написання матеріалів та його ідеологічне виховання.

Значну увагу було приділено і практиці, яка поділялася на «газетну і позаінститутську роботу з керівництва стінгазетами і робітничими гуртками» [2]. Як зазначає Д. О. Гутнов, газетна практика мала певну послідовність підготовки: спочатку робота репортером газети, потім робота заввідділом чи секретарем редакції газети певного типу (робітничої, селянської, військової тощо), потім – практика в апараті редакції газети певного типу, і насамкінець – робота у відділі видавництва ЦК партії під керівництвом інструкторів підвідділів.

Загалом інститутська журналістська освіта в СРСР цілком відповідала комуністичній концепції підготовки працівників преси як професійних агітаторів партії (не випадково журналістська система освіти доповнювалася вищими партійними і комсомольськими школами, що готували керівні кадри для преси). А поєднання глибокої теоретичної ідеологічної підготовки із практичними навичками роботи на різних редакторських посадах давало досвід формування чітко прогнозованого наповнення інформаційного простору, із наперед визначеними акцентами і пріоритетами. Радянські працівники преси, а пізніше й радіо, чітко виконували місію, яка була закріплена на той час за журналістикою як соціальним інститутом.

Чи могла мати в таких умовах певні специфічні риси українська система журналістської освіти? Якщо зважати на моделі виникнення журналістики, які власне

втілюють розуміння її місії у суспільстві, то помітною є засаднича різниця між російською (яку й успадкував СРСР) та українською моделлю. У централізованій Росії закономірно розвинулася політична модель журналістики, що закріплювала за пресою місію формування прогнозованої громадської думки. В Україні ж відповідно до історичних умов журналістські твори і журналістика загалом виконували культурно-просвітницьку функцію, завдання формувати спільну історичну свідомість, консолідувати націю. Тому спільно з іншими сферами культурного життя (літературою, театром, образотворчим мистецтвом) українська журналістика виконувала завдання об'єднати «інформаційно певну спільноту, запропонувати спільне бачення історії і сучасності, надихнути її спільними завданнями на майбутнє...» [7, с. 12].

На початковому етапі здійснення політики українізації (до 1928 року) ще існувала можливість збереження духовно-культурних надбань національно-визвольного руху 1917–1921 років: видання українською мовою центрального друкованого органу ЦК КП(б)У – газети «Комуніст»; існування формально невідконтрольних комуністичній партії видань; діяльність Українського наукового інституту книгознавства. Однак зі згортанням українізації розпочинається активний розвиток більшовицької преси та підготовка відповідних кадрів, незаплямованих буржуазним націоналізмом.

Нових позитивних ознак українська журналістська освіта набуває, на думку багатьох дослідників [3, 7, 8, 9, 10], у зв'язку з розвитком університетської системи підготовки журналістських кадрів у 50-ті роки ХХ ст. Відповідно до постанови ЦК ВКП(б) 1944 року в університетах Радянського Союзу відкрито спеціальність «журналістика» (у Харківському та Київському 1947 року). 1953 року створено факультет журналістики у Київському університеті, а наступного року – у Львівському. І хоча ці навчальні заклади були радянськими, все ж університетська підготовка інтелектуальних професій шляхом постійного наукового пошуку і дослідження стала новим кроком журналістської освіти. Крім того, вона передбачала спеціальне навчально-методичне та наукове забезпечення навчальних курсів, створення навчальних посібників, наукової періодики, монографій, збірників статей. І хоча радянські університети не могли з об'єктивних причин стати осередками свободи, все ж студенти мали можливість спілкуватися із вченими різних наукових напрямів, засвоювати загальноуніверситетські дисципліни, зрештою, формували неупереджене ставлення до суспільних подій. Саме тому «більшість тодішніх вихованців журфаків згодом виявились на вістрі перебудови і національного відродження, незважаючи на те, що їм нав'язувались більшовицькі догми, які не мали практично жодного зв'язку з традиціями української періодики й публіцистики» [3].

Отож університетська освіта має позитивний вплив на розвиток журналістики. А після здобуття Україною власної державності стало можливим за посередництвом освіти загалом та журналістської освіти зокрема формувати національну ідентичність. І якби на зміну радянському підходові, що покладав на журналістику місію пропаганди, було вироблено розуміння журналістики як національного зорієнтованого соціального інституту, що служить народові шляхом правдивого інформування і таким чином захищає національні інтереси співгромадян, тоді, послуговуючись термінами Ліни Костенко, ми мали б чітко налагоджену систему дзеркал і віддзеркалень, які допомогли б українському народові створити «об'єктивну картину самого себе і давати на світ невикривлену інформацію про себе» [6]. Про те, що Україна втратила понад 20 років, не спромігшись на глибші рефлексії щодо національного інтересу, пише й О. Забужко: «Дивлячись на 20 років незалежної України, часто запитую себе, як так може бути, що досі не розроблено культурної політики, не склалося цілісного мислення щодо напрямів розвитку української культури» [13, с. 98]. Не склалося і цілісного розуміння місії національно зорієнтованої моделі журналістики, принаймні на рівні державних інституцій (а якщо і склалося, то декларативне). Оскільки українська журналістика за природою є культурно-просвітницькою, вона закономірно мала б пройти етап узагальнення надбань попередників у цій галузі, визначити пріоритети сучасного функціонування та риси власної моделі, яку, на нашу думку, мали б складати як

базові національно зорієнтовані константи, так і змінювані складники, що робили б можливим адаптацію моделі журналістики до змін у світовому інформаційному середовищі. Це необхідно насамперед для того, щоб у сучасному медіасередовищі та світовому віртуальному просторі конструювати власний нематеріальний світ на засадах національної ідентичності. Адже глобалізація комунікацій підвищила значення віртуального конструювання та інформаційних стратегій. Сильні держави (США, Ізраїль, Росія, Китай, інші) активно моделюють розвиток інформаційного простору шляхом створення відповідних підрозділів, здатних підтримувати інформаційну політику держави. Натомість в Україні на зміну радянській моделі світу не створено, на жаль, ні національної, ні інформаційної стратегії. «Тому єдина точка зору в країні виникає тільки в окремих «віртуальних анклавих», наприклад, на рівні промов вищого керівництва, але відсутня в інших сегментах суспільства» [12, с. 82]. Це небезпечно, тому що втрата стратегічності як формування далекоглядної мети держави робить інформаційні потоки нецікавими з погляду майбутнього. «Країна прямує від одного року до іншого, не знаючи, що на неї очікує, тому що сама вона не займається конструюванням свого майбутнього, бо за неї це роблять інші країни» [12, с. 137]. Замість того, щоб свідомо позиціонувати себе і власні державні інтереси в сучасному віртуальному світі, ми послуговуємося чужими моделями, адже «власного контенту Україна виробляє дуже мало... чужі фільми і новини формують модель світу українця... яка не відповідає нашим реаліям... Україна... стоїть на шляху втрати інтелектуальної, культурної і національної ідентичності» [12, с. 33, 305]. Однією з умов виходу з такої ситуації є опір чужій інформаційній експансії шляхом вироблення власних смислів. І відповідальною за це є не тільки державні інституції, а насамперед журналістика, оскільки вона покликана відображати систему соціального контролю над врегулюванням відносин між індивідом та соціальними інститутами.

З огляду на вищесказане підготовка фахівців цієї галузі має поєднувати глибокі гуманітарні знання, медіаосвіту і технології студійного та редакційного процесу. Саме такий підхід до журналістської освіти як поєднання теорії і практики обґрунтовують відомі науковці галузі В. Й. Здоровега, С. М. Квіт, І. Л. Михайлин, Б. В. Потятинник, В. В. Різун, Є. Федченко та ін. Зокрема, В. В. Різун зазначає: «Журналістика належить до професій, носії яких щохвилино і масовано здійснюють вплив на людей... Через те в університеті повинен бути інтегрований синтетичний підхід до викладання культури і фаху... має йтися про фах у контексті епохи, сучасної культури» [10, с. 21-23]. На думку дослідника, університетська підготовка журналістів повинна мати такі взаємопов'язані складники: культурологічний, професійний та науковий.

Про необхідність ґрунтовної гуманітарної підготовки і доцільність саме університетської журналістської освіти йдеться у працях І. Михайлина. Він вважає, що університетська система цінностей і вимог до журналіста можлива за умови «бачення журналіста як значної гуманітарної особистості, яку університет забезпечує «особистіснотвірними знаннями з історії, філософії, літератури, культури, географії, економіки, політики тощо. Без таких знань людина не може стати Особистістю» [7, с. 68]. Саме таке бачення місії журналістської освіти, на думку І. Л. Михайлина, здатне змінити журналістику «трансляційного (ремісничого) типу» [7, с. 68] на соціально відповідальну, незалежну журналістику.

Схожі думки висловлює і В.Й. Здоровега, наголошуючи на тому, що в громадянському суспільстві журналістика виконує функцію «четвертої влади». А тому журналістська праця – це не стільки вміння вправно написати замітку чи статтю, «а своєрідний спосіб сприйняття світу, спосіб бачення реальності, спосіб мислення і світовідчуття, спосіб існування й усвідомлення себе у неспокійному житті». За такої умови «для журналіста не буває зайвих знань» [3].

Дещо інша позиція у С. М. Квіта, який в одній зі статей стверджує, що журналістика не є наукою, а рутинною професією [4]. І з огляду на те, що сьогодні журналістська освіта, орієнтуючись на світові стандарти, наближається до соціальних і політичних наук, вона

повинна ґрунтуватися на «здобутках соціології, меншою мірою – соціальної психології, культурології, історії, філології» [4, с. 23]. Класичне навчання журналістів, як вважає

С.М. Квіт, відповідно до західних стандартів має поглиблюватися медіадослідженнями, у яких переважає соціологічний компонент, адже саме це допоможе випускнику реалізувати себе на сучасному недійному ринку. Основне завдання журналістської освіти полягає, на думку дослідника, у підготовці практично підготовленого до роботи в ЗМК спеціаліста, гнучкого щодо запитів аудиторії, адаптованого до зміни медіатехнологій. З огляду на це позитивно вважає наявність різних систем підготовки журналістів в Україні (факультети й відділення журналістики в університетах, різні тренінги, організовані громадськими організаціями, підвищення кваліфікації у редакціях ЗМК) та конкуренція між ними. Хоча є підстави не погодитися з думкою дослідника щодо позитивів конкуренції між різними формами підготовки журналістів. Адже приватні навчальні заклади теж здійснюють підготовку фахівців цієї галузі. Однак якість такої підготовки залежить від того, на якій базі, за якими навчальними планами і програмами здійснюється навчання.

Перевагу практичній підготовці журналістів віддає і директор Могилянської школи журналістики С. М. Федченко, наголошуючи на тому, що умови навчання журналістів мають бути максимально наближеними до умов майбутньої професії та потреб медіаринку [14].

Звичайно, журналістика – це не тільки теоретична підготовка, а й прикладний вид діяльності, зорієнтований на роботу в засобах масової інформації оглядачем, коментатором, ведучим, керівником підрозділу редакції тощо. Але ж якщо орієнтуватися тільки на широту охоплення практик і фахові раціональні навички, на другий план відійдуть наукова глибина і гуманітарна підготовка журналіста. У такому випадку заперечується основна ознака університетської освіти – формувати власні судження, потребу наукового пошуку і продовження набуття знань. Журналістика ж є прикладною за соціальним призначенням і водночас універсальною за потрібними для неї знаннями.

Журналістська професія – це не тільки вміння швидко збирати факти і так само швидко доносити їх до аудиторії, а й навички писати тексти, робити радіорепортажі, знімати і монтувати сюжет, а з огляду на виклики сьогодення – ще й розуміння специфіки і цілей зовнішніх інформаційних інтервенцій, протистояння чужій пропаганді, у тому числі шляхом формування власного інформаційного простору. Тож перед журналістикою закономірно постає завдання впливати на медійну галузь шляхом підвищення стандартів, що стає можливим завдяки конструктивній критиці того, що відбувається в галузі. У зв'язку з цим важливим аспектом журналістської освіти є медійна освіта, завдання і перспективи якої одним із перших серед українських науковців окреслив професор Львівського університету Борис Потятинник. Цей сегмент підготовки журналістів передбачає формування критичного сприйняття мас-медій шляхом вивчення специфіки походження і функціонування кожного з них, таким чином обмежуючи можливий вплив деструктивних інформаційних потоків.

Висновки з дослідження. Оскільки в Україні історично склалася просвітницька, а отже публіцистична модель журналістики (ораторська, особистісна), необхідно врахувати, що вона відмінна від інших світових моделей, спрямованих на фактологічне, об'єктивоване подання матеріалу. Адже європейські держави кілька століть тому успішно пройшли шлях національної самоідентифікації, тому місія журналістики об'єднувати соціум там уже виконана. У сучасних політичних умовах просвітницька модель журналістики залишається затребуваною в Україні з огляду на незавершене формування національної ідентичності та інформаційного простору. Тож у своїй діяльності будь-яка журналістська школа сьогодні повинна керуватися основною метою соціально відповідальної журналістики – захист людини і національної спільноти. Швидкий розвиток засобів масової комунікації та зміни у світовому медійному просторі, глобалізаційні процеси змушують українських журналістів пристосовуватися до нових умов професійної діяльності, що зумовлює, по-перше, формування медіаосвіти як важливого складника підготовки майбутніх спеціалістів, а по-друге, упровадження багатоаспектної практичної підготовки затребуваних для медіаіндустрії професіоналів, що стає можливим завдяки організації практичного навчання в редакціях

газет, радіо- і телестудіях. Крім того, в сучасних умовах інтеграції різних наукових підходів і методів дослідження доречним є не лише ознайомлення із загальними курсами соціології, соціології громадської думки, а й поглиблене вивчення соціологічних методів дослідження, що дають змогу виявити закономірності суспільного життя. Специфіку використання в журналістиці соціологічних методів та перспективи опрацювання інформації за їх посередництвом обґрунтовано в навчальному посібнику В. В. Різуна й Т. В. Сотникової [11], зокрема подано класифікацію методів інтерв'ю та анкетних опитувань і методику їх проведення. Такі дослідження, на нашу думку, є перспективними і могли б мати продовження в аспекті співпраці на рівні кафедр журналістського та соціологічного спрямування. До того ж усебічний аналіз адресата масової комунікації, специфіки масового спілкування, можливостей маніпулювання за його посередництвом передбачає дослідження психологічних аспектів продукування та сприйняття різних медіаповідомлень. Закономірно, глибокі знання психології також важливі для майбутнього спеціаліста-масмедійника.

Тож для формування векторів сучасної журналістської освіти доречно врахувати необхідність поєднувати глибоку гуманітарну і практичну підготовку спеціалістів із медіаосвітою, соціологічними та психологічними підходами до дослідження інформаційно-комунікаційних явищ. Водночас принципи і завдання університетської медіаосвіти є перспективним з погляду подальшого наукового обґрунтування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В помощь начинающим журналистам : учеб. пособие для слушателей школ и университетов рабселькоров / подг. комиссией Союза журналистов СССР по работе с рабселькорами и низовой печатью и редакцией журнала «Рабоче-крестьянский корреспондент». – М. : Издательство «Правда», 1964. – 360 с. – С. 33.
2. Гутнов Д. А. С истории журналистского образования в России: институт красных журналистов и его ближайшие преемники // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2014. – № 6. – С. 103–114.
3. Здоровега В. Й. Підготовка журналістів: погляди збоку і зсередини / В. Й. Здоровега // Дзеркало тижня. – 2000. – 6 жовтня.
4. Квіт С. М. Ринок сам розставить все на свої місця / Сергій Квіт // Журналіст України. – 2007. – № 12. – С. 23–25.
5. Корконосенко С. Г. Основы журналистики : учебник для вузов / С. Г. Корконосенко. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 287 с.
6. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала: Лекція, прочитана в Національному університеті «Києво-Могилянська академія» 1 верес. 1999 р. / Ліна Костенко. – 2-ге вид., – К. : ВД «Києво-Могилянська акад.», 2005. – 32 с.
7. Михайлин І. Л. Журналістська освіта і наука / І. Л. Михайлин. – Суми : Університетська книга, 2009. – 336 с.
8. Михайлин І. Л. Нарис історії українського журналістикознавства / І. Л. Михайлин // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації. – 2010. – № 903. Вип. 2. – С. 62–84.
9. Різун В. В. Журналістська освіта та наука в контексті нових змін в освітній і науковій галузях // Українська журналістика: умови формування та перспективи розвитку : зб. наук. праць. – Черкаси, 2007. – № 2. – С. 12–17.
10. Різун В. В. Ідея журналістської освіти в контексті дискурсу про університет / Володимир Різун. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – 32 с.
11. Різун В. В. Методи наукових досліджень у журналістикознавстві : навч. посіб. / В. В. Різун, Т. В. Сотникова. – 2-ге вид., перероб. і доповн. – К. : Преса України, 2008. – 144 с.
12. Почепцов Г. Сучасні інформаційні війни / Георгій Почепцов. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2015. – С.117.
13. Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською / пер. з польської Д. Матіяш ; за ред. І. Андрусика та О. Забужко. – К. : КОМОРА, 2014. – 408 с.

Деркач Л.М. Состояние и перспективы украинского журналистского образования

В статье говорится о исторических условиях и главных направлениях современного журналистского образования. В отдельности, дано характеристику основных аспектов и функций советской институтской и университетской подготовки работников прессы. Проанализировано специфику развития украинской модели и проблем формирования национально ориентированной информационной политики и информационного пространства, необходимость внедрения медиаобразования с целью влияния на медиаотрасль путем повышения стандартов и критического восприятия медий. Обобщено потребность сосуществования в университетском журналистском образовании теоретической, практической подготовки и медиаобразования как необходимого условия формирования конкурентоспособных в условиях медийного рынка профессионалов, которые смогут продуцировать собственные национальные значения в мировом информационном пространстве.

Ключевые слова: журналистское образование, профессиональная журналистская деятельность, культурно-просветительская функция журналистики, информационная политика, медиaprостранство, информационная стратегия, медиасистема, медиаобразование.

Derkach L. M. State and Prospects of Ukrainian journalism education

The article tells about the historical conditions and basic trends of contemporary journalism education. In particular, the main aspects and functions of the Soviet institute and university training of media worker are described. Based on comparative analysis of the specific training of journalists by Soviet educational system and aspects of university journalism education in Ukraine in connection with the current requirements in the information sector the constant and variable components of model training Ukrainian journalist are justified in the article. Author determined the specific model of Ukrainian journalism, its need to adapt to changes in the global information environment, problems of formation of national-oriented information policy and information space, the need to implement media education to influence the media industry by improving standards and critical reception of media. Different approaches of local researchers of journalism on the ratio of the components of modern journalism education have been analyzed. The need to mix in university journalism education theoretical, practical training and media education as a prerequisite for the formation of competitive media market in terms of specialists who are able to produce their own national meaning in the global information space is grounded. The promising of research of university media education from the standpoint of the need to construct their own intangible world on the basis of national identity is outlined.

Keywords: journalism education, professional journalism, cultural and educational function of journalism, information policy, the media sphere, information strategy, media system, media education.

**ЄВГЕН МАЛАНЮК НА ШПАЛЬТАХ ПОЛЬСЬКОГО ЧАСОПISY
«BIULETYN POLSKO-UKRAIŃSKI» (ВАРШАВА 1932-1938)¹**

У статті розглядаються публіцистичні та літературно-критичні тексти Євгена Маланюка, які друкувалися впродовж 1932-1938 рр. на сторінках польського тижневика «Biuletyn Polsko-Ukraiński», їх ідейно-тематична спрямованість, критерії та підходи до оцінки суспільно-культурних явищ.

Ключові слова: статті, виступи, рецензії, огляди, полеміка і ін.

«Biuletyn Polsko-Ukraiński» («Бюлетин Польско-Українські») – місячник, а згодом тижневик, який виходив у Варшаві впродовж 30-х років ХХ століття. Це був періодичний орган Польсько-українського товариства, заснованого представниками польської інтелігенції і за активною участю української, яке мало на меті покращення стану польсько-українських взаємин. Колектив спирався на ідеологію прометеїзму – руху, інспірованого Ю. Пілсудським та його прихильниками. З-поміж головних завдань, які ставились його представниками, – звільнення ряду східноєвропейських держав, і насамперед України, з-під більшовицької окупації. Польсько-українське товариство та його бюлетень були частиною широкої пропаганди, яка велась представниками прометеїського руху серед польської громадськості з метою налагодження польсько-українських взаємин та вирішення гострого українського питання у міжвоєнній Польщі.

Покращення польсько-українських стосунків належало до нагальних та актуальних проблем, яку колектив часопису намагався розв'язати шляхом надання правдивої та об'єктивної інформації про історію та культуру України, про спільне польсько-українське минуле, шляхом творення позитивного образу України серед польської громадськості і переконання пересічних поляків у політичній та економічній вигоді польсько-українського порозуміння.

Ідейним вождем і редактором видання був Влодзімеж Бончковський (1905-2000) – відомий мислитель і публіцист, який упродовж всього життя займався проблемами східної Європи та українським питанням. До авторського складу часопису «Biuletyn Polsko-Ukraiński» входили знакові для польського міжвоєннє імена: Л. Василевський, К. Прушинський, Ю. Лободовський, А. Бохенський, С. Лось та ін. З редакцією активно співпрацювали українські журналісти, письменники, вчені та публіцисти: І. Кедрин, П. Зайцев, М. Ковалевський, М. Кордуба та б. ін.

Одним із найактивніших співробітників видання був Євген Маланюк. Не враховуючи польських перекладів поезії митця та анонімних публікацій, упродовж семи років його публіцистичні виступи, які були підписані автентичним ім'ям, псевдонімами та криптонімами, кількісно складають більше шістдесяти. Спостерігається певна закономірність: поезії письменник підписував справжнім ім'ям, літературну критику і публіцистику – псевдонімом Edward Kark (Едвард Карк) або криптонімами Е. К. чи К., тексти на суспільно-політичну тематику – переважно псевдонімом Jakób Stojan (Якуб Стоян) або криптонімами J. St., J. S., S., в інших часописах зустрічаються криптоніми Е. М., М. М. [1, 252].

Євген Маланюк друкувався практично в усіх відділах, особливо активно – у відділах «Історія, література і мистецтво» та «Рецензії та полеміки», готував інформаційні та бібліографічні огляди. Простеживши статистику за роками, можна зауважити кількісне зменшення виступів письменника у другій половині 30-х років, починаючи від 1936 року.

У перших випусках часопису Євген Маланюк присвячує свої роздуми різним аспектам літературного процесу, презентуючи цикли «На літературні теми» та «Із царини

¹ Вперше опубліковано: Збірник праць Науково-дослідного центру періодики НАНУ. – Львів, 2009. – Вип. 1 (17). – С. 596-610.

літератури». Він аналізує роль поетів-пророків у житті націй та еволюцію їх сприйняття народом після смерті. «Скам'яніння», перетворення живих митців на мертві постаменти бачив наслідком певних ідеологічних впливів, був переконаний, що очищення від історичного пилу потребує польський Адам Міцкевич та особливо український Тарас Шевченко [15, 24]. Є. Маланюк приділяв багато уваги особистим взаєминам Шевченка із польськими письменниками та його зв'язкам із польською культурою.

До постійних тем публіциста належав літературний процес в радянській Україні 20-30-х років. Розглядав політичні репресії, багато уваги приділяв творчій долі П. Тичини і М. Рильського. Презентував польській аудиторії творчість українських письменників (Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» та ін.). Готував виступи для рубрики «Некрологи» – на пошанування пам'яті Миколи Садовського, Марії Морської, Михайла Грушевського [14] та ін.

У 1933 році на шпальтах видання Є. Маланюк опублікував низку літературних портретів: «Микола Хвильовий», «Титан праці» (про І. Франка), «Леся Українка», «Михайло Грушевський».

Роздуми над історіософською сутністю різних проявів суспільно-політичного життя тодішньої Європи висловлював у рубриці «На культурно-історичні теми». Писав про «ідеологію синтетичного російського месіа-імперіалізму» [16, 18] та тодішній гітлеризм. Наслідком російських «щеплень» називав образ сучасної йому Німеччини – «хаотичною мішаниною гітлеро-більшовизму» [16, 20]. Письменник намагався застерегти Європу, а особливо Польщу та Україну від «перефарбованої» й «укладеної» «совето-російської брехні» та «ідеологічної навали». Найважчим завданням українців, на його думку, була необхідність «подолати орієнтальний гіпноз, ліниві й рабські надії на різні україно-фікції за Збручем, а щонайважче – задушити й знищити у собі раз і назавжди фатальні психологічні ремінісценції на тему «східного царя, православного». Ті психологічні ремінісценції в різних модифікаціях, під різними часом фантастичними формами (від «комунізуючої» до католицької) на жаль мають місце до сьогодні» [16, 21].

Прозірливий митець у різноманітних ідейних спокусах колективізму відчував загрозу для духовного стержня української нації, яка тільки виборювала своє право самостійності, для духовних цінностей європейської цивілізації, органічною частиною якої вважав українську культуру.

Є. Маланюк нещадно критикував європейських русофілів в особах журналістів, що захоплено відкликалися про радянську дійсність. Сутність більшовицької системи, як і протилежність російської та української культур, розглянув крізь призму земельного питання. Колгоспи назвав логічним продовженням різних форм колективної власності, які існували на одвічно московських землях у попередні століття – общин, артілей і т.д. Тут колгоспи були сприйняті як продовження традиції – земля божа, царська, панська, колгоспна – тобто завжди чужа, чиясь. Жодного спротиву чи заперечення, на переконання письменника.

Численні повстання, заколоти, бунти проти більшовиків тривали на землях, де більшість складала етнічні українці. Кровопротитна боротьба за свою землю, названа більшовиками «класовою», завершилась «встановленням на державних землях радгоспів, на приватних землях – колгоспів, або ж інакше кажучи, насильницьким впровадженням на теренах високої аграрної культури примітивної московської «общини», а також відновлення панщини в найогиднішій військово-політичній формі, в стилі Москви XVI століття», - писав Є. Маланюк [17, 20].

Критикував польських русофілів, особливо Романа Дмовського, називаючи його «Далай-Ламою сучасного польського націоналізму» [17, 21]. Розвінчував імперську суть російської політичної системи з позицій спільних польських та українських геополітичних інтересів. В оцінках української проблеми в міжвоєнній Польщі він поділяв погляди польських прометеїстів, звертаючись до обох громад: «Багато ознак говорять про те, що українська проблема, так само, як і в минулі століття, стане тим пунктом, в якому

зосередяться і доля держави, і воля історії. Якраз зараз час розірвати зачароване коло, в якому безвладно замкнулася проблема польсько-українських стосунків. Найвищий час зрушити її з нинішньої мертвої точки, яка загрожує загинанням і розкладом. Час подолати в душі глибоко закорінені забобони («сепаратизм») й історично згубну взаємну підозрілість і недовіру. «Сумлінна справедливість» – це формула, яку подав недавно один із видатних польських політиків, мешканець Галичини – професор Бартель (інтерв'ю в часописі «Бунт Млодих»). Формула скромна й нехитра. Бо «перехитрити» історію або хотіти її надурити малим коштом – то ще нікому на довгий час не вдавалося. Про цю правду потрібно самому пам'ятати, ніж чекати, коли її нагадає історія – *magistra vitae*, але на жаль – *post factum...*» [17, 22].

Євген Маланюк часто виступав і дискутував із провідними польськими публіцистами на різні суспільно-політичні та історичні теми. У 1933 році він вів полеміку із В. Бончковським про суть і роль націоналізму в житті суспільства. У відповідь на статтю редактора під назвою «Націоналізм» Маланюк опублікував два тексти під назвою «На маргінесі «Націоналізму»». Він не погоджувався із багатьма зіставленнями та аналогіями, наведеними Бончковським, подавав власні термінологічні міркування та своє бачення суті тогочасних проявів націоналізму. Письменник переконував, що у перспективі націоналізм стане універсальним світоглядом ХХ століття [18, 7].

У 1935 році Є. Маланюк взяв участь в обговоренні політичної ситуації в польському суспільстві. У публікації під назвою «Перед лицем нового етапу. Два голоси польсько-українські» він презентував український погляд. Розглядали виборчий компроміс між поляками та українцями, що мав стати першим етапом на шляху вирішення гострої проблеми. Аналізуючи підготовку до виборів та їх перебіг, публіцист відзначав здобутки української сторони в чисельній парламентській репрезентації, яка стала позитивним наслідком виборчого компромісу. Спираючись на твердження української преси про нерівноправність голосування, зумовлену переважно психологічно, коли українці голосували за поляків та українців, а поляки тільки за поляків, Маланюк уникає емоційних оцінок і заяв, мислить глибше й раціональніше. «Якщо цей закид хоч би частково правдивий, - то справі політики порозуміння він приносить подвійну користь: з одного боку посла поляки з мішаних 15 південно-галицьких виборчих округів, наділені – подобається їм це чи ні – українськими голосами і не мають права виступати проти інтересів їх українських виборців, – з іншого ж боку Уряд отримав чудовий привід для накидання своєї волі малопольській польській громаді, яка очевидно не дозріла до вирішення національних питань згідно з державними інтересами, визнаними єдино важливим діючим критерієм» [19, 405], – несподівано і на протипагу численним звинуваченням зазначав письменник.

Час диктував необхідність єдиної національної політики в усіх воєводствах. Письменник наголошував на вирішальності моменту та його важливості для подальшого розвитку обох суспільств: «Якщо там, на тих теренах українське культурне і господарське життя отримає вільне дихання, якщо там політичні аспірації українців утіляться в нормальному доступі до посад, які накладуть на них відповідальність за долю краю, якщо там українська молодь позбудеться привиду голоду і не буде змушена у розпачі шукати втілення свого темпераменту і своїх прагнень у гаслах «перманентної революції», якщо не наступить розрядка в атмосфері обох суспільств, українська проблема автоматично стане на шлях свого розв'язання в загальнодержавному масштабі» [19, 405].

Згодом розмову на цю тему продовжили під назвою «Два голоси польсько-українські після відкриття Сейму і Сенату». Євген Маланюк аналізував ситуацію з позиції бажаних і втілених українських інтересів. Свій виступ назвав по-філософськи «Форма і зміст» не випадково, оскільки аналізував перші кроки влади після виборів саме в аспекті їх зовнішніх проявів і внутрішньої сутності. На початку публіцист перерахував усі позитивні кроки польської влади, в яких він бачив вияв довіри, поваги і бажання співпраці. Втім після цього він вказав на ряд існуючих «але», які викликали у нього сумніви.

Нормалізація польсько-українських взаємин та покращення становища українців на землях Речі Посполитої – мета прийнятого компромісу. Маланюк бачив у кроках поляків лише формальні дії, тоді як нормалізація взаємин – це насамперед зміна змісту. Він зазначав: «Конференції, освідчення, виборчий компроміс, вибори, розрядка атмосфери, головування на першому засіданні Сенату, віцемаршалок Сейму – все це зараз лише форма. Все це створює певні рамки, дає певні «моральні гарантії», представництво, створює зразки: самого змісту ще немає і на зміст українці чекають. Чекають із нетерпінням – і з кожним днем стають нетерпеливіші. Ніколи навіть найкраща форма не замінить їм змісту і допоки не досягнуть втілення змісту своїх прагнень, жодна форма не задовольнить» [2, 437].

Питання польсько-українських взаємин, шляхи їх нормалізації, подолання упереджень та стереотипів, самотність української культури, відмінність витоків, генези і традицій російської та української культур та багато інших суспільних, філософських і культурологічних проблем розглядав Євген Маланюк у своїй аналітичній публіцистиці. Різні аспекти цих проблем розкрив у інформаційних, полемічних та аналітичних публікаціях: «З приводу однієї статті», «Битва з історією», «Росія rediviva» у 1935 році, «Підозріле «спростування»», «У переддень третього голоду» - у 1936 році, «Битва з історією триває» у 1937-му.

У багатьох виступах письменник намагався розкрити перед польським суспільством самотність українську культуру, історію, показати кращих її діячів та військових вождів. У 1938 році статтю «Убивство полковника Євгенія Коновальця» присвятив трагічним подіям у Роттердамі. Постаць провідника ОУН викликала неоднозначні оцінки й реакцію польського суспільства саме через численні дії його організації проти Польщі. Євген Маланюк побудував свою публікацію у формі короткого огляду його політичної діяльності. Публіцист прагнув показати Коновальця як людину, яка впродовж усього життєвого шляху служила українській національній ідеї, боролась за українську незалежну державу тими способами, які відповідали його переконанням. Смерть від руки агента ГПУ, на думку письменника, служить лише зайвим доказом авторитету і значного впливу цієї людини на політичне життя українського суспільства. Є. Маланюк перераховував мужні й героїчні вчинки Є. Коновальця, надаючи певну кількість необхідної інформації, розраховуючи на самостійні об'єктивні висновки читачів. Викладені факти вели до невідворотного висновку про те, що ця постаць є яскравою сторінкою героїчної історії України.

Євген Маланюк постійно друкувався в рубриці «Рецензії та полеміки». Готував рецензії та відгуки на нові книжкові видання, на нові часописи, на виступи в пресі, полемізував із публіцистами. В оцінках діяльності друкованого органу враховував ставлення до радянської дійсності, вміння досягнути глибину аналізованих явищ, наявність обґрунтованої власної позиції, ставлення до українського питання, неупередженість і т. ін. Його тексти відбивають ідейно-тематичну палітру періодики 30-х років, аналізують нові книжкові видання та насамперед їх ідеологічну приналежність, ідейно-змістову цінність і вплив на суспільство. Огляди радянської (в СРСР) та радянофільської преси, яка виходила в інших країнах, готував зазвичай окремо, звертаючи увагу читачів на фальшивість висловлювань, декларативність, пустоту й оманливість репрезентативних форм.

У першому річнику (1932-33) Маланюк опублікував рецензії на такі українські і польські часописи, як «Nasza Przyszłość», «Вістник», «Дзвони», «Дажбог», та ін., на книгу Микити Шаповала «Ляхоманія» та мистецький збірник «Карби».

Польське видання «Nasza Przyszłość» публіцист назвав «вільною трибуною державної консервативної думки», відзначав неординарність часопису, який не прагнув дешевих сенсацій, не вірив у радянські «електро – і тракторо - фікції» і на відміну від решти залишався «атеїстом «ленінізму»», «добре усвідомлював замасковані речі» і «скидав маски», «по-філософськи глибоко оцінював явища»[9, 60]. Маланюк вважав, що імена М. Здоховський, А. Клішевич, С. Лось забезпечують високий інтелектуальний рівень часопису. Підкреслював особливий підхід авторського колективу до українського питання –

«локальний», але «наділений історіософською глибиною думки», «щирістю та шляхетністю тону»[9, 60].

У рубриці «Серед католицьких видань» (1935 № 16-17) розглядав радянське фільмство католицьких часописів «Przegląd Katolicki» та «Oriens». Письменник здивований прихильністю цих часописів до радянської дійсності. Відзначав дилетантизм авторів, перекручення дійсних історичних фактів, відсутність елементарного уявлення про російську літературу та її провідних представників, незрозуміння суті російського православ'я взагалі.

У 1935 році (№ 18) в рубриці «З нових видань» Євген Маланюк присвятив розлогу рецензію новому польському мистецькому річнику «Życie Sztuki» (Варшава 1934). Здобутками видання називав ідейну та композиційну цілість, підхід до мистецтва як до «живого» явища, пошуки автентичного обличчя польського мистецтва, підкреслював багатство бібліографічного відділу, відділу хроніки та перекладів. Спроби глибокого пізнання мистецьких явищ в епоху «такої модної сьогодні механізації» та «формалізації» творчості письменник вважав подією, що «zasługowuje na garncu підтримку» [3, 208].

Публіцист уважно стежив за українською періодикою, яка виходила в радянській Україні, в Польщі та інших країнах. Найяскравіші сторінки з життя вітчизняної преси знайшли свій відголос у його рецензіях та виступах. Вихід після піврічної перерви в січні 1933 року першого числа «Вістника», спадкоємця колишнього ЛНВ, Євген Маланюк радісно привітав, вказуючи на його «всеукраїнське значення». Кількома штрихами письменник окреслював роль часопису для українського суспільства на тлі пануючих у пресі непростих ідеологічних протистоянь. Він називав «Вістник» «органом української інтелектуальної еліти з виразно західним спрямуванням думки» із «своєю ідеологічною виразністю і непересічним культурним рівнем»[11, 62]. Письменник відзначав деяку «слабкість» випуску у порівнянні із колишнім ЛНВ.

У рецензії літературно-наукового часопису «Дзвони» за 1932 рік, Є. Маланюк відзначав певний дилетантизм літературного відділу, виділяв поезію Б. Антонича, «актуальні есе» Г. Костельника. Особливо цінними називав науковий відділ та хроніку з огляду на обсяг і глибину аналізованих явищ. Присвячував свої рецензії випускам «Дажбога», вказуючи на блідість поетично-прозового відділу та проникливість науково-літературного й бібліографічного. Публіцист захоплювався одностайним прагненням української молоді підвищувати свій інтелектуальний та культурний рівень, яке виявлялося у видавничій діяльності. Оцінюючи часописи, зважав на ідеологічні засади, на підхід авторів до оцінки культурних явищ – глибину їх осягнення, розуміння суті і причин і т.д. Він відкрито зазначав недоліки, однак критика не була скептичною, завжди зауважував внесок і значення аналізованих видань для розвитку української культури.

У 1933 році розлогу рецензію присвятив Євген Маланюк суспільно-політичному тижневику Єжи Гедройца «Bunt Młodych». Публікації видання імпонували авторові одностайністю щодо бачення українського питання. Відчувається, що публіцист поділяв думки авторів і навіть не міг приховати свого захоплення ними. «Бунт Млодих» поет називав шляхетними, щирими й активними приятелями, хоча ймовірно це був певний риторичний прийом, спрямований на аудиторію. Маланюк не міг не знати про ідейну близькість редактора часопису «Бюлетин Польско-Українські» В. Бончковського та кола Єжи Гедройца. Він відзначав високий рівень редагування та всезростаючу актуальність. Однак ідейна близькість не заважала публіцистові побачити й виділити помилкові, на його думку, твердження. Він делікатно називає наївним окреслення «Вістника» Д. Донцова як «фашистсько-гітлерівського видання» в огляді української правої преси, аргументуючи тим, що ідеологія редактора як і ідейне спрямування часопису уклалися задовго до появи фашизму та гітлеризму[5, 12]. Непорозуміння, здивування чи навіть незгоду викликає у Євгена Маланюка вживання, за його словами, «куртуазного» «Радянська Росія» стосовно тодішнього СРСР.

Письменник не засуджував своїх ідейних опонентів за їх протилежні, чужі йому ідейні переконання. Відкритість й обґрунтованість політичних поглядів завжди

заслужували на повагу. Зневагу, осуд чи іронію зазвичай викликали прояви фальші, лицемірства, гри чи політичного лизоблюдства. Саме такими почуттями наповнені його відгуки на публікації в москвофільській українській чи російській пресі, де за маскою турботи про інтереси народу ховався традиційний російський імперіалізм. Завуальованість політичних інтенцій численних москвофільських видань у Галичині викриває Є. Маланюк у публікації «Мамонти москалофілізму» (1933 № 9). Розглядаючи тижневик із красномовною назвою «Земля і воля», він з іронією пише: «Насправді хвилююче враження справляє своїм убозтвом і хворобливістю православний (?) тижневик із соціалістично-російською назвою «Земля і воля», який напевно обслуговує села Лемківщини і видається «Руською Селянською Організацією». Тижневик не вживає літери г, але старається (досить несистематично) вводити російські слова...» [7, 11]. Низький культурно-освітній рівень часописів такого типу був розрахований на малоосвічену читацьку аудиторію та спрямований на маніпуляцію її свідомістю. Свій аналіз Маланюк завершує іронічним «Ото – глиба!».

Завжди різкими, гостро викривальними були відгуки та рецензії письменника на публікації в радянській пресі. Він розвінчував фальсифікації, брехню та численні перебільшення й спотворення, якими повнилися сторінки більшовицьких видань. Висміював комуністичну риторику, політичні гасла та декларації, називаючи усе «шаблонною радянською жуйкою» [12, 42] - «Український випуск «Известий»», «Останні видання з УРСР» в 1935 році, «Останні видання з УРСР», «З радянських українських видавництв» у 1936-му та б. ін.

Євген Маланюк уважно стежив за книжковим видавничим рухом. Підтвердженням цього є його численні відгуки на появу нових українських та польських книжкових видань. Рецензії, опубліковані на сторінках бюлетеня, були і аналітичними, й іронічними і т.д., проте завжди засвідчували ретельне і вдумливе прочитання, бажання досягнути ідейний зміст, передбачити вплив на громадську думку та загальнокультурне значення.

Досить критично і навіть різко відгукнувся Маланюк про книгу Микити Шаповала «Ляхоманія», яка вийшла у 1931 році. Він назвав її заповітом недавно померлого українського діяча (есера), «справжньою есенцією дивної, часом навіть дикої, а при цьому завжди пристрасної «науки» трагічного апостола соціалізму... гайдамацького», «апологією гайдамацтва» [6, 62]. Публіцист у ній вбачав прояв психічної патології та маніяцьких елементів. Зміст видання вважав складним і неприродним явищем для конструктивних тенденцій української культури. Називав її «психо-історичним феноменом» через спробу глорифікувати гайдамаччину. Найбільше моральне каліцтво вбачав в ставленні М.Шаповала до процесу СВУ та Єфремова. Свою сувору рецензію він завершив такими словами: ««Ідеї» тої книги становлять мішанину російського «ес-ерівства», «слов'янофільства» і «євразійства», доведену до хаотичної абсурдності. Ця книга будучи цікавим продуктом впливу ідей та ідеологій московсько-російських на невпорядкований інтелект українського напівінтелігента старшої генерації, залишиться яскравим документом для майбутнього українського історика» [6, 62].

Захоплення Є. Маланюка викликав мистецький збірник «Карби», який при зовнішній скромності був виявом «власного обличчя», «ідеологічного спрямування», «духовної самобутності» групи молодих митців [4, 50]. У своїх рецензіях письменник зважав насамперед на зміст, внутрішнє наповнення книги, а не її зовнішню привабливість.

Значна кількість рецензованих видань стосувалась питання польсько-українських стосунків. У 1933 році (№ 13) Маланюк відгукнувся про книгу «Під знаком відповідальності та праці. Десять вечорів», в якій були надруковані тексти публічних доповідей та дискусій. З-поміж різноманітної суспільної та філософської проблематики книги він виділив кілька, присвячених польській політиці на східних землях та українській проблемі, аналізував підходи до вирішення українського питання, підкреслював актуальність піднятих проблем для обох суспільств, особливо для українського, яке її «прогледіло» [10, 12].

У рубриці «Серед книг» Є. Маланюк часто писав про новинки художньої та наукової літератури: про книгу Василя Софроніва «Липнева отрута та інші оповідання», ювілейні

збірники, про збірку спогадів та белетристики «Альманах українських католицьких богословів», про історичні студії М. Мухина «Драгоманов без маски, відбитка з «Вістника»», М. Галія – Б. Новицького «Геть маску! Національна політика на радянській Україні в світлі документів» та ін. Кожного разу письменник намагався побачити загальнокультурне значення книги. Аналізуючи твори В. Софроніва, Маланюк підкреслював хорошу письменницьку школу, називав «вартісною книгою в системі літературної буденності», але стверджував, що вона не переступить меж середовища, в якому з'явилася через свою посередність[13, 86].

Особливу увагу він зосереджував на праці М. Мухина та її значенні в процесії деканонізації ідейної спадщини М. Драгоманова. Заслугою автора Маланюк вважав те, що він «підсумував накопичені результати ревізійоністських студій, пішов далі і піддав аналізу самого Драгоманова як людину і діяча»[13, 87]. Образ, змальований Мухиним, відразливий і навіть жакхливий, проте обґрунтований документально, і на цьому особливо наголошував публіцист.

Письменник підкреслював історичну цінність книги М. Галія, яка є незамінним джерелом інформації про події на теренах радянської України. Відзначав її наївність та ліричність, називав її «трагічним пізнанням реальності», збіркою радянських документів, яка «становитиме для майбутнього історика незмірно цінний «людський документ»»[13, 87].

В рубриці «Рецензії та полеміки» були надруковані виступи Є. Маланюка «Брошура про М. Хвильового», «Серед видань» (1933), «УІ том творів Тараса Шевченка» (1935), «3 радянських українських видавництв», «Останнє шевченківське видання в УРСР», «Знову про термінологію» (1936), «В. Пачовський: Золоті Ворота» (1938) та б. ін.

Значна кількість текстів бібліографічного характеру друкувалась у часописі «Biuletyn Polsko-Ukraiński» анонімно, тому цілком можливо, що перу письменника належать набагато більше публікацій.

Виступи Євгена Маланюка у польському виданні на історіософські, суспільні, культурно-мистецькі теми незалежно від змісту й призначення віддзеркалювали світогляд митця, його ідеологію, високу мораль і письменницьку культуру. Про щоб він не писав, на першому місці завжди були національні інтереси. Маланюк насамперед українець, а вже потім мислитель, письменник, критик і т.д. З-поміж наскрізних мотивів його публіцистики, що друкувалась на сторінках бюлетеня, викриття радянської дійсності в усіх її проявах, утвердження самотності історії і культури України, турбота за долю українського народу, європейськість як генетична якість української нації та її культури, протилежність російської та української культур за походженням та еволюцією, імперський загарбницький характер російської державності в усіх її історичних формах, культурний поступ за всяких умов як спосіб духовного самозбереження нації і б. ін. Публіцистика митця характеризується глибиною і ґрунтовністю розкриття поставлених проблем, аргументованістю оцінок і суджень, відсутністю емоцій, словесного пафосу, розмитих висловлювань. Якщо Маланюк брався за якусь складну проблему, то писав про неї зі знанням справи, досягнувши до початків. Завжди оперував численними історичними фактами, добре орієнтувався у політичних подіях та явищах, володів багатою культурною інформацією. Письменник чудово знав українську та світову культуру. Його публіцистика дотепер вражає своєю інформативністю, логічністю, доведеністю. Ніколи не боявся відкрито й відверто висловити власну думку, відстоював її завжди із позицій максимального об'єктивізму. Як і в оцінках інших митців або діячів прагнув застосовувати універсальні критерії, уникаючи вузькості та суб'єктивізму. Його стиль густий, насичений і промовистий. «Залізних імператор строф» залишався собою і в публіцистичних текстах. В яких би жанрах та рубриках Є. Маланюк не виступав, його легко впізнати. Найлокальніші події та явища завжди бачив у тісній залежності від ключових питань історії.

Виступи Євгена Маланюка на шпальтах польського видання – приклад невтомної праці письменника для розвитку і популяризації української культури в найважчих

матеріальних і моральних умовах життя. Без надії на повернення на батьківщину всім серцем та усім своїм інтелектом служив відродженню української держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать. К., 2002. 264 с.
2. Dwugłos polsko-ukraiński po otwarciu Sejmu i Senatu // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1935, № 41 (128). S. 437.
3. E. K. „Życie Sztuki” // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1935, № 18. S.208.
4. E. K. „Karby” – mystecki zbiryk // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/33, № 5. S. 50.
5. J. St. „Bunt Młodych” №№ 39, 40 // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1933, № 10. S. 12.
6. J. S. „Lachomanija” // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/33, № 2. S. 62.
7. J. S. Mamuty moskalofilizmu // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1933, № 9. S. 11.
8. J. S. Michał Hruszewski // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1934, № 48. S.1.
9. J. St. „Nasza przyszłość” – wolna trybuna zachowawczej myśli państwowej. 1932 // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/33, № 2. S. 60.
10. J. St. Pod znakiem odpowiedzialności i pracy. Dziesięć wieczorów // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1933, № 13. S. 12.
11. J. S. «Wistnyk» // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/33, № 2. S. 62.
12. K. Ukraiński numer „Izwestij” // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1935, № 4. S. 42.
13. K. Wśród książek // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1935, № 8 (95). S. 86-87.
14. Kark E. Mykoła Sadowśkyj i K. E. Marja z Piatkiewiczów Morśka // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/3, № 4. S. 39-41.
15. Kark E. Z dziedziny literatury // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/3, № 17. - S. 24.
16. Stojan Jakób Na tematy kulturalno-historyczne // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1932/3, № 2 (4). S. 18-21.
17. Stojan Jakób Na tematy kulturalno-historyczne // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1933, № 3 (5). S. 20-22.
18. Stojan Jakób Na marginesie „Nacionalizmu” // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1933, № 18. S. 7.
19. W obliczu nowego etapu pracy. Dwugłos polsko-ukraiński // Biuletyn Polsko-Ukraiński 1935. № 37 (124). S. 405.

Krawchenko S.I. Евгений Маланюк на страницах польского журнала «Biuletyn polsko-ukraiński» (Варшава 1932-1938)

В статье рассматриваются публицистические и литературно-критические тексты Евгения Маланюка, которые печатались в течение 1932-1938 гг. На страницах польского еженедельника «Biuletyn Polsko-Ukraiński», их идейно-тематическая направленность, критерии и подходы к оценке общественно-культурных явлений.

Ключевые слова: статьи, выступления, рецензии, обзоры, полемика и др.

Kravchenko S.I. Evgen Malaniuk on the Pages of the Polish Magazine «Biuletyn Polsko-Ukraiński» (Warsaw 1932-1938)

The article “Evhen Malanjyk on the columns of polish newspaper “Bjuletun Polsko-Ykrajinski”(Warsaw 1932-1938) ” is about publicist and literary-critical texts by Evhen Malanjyk, which were published on the columns of polish newspaper “Bjuletun Polsko-Ykrajinski” during 1932-1938 years. Also it is about high-minded and thematic direction of literary-critical texts by Evhen Malanjyk and criterions, points of view on opinions of social-culture facts.

Keywords: articles, speeches, reviews, polemics.

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА ТЕМАТИКА У ВОЛИНСЬКІЙ ПРАВОСЛАВНІЙ ПРЕСІ ПЕРІОДУ МІЖВОЄННЯ¹

У статті на матеріалі журналістських текстів на шпальтах православної преси Волині періоду міжвоєнтя (1922–1939 рр.) окреслено концепцію трактування моралі крізь призму літературно-мистецьких творів. Проаналізовано публікації часописів «За Соборність», «Шлях», «Церква і нарід» із точки зору висвітлення морально-етичної проблематики. Наголошено, що проекція основ християнської моралі через призму літературно-мистецьких творів православних мас-медіа на свідомість читачів дає можливість Церкві декларувати свою позицію і, таким чином, впливати на аудиторію.

Ключові слова: мораль, православна преса, літературно-мистецький, проблематика, концепція, Волинь.

Постановка наукової проблеми та її значення. До 1990-х рр. релігійна преса Волині з ідеологічних причин залишалась поза увагою науковців. Духовне відродження незалежної Української держави неможливе без опанування і нинішнім, і прийдешнім поколіннями вічних істин християнського благочестя і моралі. Саме ці проблеми активно висвітлюються на шпальтах волинської православної преси. У потребі комплексного вивчення проблемно-тематичного рівня православної преси Волинського регіону полягає актуальність нашого дослідження. Проекція основ християнської моралі через призму літературно-мистецьких творів православних мас-медіа на свідомість читачів дає можливість Церкві декларувати свою позицію і, таким чином, впливати на аудиторію. Саме з'ясування концепції трактування моралі на шпальтах преси Православної Церкви Волині у період міжвоєнтя (1922–1939 рр.) в українській журналістиці розглядається вперше.

Аналіз досліджень проблеми. Сьогодні періодика церков і релігійних організацій як складова загальноукраїнської журналістики стала об'єктом наукового розгляду С. Баршая [1], А. Бойко [2], О. Канчалаби [3], О. Керц [4], С. Козиряцької [5], С. Костя [6], І. Крупського [7], Ю. Лавриш [8], І. Павлюка [9], І. Скленера [10], О. Школьної [11], А. Юраша [12] та ін. Науковці характеризують різні аспекти функціонування конфесійної преси. Усі вказані вчені вважають, що видання Церкви є надзвичайно важливим матеріалом для здійснення об'єктивного, повного, цілісного аналізу української періодики. Але малодослідженим питанням на сьогодні є з'ясування тематичного спектру регіональних православних видань, і Волині зокрема.

Мета статті – на матеріалі журналістських текстів на шпальтах православної преси Волині періоду міжвоєнтя (1922–1939 рр.) окреслити концепцію трактування моралі крізь призму літературно-мистецьких творів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Про детальне висвітлення редакцією двотижневика «Церква і нарід» літературної тематики свідчать статті Волинянина «Волинь у творчості Лесі Українки (3 нагоди 25 роковин смерті Лесі Українки. 1913–1938)» (Церква і нарід. – 1938. – Ч. 15–16. – С. 632–640); С. Жука «М. Костомарів і Т. Шевченко в Почаєві» (Церква і нарід. – 1938. – Ч. 15–16. – С. 617–623); І. Власовського «В 40-ві роковини смерті П. Куліша» (Церква і нарід. – 1937. – Ч. 4. – С. 127–135).

Численні публікації, присвячені постаті митця – Тараса Шевченка, мали місце на шпальтах «Шляху». Так, Неофіт Кибалюк у ґрунтовній статті «Шляхом Прометейя» зазначає,

¹ Публікуємо зі змінами та доповненнями. Вперше опубліковано: Рожило М. А. Концепція трактування моралі крізь призму літературно-мистецьких творів (на матеріалі волинської православної преси періоду міжвоєнтя) / М.А.Рожило // Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи: науково-практичний журнал / відп. ред. С. І. Кравченко; упоряд. М. А. Рожило. – Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, –2014. – № 5–6 (5). – С. 92–95.

що «в культурі Шевченка справді палає такий пієтизм, якого не зустрічаємо в жадного народу для жадного поета, героя, ученого чи заслуженого державного мужа». День гідного вшанування пам'яті поета стає, за словами автора, «днем маніфестації наших національних почувань, днем єднання» (Шлях. – 1938. – Ч. 3. – С. 5). У висновку Н. Кибалюк називає життя Прометея прикладом національного мучеництва за долю свого народу.

Варто наголосити, що часопис приділяв велику увагу постаті Шевченка. Свідченням цього є вміщення на шпальтах видання серії малюнків художника, зокрема: «У корчмі» (Із серії «Блудний син», 1857 р.) (Шлях. – 1939. – Ч. 2. – С. 10); малюнок Святої Успенської Почаївської лаври (Шлях. – 1937. – Ч. 5. – С. 10); Почаївська лавра з заходу (акварель, 1846 р.) (Шлях. – 1937. – Ч. 8. – С. 14). Так, про серію малюнків митця «Блудний син» у короткій замітці зазначалося, що «це була остання рисувальна праця Шевченка на засланні» (Шлях. – 1939. – Ч. 2. – С. 14). Також редакція часопису постійно анонсувала видання 16-томника творів Т. Шевченка, роботу над яким очолював професор О. Лотоцький.

Не постійною, але важливою була рубрика «Бібліографічні замітки». Тут подавалася інформація про нові книги, які розповідали про минуле та теперішнє Української церкви: «За Українську православну церкву» (зб. статей) Кремянець на Волині. В-во П. Табінського»; «За зєднання св. Божих Церков». Підстави до зєднання церкви Східньої з Західньою. Кремянець на Волині. В-во П. Табінського» (автор підписався криптонімом І. В.) (За Соборність. – 1932. – Ч. 4. – С. 23); «Архієпископ Алексій. Отношеніє митрополита Петра Могилы к унії с Римом. Варшава. 1932. стр. 87» (підписано криптонімом В.) (За Соборність. – 1933. – Ч. 5. – С. 27).

Література, книгодрукування представлені як елементи виховного і духовно-культурного розвитку суспільства. Так, М. Яковенко в статті «Як повстали друковані книжки?» наголошував, що перші друковані книги з'явилися в 2 пол. 15 ст. в Германії, Італії, Франції, Іспанії, Голландії, а згодом уже в Чехії, Польщі, Білорусі, Україні та Москві. У статті розповідається про роль видатного майстра-механіка Івана Гутенберга та винайдення ним друкарського станка, що дало поштовх для розвитку культури, зокрема книгодрукування (Шлях. – 1938. – Ч. 7. – С. 4).

«Шлях» висвітлював також віхи життя і діяльності інших, не менш відомих заслужених видатних культурних діячів: Михайла Драгоманова, Лесі Українки, Миколи Лисенка, Євгена Чикаленка та ін. Так, до 10-літніх роковин із дня смерті великого українського патріота і заслуженого діяча національної культури Євгена Чикаленка (1861–1929) вийшла стаття Д. Дорошенка про життя і творчість митця (Шлях. – 1939. – Ч. 6. – С. 3–4); священник Гр. Березовський публікував «Спомини про Миколу Лисенка» (Шлях. – 1938. – Ч. 4. – С. 8). Зокрема, М. Драгоманов зі шпальт часопису «Шлях» постає як учений, професор, громадський діяч – «будитель народнього духа», людина, яка мала великий вплив на тогочасну активну молодь і на подальші покоління. Як відомо, Драгоманов жив і працював у часи заборони українського слова (царський указ 1876 р.), тому вимушено виїхав за кордон. Великою заслугою письменника було видання часопису «Громада» в Женеві. «Шлях» повідомляв про видання фундаментальної книги «Архів Михайла Драгоманова. Т. 1. Листування Київської Старої громади з М. Драгомановим (1870–1895 рр.)» (Праця Українського Наукового Інституту, Варшава). У замітці зауважувалося: «Листування М. П. Драгоманова це цінний людський документ високої історично-побутової вартости; повз нього не може пройти байдужим кожний, хто цікавиться нашим близьким минулим, нашим недавнім побутом» (Шлях. – 1939. – Ч. 2. – С. 14).

Не залишилася поза увагою і *мистецька* тематика, яка висвітлювалась на рівні театру, кіно, скульптури, іконопису, літератури, книгодрукування тощо. Поручуючи окреслену проблематику, редакція часопису намагалася задовольнити читацькі смаки аудиторії. Так, Іван Принагідний, автор публікації «З українського театру (Літні вражіння аматора)», акцентував увагу на важкому становищі луцького театрального гуртка, і закликав усіх небайдужих до опіки над цим гуртком задля розвитку місцевого театрального мистецтва (Шлях. – 1938. – Ч. 7. – С. 14).

Духовно-естетичні ідеали пропагувалися зі шпальт видання «Церква і нарід», і зокрема в публікації В. Павловича «Децо про церковне малярство» (Церква і нарід. – 1938. – Ч. 3. – С. 85–89).

Коротка, але інформативна замітка про Олександра Архипенка, українського скульптора «світової слави», про його майбутні виставки в Нью-Йорку, Клівленді, вміщена в часописі у рубриці «Різні вісті» (Шлях. – 1938. – Ч. 7. – С. 14). Як відомо, серед визначних робіт скульптора – погруддя Івана Франка, Тараса Шевченка, статуя Володимира Великого.

Мистецтво іконопису досліджується у статті А. Дублянського «Два волинські церковні малярі на переломі XVII і XVIII ст.» (Шлях. – 1939. – Ч. 4. – С. 9–10). Висвітлюється діяльність відомих митців Іова Кондзелевича (чернець села Білостік Луцького повіту) та Івана Назаровича (жив і працював у Луцьку). Автор висловлює сподівання, що духовна влада зверне увагу на становище церковного мистецтва і посприє для створення епархіального церковного музею на Волині. Про зацікавлення читачів кіномистецтвом свідчить замітка про виготовлення фільму «Запорожець за Дунаєм» американськими українцями в студії В. Авраменка у Нью-Йорку (повідомлялося про цей факт у «Різних вістях» в одному із номерів часопису) (Шлях. – 1938. – Ч. 8. – С. 15).

Літературно-мистецька проблематика, порушена церковними публіцистами у православних виданнях Волині 1922–1939 рр., так чи інакше висвітлювалась крізь призму християнства: ідеї, принципи, концепти православної віри становили основу публікацій. Із погляду ставлення визначних діячів українського церковного і культурного відродження до релігії подавалася їх характеристика авторами церковних часописів. Мистецька ж тема – стосувалася опису краси та величі храмів, високохудожньої довершеності церковного іконопису тощо.

Висновки. Преса Православної Церкви Волині періоду 1922–1939 рр. у проблемно-тематичному аспекті зберігає традиції релігійних видань попереднього історичного етапу. Зокрема, традиційною для такого типу видань є морально-етична проблематика (порушення морально-суспільних, морально-побутових, етичних, богословських, церковно-історичних, краєзнавчих проблем), яка подається церковними публіцистами із позицій православ'я. Тематичною специфікою відзначене висвітлення літературно-мистецьких питань. Оскільки на часі було з'ясування проблеми церковного відродження, порушення національних питань, то автори публікацій зверталися до визначних постатей українського культурного та церковного відродження. Зокрема, це такі авторитетні особистості як Т. Шевченко, М. Драгоманов, Леся Українка тощо. Зі зміною історичного контексту у функціонуванні православної періодики Волині змінюється редакційна політика видань: церковні публіцисти публікують відомості про минуле Української Церкви, порушують актуальні на той час питання церковної реформи, пропагують українську мову богослужіння, об'єднують православних волинян навколо єдиної концепції – церковна та державна незалежність українського народу. Православна преса формувала релігійно-моральний світогляд. Місцеві видання достовірно і правдиво розкривають події тогочасного церковно-релігійного та громадсько-політичного життя та служать історичним контекстом для розуміння та вивчення журналістики Волині та України загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баршай С. В. Преса української православної церкви на зламі тисячоліть: столичні видання / С. В. Баршай // Вісник Київського нац. ун-ту ім. Т.Г.Шевченка. Серія: Журналістика. – 2001. – Вип. 9. – С. 21-22.
2. Бойко А. А. Преса православної церкви в Україні 1900 – 1917 рр. Культура. Суспільство. Мораль: монографія / А. А. Бойко. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2002. – 308 с.
3. Канчалаба О. В. Релігійно-церковна періодика XIX – першої половини XX ст. у фондах ЛНБ ім. В.Стефаніка НАН України / О. В. Канчалаба // Українська періодика : історія і сучасність : доп. та повід. шостої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 11–13 травня 2000 р.; за ред. М. М. Романюка. – Львів, 2000. – С.189–193.

4. Керц О. І. Римо-католицькі мас-медіа незалежної України: контент та аудиторія / О. І. Керц: автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій: 27.00.04 / Київ. нац. унт ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2014. – 17 с
5. Козиряцька С. Мережеві християнські видання в медіапросторі України: структурно-функціональні та типологічні особливості / С. Козиряцька: автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій: 27.00.04 / Класич. приват. ун-т. Запоріжжя, 2013. – 20 с.
6. Кость С. А. Нариси з історії західноукраїнської преси першої половини ХХ ст. / С. А. Кость / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2002. – 217 с.
7. Крупський І. В. Українська релігійно-церковна періодика і проблеми національного державотворення / І. В. Крупський // Українська періодика: історія і сучасність: доп. та повід. четвертої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 19–20 грудня 1997 р.; за ред. М. М. Романюка. – Львів, 1997. – С. 186–190.
8. Лавриш Ю. Церква у нових медіях України: проблеми і пріоритети комунікації / Ю. Лавриш. – Львів: [б. в.], 2017. – 156 с.
9. Павлюк І. З. Українська легальна преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917–1939, 1941–1944 рр. / І. З. Павлюк; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. НДЦ періодики. – Львів: Каменярь, 2001. – 285 с.
10. Скленар І. Сучасна церковна преса в Україні: головна проблематика / І. Скленар // Вісник Львівського університету. Сер. Журналістика. – Львів, 2003. – Вип. 23. – С. 257–269.
11. Школьна О. Д. Мета і функції провінційної релігійної періодики кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на прикладі видань Катеринославської губернії 1872–1917 рр.) / О. Д. Школьна // Українська періодика: історія і сучасність: доп. та повід. шостої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 11–13 трав. 2000 р.; за ред. М. М. Романюка. – Львів, 2000. – С. 400–403.
12. Юраш А. В. Сучасна релігійна преса та її прямі попередники / А. В. Юраш // Вісник Львівського ун-ту. Сер. Журналістика. – Львів: Світ, 1995. – Вип. 19. – С. 23–30.

Рожило М.А. Концепція трактовки морали сквозь призму літературно-художественних произведений (на матеріалі волинської православної преси періода 1922–1939 гг.)

В статье на материале журналистских текстов на колонках православной прессы Волини периода 1922–1939 гг. очерчено концепцию трактовки морали сквозь призму литературно-художественных произведений. Проанализированы публикации журналов «За Соборность», «Путь», «Церковь и народ» с точки зрения освещения морально-этической проблематики. Отмечено, что проекция основ христианской морали через призму литературно-художественных произведений православных масс-медиа на сознание читателей дает возможность Церкви декларировать свою позицию и, таким образом, влиять на аудиторию.

Ключевые слова: мораль, православная пресса, литературно-художественный, проблематика, концепция, Волинь.

Rozhylo M.A. Conception Interpretations of Moral Through the Prism of Literary and Artistic Works (on Material of the Volyn Orthodox Press of Period 1922–1939)

In the article on material of journalistic texts on the columns of the orthodox press of Volyn of period 1922–1939 outlined of interpretation of moral through the prism of literary and artistic works. The publications of magazines are analysed «For Collegiality», «Way», «Church and people» from point of illumination of moral and ethics problems. It is marked that the projection of bases of christian moral through the prism of literary and artistic works of orthodox mass-media on consciousness of readers enables to declare the position and, thus, influence on an audience Church.

Keywords: moral, orthodox press, literary and artistic, problems, conception, Volyn.

ДО ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА¹

У статті йдеться про питання, які піднімає у своїх публіцистичних статтях Д. Павличко, а саме проблему художньої майстерності, ролі й місця митця в суспільстві, відчуття літературного процесу, впливу творчості однієї людини на творчу долю іншої, проблему молодих письменників.

Ключові слова: публіцистика Д. Павличка, художня майстерність, класики української літератури.

Публіцистиці властиве конкретно-образне мислення, яке не завжди і не цілком можна ототожнювати з художнім мисленням. Говорячи про невіддільність публіцистики від науки, філософії та інших потоків соціальної інформації, ми говоримо й про публіцистичність, яка виникає тоді, коли автор прагне вплинути на свідомість читача, викликати відповідну реакцію. Це поняття включає в себе широке суспільне звучання, проблемність, полемічність і властиву саме для публіцистики образність. Зразком можуть служити виступи та статті Д. Павличка (зі збірок «Магістралями слова» (1977), «Над глибинами» (1983), «Біля мужнього світла» (1988), «Українська національна ідея» (2004), а також із публікацій у пресі).

Погляд на факти у статтях Д. Павличка йде від глибокого відчуття сучасного літературного процесу, розуміння сучасності, вміння бачити в житті і літературі певні проблеми. Література 60–90-х років ХХ ст. була невід’ємною частиною всього суспільства, духовним продовженням свого часу. І якщо в самому житті мало місце спотворення правди, брак умінь казати її відверто й сміливо, то ці риси позначали і публіцистику, й літературу.

Сучасний світ вимагає від митця передусім постійної готовності відгукнутися на його болі, самовизначитися і втрутитися в боротьбу добра зі злом, що така актуальна зараз. Дослідники неодноразово відзначали творчу мобільність Д. Павличка, не тільки поета, а й публіциста, критика, що проявляє новаторський неспокій, громадянську активність і публіцистичну заостреність. Навіть критика завжди має якісь точки зіткнення з публіцистикою, в чому переконують і критичні статті Д. Павличка, що відзначаються глибиною аналізу явищ і закономірностей художнього процесу, влучністю філософсько-естетичних узагальнень, широтою аналогій, зіставлень, публіцистичним пафосом. Вони свідчать про тонке літературно-естетичне чуття автора, вміння відбирати й узагальнювати.

Про найважливіші мотиви публіцистики Д. Павличка – боротьбу письменника за збереження мови, духовних цінностей українського народу, за суверенітет – ми вже говорили. Наприкінці 1980-х років майстер слова активно виступає за реабілітацію несправедливо репресованих діячів української літератури, гостро і наступально звучить відкрита критика влади. Хвилював митця і стан екології в Україні, Чорнобильська катастрофа та її наслідки, боротьба за незалежність та суверенітет.

У багатьох публіцистичних статтях Д. Павличко піднімає проблеми, можливо, менш глобальні, та, на думку автора і на нашу думку, не менш важливі, звертаючись до впорядкування творчої спадщини класиків літератури, порушує проблему актуальності їхньої творчості, дискутує з перекрученнями класичних надбань літератури та її представників, розшифровує роль М. Рильського в своєму житті та творчості, звертає увагу громадськості на стан піснетворчості в Україні, підтримує молоді таланти та інше.

З 1950-х років, із початків творчості, Д. Павличко хвилює роль і місце митця в суспільстві, становище молодих письменників. Цікавить публіциста проблема художньої майстерності, традицій і новаторства, єдності змісту і форми, реалізму, ідейності, літературного героя та створення в літературі достовірного, повнокровного художнього

¹ Вперше опубліковано: Науковий вісник ВНУ. Філологічні науки. 2007. № 9. С. 161-166.

образу, а також питання тематичної різноманітності художніх творів, композиційної майстерності. Ці проблеми піднімаються у багатьох статтях, зокрема: «Сонети Івана Франка» (1955), «Туга і непокора» (1963), «Образ Довженка» (1964), «Книга доби» (1964), «Наш Каменярь» (1966–1976), «Яблунове натхнення» (1969), «Сонця і правди сурмач» (1972), «Квітуча гілка з пахощами грому» (1974), «Правда життя – істина поезії» (1975), «Від імені народу – від імені людства» (1980), «Мустай Карім» (1982), «Наш співавтор – час» (1982) та ін.

У кінці 1960-х років у літературному процесі окреслився загальнолітературний інтерес до проблем історичної пам'яті, зв'язку часів, наступності поколінь, національних традицій і святинь. Д. Павличко задумується над природою феномену духовного єднання, над тим, чому творчість однієї людини спроможна так глибоко вплинути на творчу долю іншої індивідуальності. Публіцист висвітлює проблеми природи художності твору й тривалість його ідейно-естетичного впливу на людей.

Широке коло проблем, питань, які Д. Павличко намагається розв'язати особисто чи поставити їх перед читачем, доповнюється не менш больовими точками, на які митець зверне свій погляд. Із цього ряду виділяється досить важливе питання взаємозв'язків національної та інших літератур. Зупиняється публіцист на розширенні горизонтів досліджень за рахунок введення в літературно-критичний обіг творів із літературного процесу інших країн. Зіставлення фактів однієї літератури з іншою поглиблено розкривають суть художніх явищ в обох літературах, вони не є механічним, зовнішньо-показовим аналізом. У статті про творчість О. Блока «Поет глибин» (1980) Д. Павличко порівнює його поему «Дванадцять» з поемою І. Франка «Мойсей». «Як франківський Мойсей, – пише він, – є тільки символом народного вождя, а не образом біблійного пророка, так блоківський Христос не має нічого спільного з церковним і попівським богом, а є тільки геніальним знаком тисячолітньої мрії пригноблених про справедливість їхньої боротьби за життєвий ідеал» [6, 227]. А в наступній статті «Інтелігенція й народ у творчості О. Блока. Виступ на міжнародному блоківському симпозіумі – Італія, Гарньяно» (1981), продовжуючи цю тему, публіцист вимальовує низку аналогій до Христа як носія багатовікової ідеї любові і братерства в поезії, кінематографі, в портретному мистецтві й ін. Блоківський образ поглибився і розширився на тлі ХХ століття. Як підтвердження, звучить думка, що «в сьогоденньому світі, де відчувається зростання ролі інтелігенції, обумовлене боротьбою не так за матеріальні блага, як за духовне розкріпачення людини, знайдемо тисячі прикладів жертвності, тисячі доріг, що ведуть сміливих мислителів на Голгофу» [6, 235].

Концепції Д. Павличка завжди приваблюють активною дослідницькою думкою. Так, говорячи про роман І. Вільде «Сестри Річинські» («Золотий передзвін», 1977), автор аргументує, що такий роман «зробив би честь будь-якій національній літературі з усталеною світовою славою» [6, 81]. Це піднесені слова, в які віриш, бо вони з'являються або як результат самостійного текстового аналізу, або як результат великої кількості опрацьованих наукових досліджень.

У статтях Павличка-публіциста маємо талановитий синтез думки та почуттів, які, зливаючись, дають своєрідне бачення вже відомого факту, події чи знайомої мистецької постаті. Свіжість сприйняття знаної інформації, намагання осмислити значення класиків для сучасника полягає в оригінальному поданні через свідомість сучасного художника, через його мислення, на яке проектується сучасність з її підвищеними естетичними вимогами. Тут минуле перегукується з сучасністю. Наприклад, у статті «Падре галицької землі» (1961) Д. Павличко справедливо зауважує, що М. Шашкевич вірив у те, що центр України не у Львові, а в Києві, і передав це відчуття наступним поколінням. У статті про В. Стефаніка автор пише, що «тільки тоді його очі світили надією, коли він дивився на Схід, куди посилав свої твори і звідки чекав свободи» [4, 60], – так думка публіциста зі сфери естетичної проникає в сферу ідеології і політики, а втім, це не поодинокий випадок, це невід'ємна якість публіцистичних статей Д. Павличка.

У видавництві «Дніпро» в 1989 році побачила світ збірка поезій І. Франка. Д. Павличко підготував до неї вступну статтю «Франко – з нами», яка увійшла до збірки «Біля мужнього світла». «Те, що написав Каменярь, – захоплено пише автор, – не піддається й досі обчисленню» [3, 49]. Адже І. Франко, «український титан», з однаковою новаторською силою і успіхом працював у літературі, збагатив «грунтовними дослідженнями етнографію, фольклористику, історію, естетику, соціологію, політичну економію, філософію» [3, 49]. Віддаючи шану великому поетові, Д. Павличко аналізує, оцінює проведену роботу по впорядкуванню творчої спадщини І. Франка, дає слушні поради щодо подальшої роботи, вказує на недоліки. Стаття пройнята щирою зацікавленістю публіциста творчістю Каменяря, відзначена глибокими знаннями досліджуваного матеріалу.

Під інтернаціональним кутом зору розглядає Д. Павличко творчість свого духовного вчителя, який «будує пам'ятники десяткам творців світової літератури, серед яких – Софокл, Данте, Шекспір, Гете, Пушкін, Міцкевич, Золя.., ставить на нашій землі перші храми вавилонській, індійській, еллінській, римській та арабським культурам» [3, 49]. А збіркою І. Франка «Зів'яле листя» записана українська література «до світових, найщемливіших, для всіх народів і поколінь зрозумілих співів закоханої душі» [3, 79].

Над феноменом безсмертя Д. Павличко розмірковує часто, бо його духовний світ сповнений образами та ідеями тих, кого народи ввели до пантеону вічності, зробили своїми сучасниками. Він намагається пізнати і розкрити задля самоусвідомлення і збереження самого ж народу історичну, соціальну, психологічну, генетичну сутність того феномена у близьких йому предтечах. Тому й пише про геній Т. Шевченка, І. Франка саме у зв'язку з філософією вічності. Органічними, багаточинними спадкоємними зв'язками через однородинність землі й духу Галичини, через близькість духовного начала таланту поєднався Д. Павличко із І. Франком. На прикладі інтелекту І. Франка дослідник доводить, що творчість – не просто «виливання таланту», а наукова, дослідницька, пізнавальна праця. Постаті Т. Шевченка та І. Франка часто зустрічаються і в поетичній, і в публіцистичній та критичній творчості Д. Павличка.

Публіцист дає власну глибоку інтерпретацію двох титанів української духовності, поставивши їх у найгостріший зв'язок із сучасною духовною потребою, долає звичні підходи, шукає незнане у знайомому, спростовує самозрозуміле, розкриває діалектику думки, прагне синтезувати цінні сторони різних підходів.

Звертаючись знову і знову до творчості І. Франка, Д. Павличко підкреслює, що поруч із образами Т. Шевченка і Лесі Українки «образ Франка символізує перед світом не тільки індивідуальні риси й можливості велетня культури, але й нетлінне ество, красу, неповторну явину й життєздатність українського народу» [4, 4].

Творчість Т. Шевченка для Д. Павличка – явище вічнозмінне: кожне нове покоління читачів відкриває її по-своєму. Це стосується й зарубіжних читачів. Тому автор вважає за обов'язок вступити в полеміку з тими лжепропагандистами поезії й світогляду великого поета, які намагаються трактувати українського генія як предтечу філософії надлюдини. Митець розуміє, що глибоке вивчення, дослідження творчого спадку Т. Шевченка повинно йти у зіставленні з творчістю видатних поетів світу. У виступі в Українському Робітничому домі у Торонто на Шевченковому святі («Шевченко й сучасність», 1984) Д. Павличко наголосив: «Навіть есхатологічні мотиви в Шевченковій поезії принципово відрізняються від пантеїзму Віктора Гюго, Байрона, Уолта Уїтмена, Хосе Марті та інших із цього ряду сьайливих імен... Його не захоплював пантеїстичний міраж, бажання перейти по кончині своїй у дерева та в ріки рідного краю; він хотів чути, як реве ревучий, хотів наново оживати в славі своїй, воскрешати «вольную думу», жити в душі безкінечних поколінь українського народу. Так воно й сталося» [3, 20].

Заглиблюючись у роздуми Д. Павличка про життя, діяльність, літературно-художнє надбання митців, окремих творів художників слова, майстрів сцени, особливо хочеться звернути увагу на те, що світлий образ Т. Шевченка присутній мало не в кожному письменницькому роздумі. А якщо автор явно й не посилається на твори Т. Шевченка, то

кобзаревий дух людяності, моральної чистоти, образ вірності й чесного служіння народові є певним мірилом, призмою, через яку фільтрує свої думки Д. Павличко, оцінюючи глибину духовності людини в кожній статті, дослідницькій праці, спогадові чи літературному портреті.

Розмірковуючи про старших побратимів з художньому цеху, Д. Павличко в своїх статтях не раз наголошує на їхній настановчій ролі, зокрема, у статті «Мука чистоти» (2004) підкреслює роль М. Рильського у своєму житті, наголошуючи, що після батька та матері він посідає третє місце у формування самого автора. Адже, маючи широкі знання, нахили до аналітичного осмислення явищ культури, закоханість у літературу, розуміння мистецтва та його місця, почавши як поет, М. Рильський працював і як перекладач, і як публіцист, і як автор музики й пісенних слів, фольклорист, і, нарешті, як літературознавець, критик, дослідник літератури. На нашу думку, від закоханості в І. Франка та в М. Рильського, почалося становлення Д. Павличка – публіциста та дослідника літератури. Як і його вчителі, цей митець, не претендуючи на якусь особливу філософічність і теоретичність, відчував і відчуває постійну потребу поділитися своїми думками про попередників, вчителів.

Постать М. Рильського, на нашу думку, зіграла одну з визначних ролей у формуванні поглядів Д. Павличка – публіциста, перекладача, дослідника літератури, теоретика перекладу. У статті «Мука чистоти» (2004) Павличко-дослідник висловив ряд думок щодо місця й значення життя і творчості М. Рильського. Що стосується молодих, то «наставлення та орієнтація на творчість і духовну напругу молодих поколінь – це прикметна риса Рильського. ... Шістдесятники не дарма шукали й знаходили в нього благословення на своє новаторство і правдомисліє. Кожного нині діяльного українського письменника, митця, інтелектуала, політичного і громадського діяча торкнулося натхнення Рильського» [5, 1]. «... Максим Рильський був, є і буде одним з найбільших українських поетів ХХ століття, діячем культури франківського формату, що при трагічному творчому скаліченні все ж таки зумів двигнути вперед українську духовність, розвинути нашу мову, наше розуміння природи і людської душі» [5, 1], тобто став зв'язковою ланкою між митцями старших і молодших поколінь. М. Рильський – один із пророків української державності: «для кожного народу найдорожчою є тяглість, безперервність, успадкованість культурної, філософської, релігійної, а звідси й політично-державницької традиції. Заслуга Рильського, крім усього іншого, в тому, що він налагодив і витримав зв'язок між генераціями будівників Української Народної Республіки і будівниками сучасної незалежної України» [5, 1].

Всеохопна любов М. Рильського до мови, бо «його рідною мовою була любов до світу і до людства, і він дуже рідко зраджував їй» [5, 1], а найбільше – любов до України: «Україна ненастанно керувала пером Рильського. Навіть у тих поезіях, де він славить «зоревінчану Москву», відчутна якась, безперечно, антисусловська лінія – прирівнювання Дніпра до Вісли, Влтави, Дунаю, Києва до Варшави та інших міст Європи, Шевченка до Міцкевича і т.д. Словом, це було постійне нагадування читачам, що український народ за своєю історією та духовною оригінальністю такий же, як чеський чи польський, як будь-яка інша європейська державна нація» [5, 1].

Д. Павличко-публіцист намагається осмислити кожне літературне явище і подію, тримаючи в полі зору актуальні проблеми літератури, культури, історії. В публіцистичній, літературній справі для нього немає дрібниць. Аргументовано розважливий, переконливий, точний він у своїх статтях. У гостропроблемній статті «Пісня і поезія» (1980), що увійшла до збірки «Над глибинами», роздуми про тісний взаємозв'язок поетичного і музичного в пісенній творчості закономірно переростає в розмову про громадянське призначення і соціальні функції пісні в нашому суспільстві, адже не кожен ліричний вірш – пісня, «пісня – це не три куплети з рефреном, а лірична драма в мініатюрі, де найінтимніші ... почування мають загальнолюдський характер, і народ може сприйняти їх як нову прикмету свого духовного життя» [4, 190]. Автор дає аналіз кращих набутків пісенного жанру, нищівно критикує подробиці, дріб'язковість у тематиці. Публіцист нагадує, що традиції української пісні беруть початок із пісні народної, в якій слова і музика – в гармонії з думками і

почуттями, і тому так природно знаходять своє музичне втілення. «Пісня – один з найважливіших елементів духовності, без якого втрачає сенс материнське й будь-яке інше виховання, затьмарюється або й зовсім зачинається для людини вхід у мистецтво» [4, 173].

Д. Павличко робить цікаві спостереження та висновки, що стосуються не лише поетичних текстів, а й музичного оформлення пісні. Безкриле серійне піснеробство, коли не акт співтворчості, а позатворчі моменти сполучають примітивний текст і нав'язливу мелодію, викликає девальвацію духовної вартості та впливовості пісні. Тому з таким ентузіазмом приєднується до Д. Павличка, коли він гостро виступає проти духовного фальшу, графоманства, стилізаторства, спекуляції актуальною тематикою, коли вчить уважно й вимогливо оцінювати двоєдину природу пісні, усвідомлювати її як виховательку естетичного смаку і громадянської свідомості мільйонів, особливо молоді.

Одним словом, митець написав фундаментальне дослідження, де простудіював взаємини сучасної пісні з фольклорною основою жанру, показавши шляхи органічної трансформації принципів поезики у творах авторів різних поколінь. «Фактор творчої неповторності, присутність авторської індивідуальності, багатство змісту та ідей – це жанрові атрибути, без яких нема справжності твору» [7, 122]. Та й сама поезія Д. Павличка досить музична, є ряд пісень на його слова («Два кольори», «Клен», «Лелеченьки» та ін.). Говорячи про пісенну творчість Д. Павличка, І. Драч каже, що «страхітлива біда сучасних пісенних текстів у тому, що за ними не стоїть вольтова дуга пекла і раю авторової душі...» [1, 121], а пісня Д. Павличка «працює на корінь, на праоснову людського буття. Вона очисна і благодворна. А той, хто захоче навчитися в тебе писати пісні, хай навчиться в тебе науки життя, хай дасть волю своїй душі вмістити стільки радостей і печалей» [1, 121].

В основу статті «Пісня і поезія» покладена доповідь на спільному пленумі Спілки письменників України та Спілки композиторів України. Доповідач мужньо і принципово проаналізував стан сучасної пісенної творчості, чесно і відверто назвав халтуру – халтурою, заробітчанство – заробітчанством, яке нічого спільного не має ні з народнопісенною традицією, ні з душею народу. Чи не актуальна сьогодні ця проблема?

Напутнє слово Д. Павличка часто супроводжує поетичні дебюти. Майстер вміє ще у зародку помітити прояви «справжньої обдарованості, підтримати молодого автора, допомогти знайти власний голос і позбутися того, що йде від наслідування» [2, 184]. Говорячи про зовсім молоду поетесу Л. Целіковську, котра виступила з першою добіркою віршів на сторінках журналу «Дніпро» у 1979 році (№ 4), Д. Павличко, пропонуючи її вірші читачам, писав: «Людмила Целіковська починає з найголовнішого, вона хоче знати, для чого живе, в чому сенс її діянь, вона не розриває свої щоденні переживання з питаннями вічними...» [4, 91].

Аналізуючи твори молодих («Людмила Целіковська: Вступне слово до добірки віршів поетеси», 1979; «Істинність поетичного слова: Передмова до поезій О. Мокровольського», 1981; передмова до публікації віршів І. Пеника, 1984 та ін.), Д. Павличко звертає увагу на художні якості, відзначає цікаві образні прийоми. Водночас, ставлячи високі вимоги до художнього слова, він вказує на невдалі вирази, бліді образи, нечітку структуру окремих творів тощо, бо «процес творчості не є тільки системою спалахів підсвідомості. Мова поета ним самим редагується і твориться; від нього, зрештою, залежить остаточний варіант його твору» [6, 160].

У вступному слові до книги молодого поета С. Чернілевського Д. Павличко дуже правдиво й точно сказав: «Потреба простої розмови, звичайного, але правдивого слова, на думку С. Чернілевського, – це щось вище за саму поезію» [3, 170]. Але ж «висловити правду без магії слова неможливо. Отож виявляється, що поет стає в певну позу, відкидаючи все і навіть те, «наскільки гарна мова», заради того, щоб загострити увагу на правдолюбній прикметі свого натхнення... Така поза – не позиція автора, не його кредо, а тільки одне з бажань, закономірна й навіть потрібна крайність, яка завжди характеризує справжній талант і його зростання» [3, 170–171]. Серйозністю і відповідальністю, почуттям обов'язку позначений підхід Д. Павличка до творчості молодих. У порадах молодим та й у власній

публіцистичній та літературно-критичній практиці він вимагає лаконізму, конкретності, наукової аргументації використаних матеріалів.

Д. Павличко у своїх публіцистичних виступах насамперед звертає увагу на загальносуспільний людинознавчий аспект у творчості конкретного митця, а звідти на його народні витoki. Автор акцентує думку на тому, що зв'язок з народом не є опосередкованим, він збагачує обопільно. Ця частина єдності природи художньої творчості (митець і народ) не існує без аналізу й оцінки естетичної системи художника. Цілісність такої системи формують гуманістичний аспект бачення світу, соціальний і філософський. Така цілісність надає змогу подивитися на світ очима відкривача.

З вищесказаного видно, що Д. Павличко-публіцист піднімає проблеми, котрі актуальні й нині, цікавлячись значенням класиків літератури для зростання творчих сучасників, впорядкуванням творчої спадщини класиків, питанням історичної пам'яті, зв'язку часів, національних традицій, коріння й витоків, цікавлячись проблемами актуальності творчості, дискутує із дослідниками, які перекидають класичний внесок української та інших літератур, піднімає проблему художньої майстерності, ролі й місця митця в суспільстві, відчуття літературного процесу, духовного єднання, впливу творчості однієї людини на творчу долю іншої, проблему молодих письменників, говорить про взаємозв'язки національних літератур, наголошує на впливі своїх старших товаришів по перу у формуванні свого життєвого та творчого кредо, на стані пісенної творчості в Україні, опікується долею молодих талантів. Для митця немає проблем другорядних, все близьке і цікаве авторові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Драч І. Диптих про Дмитра Павличка // Драч І. Духовний меч: Літ.-крит. статті та есе. – К.: Рад. письменник, 1983. – 351 с.
2. Ільницький М. Багатогранність єдності. – К.: Дніпро, 1984. – 242 с.
3. Павличко Д. Біля мужнього світла. – К.: Рад. письменник, 1988. – 336 с.
4. Павличко Д. Магістралями слова. – К.: Рад. письменник, 1977. – 312 с. Павличко Д. Мука чистоти // Літ. Україна. – 2004. – 25 берез.
5. Павличко Д. Над глибинами. – К.: Рад. письменник. – 1983. – 424 с.
6. Салига Т. Палахка ватра любові // Жовтень. – 1983. – № 11. – С. 120–122.

Теребус О.Л. К вопросу украинского культурного наследия в публицистике Дмитрия Павлычко.

В статье речь идет о вопросах, которые поднимает в своих публицистических статьях Д. Павлычко, а именно проблему художественного мастерства, роли и места художника в обществе, ощущение литературного процесса, влияния творчества одного человека на творческую судьбу другого, проблему молодых писателей.

Ключевые слова: публицистика Д. Павлычко, художественное мастерство, классики украинской литературы.

Teresbus O.L. To the Question of Ukrainian Cultural Heritage in Journalism of Dmitry Pavlychko.

The article is about the questions, which D.Pavlychko get up's in his publicistic articles. Namely, the problem of artistic mastery, the role and place of writer in society, the feeling of literary process, the influence of one person on creative fate of another and the problem of young writers.

Keywords: publicistic writing of D.Pavlychko, artistic mastery, the classics of ukrainian literature.

МОВОЗНАВСТВО

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ МОВОЗНАВСТВА

Л.В. Бублейник

ЕМОЦІЙНА ЛЕКСИКА В ЗІСТАВНОМУ АСПЕКТІ (СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ ПАРАЛЕЛІ)¹

На матеріалі східнослов'янських мов розглянуто лексичні паралелі, які співвідносяться за внутрішньою формою, що зумовлює характер емоційно-експресивних та стилістичних параметрів слова та його дериваційний потенціал. Внутрішню форму корелятивів проаналізовано з огляду на використання в базі номінації одиниць з абстрактним/конкретним значенням.

Ключові слова: мовна картина світу, контрастивна лінгвістика, внутрішня форма слова, аксіологія, емоційно-експресивні компоненти.

Проблематика зіставних лексикологічних досліджень набуває в сучасних умовах особливої актуальності, даючи матеріал для висновків щодо характеру картини світу, створеної засобами різних мов. М. О. Карпенко слушно говорить, що в сучасній багатомовній спільноті контрастивна лінгвістика набуває дедалі більшої ваги [2, 139]. Зіставний метод, на її думку, зумовлює «... більш глибоке наукове опрацювання системи кожної з зіставляваних мов, а також мовних універсалій <...>» [Там само]. Те, що зіставна лінгвістика, у тому числі й зіставна семасіологія, стає одним із магістральних напрямів мовознавства останніх десятиріч, відзначають і інші дослідники [4, 362]. Теоретичні аспекти, що мають дотичність до контрастивістики, розглядаються й у працях із зіставної стилістики та лінгвокультурології [Див., зокрема: 1]. Результати наукових пошуків у цій галузі важливі також і для вирішення практичних завдань, зокрема в лінгвопоетиці, перекладознавстві, лінгводидактиці.

Статтю присвячено питанню, яке дотепер ще не було предметом спеціальних розвідок – зіставному описові груп емоційної лексики в українській, білоруській, російській мовах. Завдання роботи – розглянути кореляції різномовних лексем з огляду на характер їхньої внутрішньої форми, ступінь абстрактності / конкретності значення, співвідношення з літературним стандартом, дериватологічний потенціал.

В аналізованому лексичному прошарку на міжмовному рівні виявляється взаємозумовленість та взаємозалежність змістових та формальних характеристик. Відтінки значення емоційних слів – фамільярних, розмовних, просторічних – часто утворюються індивідуально, в ідіоматичному сегменті системи; на перший план у них висуваються не стільки істотні ознаки, важливі для предметно-логічного ядра, скільки менш актуальні для нього аксіологічні параметри, що зазвичай формуються залежно від оцінки явища членами суспільно-мовного колективу.

¹ Вперше опубліковано: сб. «Лінгвокультурні концепти в мовній свідомості і дискурсі», 16–17 верес. 2011 р. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського, Ін-т мов світу. – Одеса, 2011.

Диференційна частина емоційно-експресивної лексики утворює різні конфігурації в тристоронньому зіставленні. На думку О. О. Потебні, ступінь зменшувальності і пестливості загалом спостерігається переважно в «простому» мовленні («простонародной речи») та в усній словесності [5, 70-73]. Однак у літературних стандартах їх доля склалася по-різному: найбільшою мірою спільність у цьому сегменті словесного корпусу характеризує українську та білоруську мови, що сформувалися на народній основі; російська ж лексична система у своєму стилістичному розвитку передусім орієнтувалася на книжно-писемні джерела, що визначило у ній меншу кількість та функціональну значущість слів з демінутивними суфіксами. В українській та білоруській мовах різноманітні суфіксальні утворення такого типу широко представлено в різних частинах мови – не тільки в іменниках та прикметниках, а й у дієсловах та прислівниках; ці слова зазвичай співвідносяться в російській мові з лакунами. Так, безеквівалентними є білор. *месячык*, укр. *місяченько* – у російській мові паралельне утворення неможливе навіть у фольклорно стилізованих текстах, у поєднанні з іншими демінутивами, які могли б провокувати емоційне узгодження (пор. у О. Пушкіна: «*Месяц, месяц, мой дружок, / Позолоченный рожок!*»). Укр.: *Ой не світи, місяченько, не світи нікому*. Білоруська лексема вживається не тільки як засіб стилізації уснопоетичного мовлення, а й ширше – в текстах із загальним поетичним забарвленням:

*Толькі зроку густога
Захмялелы мурог,
Толькі светлая стома,
Толькі місячка рог...* (Р. Барадулін)

В українських та білоруських демінутивах при спільності емоційних та функціональних складників індивідуалізуються формальні засоби їхнього вираження, пор.: *місяченько* – *месячык*, *додомочку* – *дамовачкі*, *дамоўкі*. Так у Р. Барадуліна: *Я ўпілася на мяду, / Дамовачкі не дайду...; Пяе певень – / Не йду дамоўкі* («Матчыны песні»).

Значній частині експресивної лексики властива рельєфна внутрішня форма, сприйняття якої схильне загострюватись у науковому контрастивному лінгвістичному аналізові, а у білінгвів – і на побутовому рівні. Вибір ознаки, покладеної в основу найменування, виявляє оцінне ставлення членів національного мовного колективу до реалії. Попри можливу різницю у виборі слів, що в зіставляваних мовах складають базу найменування, формуючи прототипні образи, у порівнянні підтверджується універсальність оцінок, викликаних певним явищем. Так, пейоративною аксіологічною ознакою об'єднується низка співвіднесених збірних іменників на позначення комах, що живляться кров'ю – рос. *гнус* / білор. *заедзь* / укр. розм. *погань* (з ширшим обсягом значення: про комах і взагалі істоти, що викликають у людей огиду – 7, т. VI, 704): *Улетку заедзь жыцця не дае ні чалавеку, ні скаціне* (А. Чарнашэвіч); *Днем жарко, ночью не дает покоя гнус. Тучи комаров и мошек насадают со всех сторон* (Арамилев); *Дуже стережусь я тепер цієї погані [гадюк], цур їй!* (Леся Українка).

У художньому мовленні та в перекладацькій практиці вмотивоване загальною естетичною настановою «оживлення» внутрішньої форми використовується як спеціальний прийом емоційної мовної гри, спрямованої на створення словесного образу. Приклади численні, зокрема див. у А. Содомори в його філософських роздумах про мову: *Знахідка: щоб знайти щось – треба йти*: «*Де ти бродиш, моя доле?..*»; *Про-зорість: радість від того, що прозорить кожен камінчик на дні річки вдень, кожна зірка – вночі*: «*Нічка розсипала / Зорі сріблястії – / Он вони в річці на дні...*» [8, 80].

Яскраве емоційно-експресивне забарвлення лексем з рельєфним образом, покладеним в основу номінації, увиразнюється в об'єднанні їх із нейтральними синонімами. Пор.: білор. розм. *абшастаць* [3, 13] при нейтральних *абкрасці*, *абакрасці* (укр. *обікрасити*, *обчистити*, рос. *обокрасить*, *обчистить*); розм. *чаўпціся* – *адбывацца* [Там само, 21] (укр. *відбуватися*, *коїтися*, рос. *происходит*, *приключатся*); *апранаха* (розм.), *адзенне*, *адзежа* [Там само, 23] (укр. *одяг*, *одежа*, *шати*, рос. *одежда*, *одежа*, *одеяние*). Цей тип співвідношень у лексиці оцінній, «мальовничій» виступає як морфологічно характеризований, у ньому матеріальні

(формальні) ознаки виражено досить розмаїто, а експресія підтримується стилістично маркованими дериваційними засобами. Особливості диференційних міжмовних кореляцій в експресивній лексиці утворюються під впливом розмаїтих народнорозмовних джерел, тоді як значеннева та стилістична спільність більшою мірою властива словам, семантика яких детерміноване відношеннями в інтелектуально-логічній, упорядкованій, певним чином стандартизованій сфері.

Щільний зв'язок компонентів лексичного значення зі стилістичним забарвленням слова виявляється в типі кореляцій, що виявляють специфічність мовної картини світу в білоруській лексиці, в процесах утворення якої, навіть при номінації абстрактних понять, частіше спостерігаємо опору на уявлення про конкретні реалії. Так, дієслова, котрі називають фізичні процеси, залучають у сферу свого семантичного впливу назви з абстрактним значенням і характеризуються як нейтральні. Щодо російських паралелей у співвідносних контекстах, то вони належать до розмовного, афективного стилю і через це відзначаються порівняно вужчою лексичною сполучуваністю, яка часом межує з фразеологізованою. Показова в цьому плані кореляція білор. *хапіць* (*гора, бяды, страху*) і рос. розм. *хватить* (*горя, беды*, але не **страху*) [6, т. 4, 595]. Українські загальні відповідники *ухопити, схопити* цей сегмент семантичного континууму не заповнюють, і тому кореляції тут є зміщеними, варіативними, нерегулярними через залучення іноморфемних одиниць: *хапіць гора – натерпітися горя, хапіць страху – злякатися*. Асиметрична еквівалентність в українській мові продовжується й у ланці похідних лексем: білорусько-російським прямим (лінійним) корелятам *хопіць – хватит* відповідає українське *годі*; якщо пряма кореляція твірних білор. *кідаць* – рос. *бросать* відображається й у похідних *някідкі – неброский* (*Пра Тацяну Фёдарайну ўпотаі гавораць, што ніколі не была замужам, хоць мае сына-студэнта, ичуплаватата, някідкага з выгляду.* – Навуменка; *Кирпичная стена выложена неброским <...> узором.* – Тендряков), то в українській мові в цій кореляції відзначається лакуна:

Конкретно мотивовані білоруські лексеми в умовах білінгвізму зберігають свою виразну внутрішню форми, що в свою чергу актуалізує емоційно-експресивні компоненти значення. На зіставному рівні подібна лексика зазвичай характеризується як безеквівалентна у решті зіставляваних мов. Такий тип співвідношень вирізняється в групі дієслів, за допомогою яких процеси руху номінуються в опорі на фізичні явища й дії, котрі у сприйнятті мовців відзначаються більшою мірою конкретності і уявлення про котрі дає можливість виразити, як говорив О. М. Толстой, «внутрішній жест» у слові. Так, білоруська лексична система поряд із нейтральним *павярнуць* (про зміну напряму руху; паралелі в зіставляваних мовах – *повернути, повернуть*) має експресивні розмовні синоніми з «характерологічними» елементами семантики – *захіліць, заламаць*: *Заламалі ўлева, прайшліся гушчарняком ганоў двое – не патрапілі і павярнули направа; Па дарозе дамоў ён захіліў у парк...* (Ц. Гартны).

У досліджуваному матеріалі треба виокремити співвідношення, які стосуються розбіжностей у семантичних відтінках та стилістичних ознаках корелятивів, об'єднаних загальною значенневою та фонеморфологічною спільністю. Так частково розходяться в емоційному забарвленні у зіставляваних мовах укр. *зык* та рос. і білор. *зык*. Білоруська лексема є рівноправним членом синонімічного ряду *гук, голас*, що підтверджується контекстами, де нейтралізується слабкі розмовні ознаки слова: *Ноч. Цішыня. Аніводнага гуку* (П. Галавач). *Лес адразу напоўніўся новымі, зімовымі галасамі <...>* (М. Лынькоў). *З-над Нёмана ляцеў трывожны крык сяян і чуўся плач жанок; усе гэтыя зыкі зліваліся ў страшную музыку <...>* (Я. Колас) [3, 124]. Український та російський еквіваленти спеціалізуються в своєму розмовно-просторічному забарвленні і, відповідно, в обсязі функціональних ролей, відрізняються вони від білоруських і ступенем інтенсивності семантичних складників, позначаючи різкий, дуже голосний звук: *Було ми, дівтора, на печі, або так, заходимось пустувати, – зик такий сколотимо, що хоть із хати тікай* (Барвінок);

[Рагозин] был поглощен работой, <...> не слыша пушечного **зыка**, к которому успело привыкнуть ухо (Федин).

Отже, зіставлення лексем з емоційно-експресивними елементами значення в просторі української, білоруської та російської мов дає підстави для висновку про своєрідний характер взаємодії в них компонентів формальних (матеріальних, зумовлених вибором бази номінації), аксіологічних та стильових, тобто про формування ідіоматичних явищ, властивих національній картині світу. Цей напрям пошуків видається особливо перспективним саме для споріднених мов, які об'єднуються значною близькістю лексичних систем, що уможливорює виявлення в них на спільному матеріалі специфічності взаємозв'язку мисленневих та мовних категорій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
2. Карпенко М. А. Проблемы сопоставительно-лингвистического изучения русского и украинского языков и теория дискурса / М. А. Карпенко // Мова і культура. – Вип. 5. – Т. VI. Мова і художня творчість. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2002. – С. 138-144.
3. Клышка М. К. Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў / М. К. Клышка. – Мінск: Вышэйш. школа, 1976. – 592 с.
4. Нифанова Т. С. Денотативный подход к сопоставительному изучению лексики / Т. С. Нифанова // Сопоставительная филология и полилингвизм: Материалы Международной научной конференции (Казань, 29 сентября – 1 октября 2010 года). – Казань, 2010. – С. 363-365.
5. Потеня А. А. Из записок по русской грамматике. – Т. III. Об изменении значения и заменах существительного / А. А. Потеня. – М.: Просвещение, 1968. – 551 с.
6. Словарь русского языка: в 4 т. – М.: Русский язык, 1981-1984.
7. Словник української мови: в 11 т. – К.: Наукова думка, 1970-1980. 8. Содомора А. Перелітне / А. Содомора // Дзвін. – 2011. – Ч. 1. – С. 78-88.

Бублейник Л.В. Эмоциональная лексика в сопоставимом аспекте (восточнославянские параллели).

На материале восточнославянских языков рассмотрены лексические параллели, которые соотносятся с внутренней формой, определяют характер эмоционально-экспрессивных и стилистических параметров слова и их деривационный потенциал. Внутренняя форма коррелятов проанализирована с учетом использования в базе номинации единиц с абстрактным / конкретным значением.

Ключевые слова: языковая картина мира, контрастивная лингвистика, внутренняя форма слова, аксиология, эмоционально-экспрессивные компоненты.

Bubleynyk L.V. Emotional Vocabulary in the Comparative Aspect (East-Slavonic Parallels).

The paper deals with the East-Slavonic languages, namely with lexical parallels correlated by their inner form determining the nature of emotional and expressive as well as stylistic parameters of the word and its derivational potential. Correlates inner form is analysed taking into account units with abstract/concrete meaning used in the nomination bulk.

Keywords: language picture of the world, contrastive linguistics, inner form of a word, axiologie, emotional and expressive components.

ТЕОРІЯ ПЕРЕКЛАДУ БОГДАНА ЛЕПКОГО ТА ЇЇ ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПОЛЬСЬКОЮ МОВОЮ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА¹

У статті представлений аналіз теорії тлумачення Богдана Лепкого, описані засади інтерпретації лірики, запропоновані митцем, схарактеризовані способи їх практичної реалізації у перекладах віршів Т. Шевченка, виділені основні прийоми тлумачення, до яких вдається Б. Лепкий, окреслені причини лексичних трансформацій оригіналу.

Ключові слова: художній переклад, оригінал, лірика, способи перекладу, лексичні трансформації.

Творчість видатного українського письменника Тараса Шевченка стала феноменом у національному історичному процесі, адже, незважаючи на те, що поезії митця темпорально детерміновані ХІХ століттям, вони вражали своєю актуальністю читачів ХХ віку, впливають на життя сучасного українського суспільства, надихаючи до боротьби за демократичні цінності, збереження духовності. Проте не буде справедливо звужувати просторові виміри звучання слова Кобзаря до меж України. Поезія Т. Шевченка живе практично на всіх континентах. Пізнати її глибину мають можливість не тільки представники діаспори, але й реципієнти, котрі не знають української і не можуть прочитати в оригіналі творів письменника, позаяк для популяризації нашої національної духовної спадщини зроблені численні переклади англійською, німецькою, французькою, російською та іншими мовами світу.

Вітчизняна література є добре знана на теренах Польщі, де відомі такі майстри художнього слова, як Іван Франко, Леся Українка та, звісно, Тарас Шевченко. І у цьому велика заслуга перекладачів, котрі наближають твори класиків до закордонного читача. Серед них провідне місце займає постать Богдана Лепкого – «творця глибокої лірики, автора ряду повістей та оповідань, автора історії української літератури, видавця і коментатора ряду творів наших літературних класиків, популяризатора української культури в польському, чеському та німецькому світі» [4, с. 3], «майстра-перекладача та теоретика художнього слова» [2, с. 3]. Завданням нашої розвідки є вивчення перекладів Богданом Лепким польською мовою поетичних творів Тараса Шевченка з метою з'ясування специфіки практичного втілення теоретичних засад теорії тлумачення, опрацьованої власне автором інтерпретацій, виявлення лексичних трансформацій оригіналу.

Звісно, шевченкознавчі праці та перекладацька діяльність Богдана Лепкого неодноразово ставали предметом наукових студій. Проте бракує детального аналізу техніки тлумачення окремих поезій, окреслення типових для митця прийомів інтерпретації, причин та наслідків семантичних модифікації, що і зумовлює актуальність нашої праці.

Постать Богдана Лепкого, його літературна, наукова спадщина активно вивчається як літературознавцями, так і лінгвістами, перекладознавцями (Н. Дирда [1], М. Зимомря [2], Р. Зорівчак [3], В. Лев [4], М. К. Сивіцький [5] та ін.). Зокрема, життя і творчість митця ґрунтовно описані в монографіях В. Лева [4] та М. К. Сивіцького [5]. Н. Дирда досліджувала постать Тараса Шевченка в літературно-естетичній концепції Богдана Лепкого [1]. М. Зимомря вивчав особливості інтерпретації поетичного тексту в оцінках Лепкого-перекладача [2].

Постать Тараса Григоровича Шевченка як творчої особистості мала особливе значення у житті Богдана Лепкого. До Кобзаря у сім'ї Лепків зажди ставилися з особливою пошаною – вечорами часто читали його твори, а сам Богдан у 5-річному віці «проштудював

¹ Вперше опубліковано: Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Т. Шевченка: традиції і сучасність: зб. наук. пр. / Упоряд. О.В. Яблонська. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – Вип. 18. – С. 212-220.

самотужки» [1, с. 81] лірику поета. Не дивно, що у літературному доробку Богдана Сильвестровича є цілий цикл віршів, присвячених великому Кобзареві, у науково-критичній – праця «Про життя і творчість Тараса Шевченка», котра «zasлужує на особливу увагу, з приводу своєї легкої мови, дуже цікавого змісту та багато маловідомих ілюстрацій» [Див.: 1, с. 83], у перекладацькій практиці – тлумачення польською мовою поезій митця.

Питання художнього перекладу викликало неабиякий інтерес у Богдана Лепкого, котрий не обмежився практичною діяльністю у цій сфері, а поширився і на опрацювання митцем теоретичних засад процесу інтерпретації. Надзвичайно цікавою щодо розуміння суті, визначення основних принципів перекладу, «різних підступів до відтворення гармонії змісту й форми» [Див.: 2, с. 3] є маловідома праця Б. Лепкого «До питання про переклади ліричних поезій». З її сторінок «постає індивідуальна неповторність історика літературного процесу, критика, вдумливого інтерпретатора словесного образу, його багатозначності в різних іпостасях художнього перекладу, і насамперед поетичного» [2, с. 3].

Незважаючи на те, що Богдан Сильвестрович вважав питання про переклад «одним з найтяжчих і по нині-день не вирішених» [Див.: 2, с. 3], але він наважився інтерпретувати шедеври поетичного мистецтва. Перекладати кращі зразки національної літератури є надзвичайно складною, але дуже корисною справою. Богдан Лепкий обрав для тлумачення вірші найвідомішого письменника України, котрий є національною гордістю, твори якого складають скарбницю світової поезії. Усвідомлюючи художню вартість лірики Кобзаря, митець не побоявся взятися за її переклад, хоча розумів особливу відповідальність і трудність процесу тлумачення, адже «якщо не легка річ дати добрий переклад повісті, або новели якогось визначного письменника, що має свій власний стиль і свою питому ритміку, то переклади архитворів ... це таке важке завдання, як, приміром, переробити ноктурн Шопена з фортепіано на скрипку. Переробка може вийти і вдатна, але ... лиш переробка» [Див.: 2, с. 4].

Вибір Б. Лепким для перекладу поезій Т. Шевченка не є випадковим, адже, виходячи з порад самого митця, аби тлумачити правильно, слід «вибирати твори, що нам особливо подобаються і таких авторів, які нам промовляють до душі...» [Див.: 2, с. 8]. Факт, що письменник-перекладач відчував Т. Шевченка, є беззаперечним. Богдан Сильвестрович глибоко вивчив життєвий шлях Кобзаря, ґрунтовно проаналізував його творчу спадщину, тобто був добре підготовлений до того, щоб засобами іншої мови якнайповніше передати ритміку, строфіку, евфоніку, рими, порівняння, динаміку слова, орнаментику, всі своєрідні прикмети шевченкових архитворів [Див.: 2, с. 6]. Для досягнення своєї мети – максимального наближення художнього слова Тараса Григоровича до польського сприймача – Б. Лепкий застосовує цілу низку перекладацьких прийомів, котрі роблять його інтерпретації цікавими, адекватними, оригінальними.

Проаналізуємо способи тлумачення, котрі використовує Б. Лепкий, перекладаючи поему «Катерина», звернувши увагу на лексичні трансформації щодо оригіналу та їх вплив на смислову структуру вірша.

Порівняння лексичного рівня текстів першоджерела та перекладу дозволяє виявити чимало прикладів відмінностей, зумовлених застосуванням Богданом Сильвестровичем таких методів, як опуск та додавання, заміна окремих слів або цілих словосполучень чи навіть речень, що відповідно зумовлює появу конотативних інформаційних ланцюгів, генерує додаткові емоційні характеристики, супроводжується й певними граматичними (синтаксичними, морфологічними) трансформаціями. Але такі модифікації бачаться нам цілком закономірними, навіть необхідними, адже митець прагнув донести до польського реципієнта не просто зміст твору Кобзаря, а передати його ліричні вартості, музику, уникнути прозовості, позаяк кожна мова «має не тільки свій словник, але й складню, фразеологію, почуття евфонії. Що в одній звучить гарно й поетично, це в другій, при вірнім перекладі, може перемінитися в прозу» [Див.: 2, с. 7].

Одним з найпродуктивніших перекладацьких прийомів, до яких вдається Б. Лепкий в «Катерині», є заміна, що відбувається як на лексичному, так і на граматичному рівнях.

Українське речення *Бо москалі – чужі люде, Роблять лихо з вами* у польському варіанті звучить: *Oni obcy, litować się nie będą nad wami*. Лексема *litować się* не є відповідником сталого словосполучення *робити лихо*, оскільки містить семантику, співвідносну з більш позитивними поняттями – *жалістю, милосердям*. Дієсловом *litować się* перекладає тлумач також *знущатися*, яке в українській мові має цілком протилежне значення. Така заміна дещо послаблює емоційний фон розповіді, проте дозволяє зберігати авторську мелодіку. А на цьому чи не найбільше залежало тлумачеві, котрий стверджував, що «слід ставитися особливо уважно до музичних цінностей, бо всякі промахи в тім напрямі і всякі недобачення та недосягнення обнижують стійкість перекладу» [Див.: 2, с. 6]. Подібних прикладів заміни українських лексем польськими відповідниками з дещо іншим емоційним навантаженням, часто більш нейтральним, відмінним стилістичним забарвленням фіксуємо чимало: *Дівчина гине – Dziewczynę zasmuci*; *Поки слава на все село недобрая стала – Aż po siole niewesołe poszły o niej wieści*; *Нехай собі тії люде Що хотять говорять – A niech sobie źli ludziska Co zechcą, to plotą*; *Де ти в світі подінешся З малим сиротою – Gdzie ty teraz z małym dzieckiem Podziejesz się w świecie?*

Високу частотність мають нейтральні лексичні заміни, котрі не модифікують предметно-логічний чи емоційно-асоціативний зміст твору, а викликані здебільшого особливостями римування, бажанням відтворити стилістику оригіналу, зберігаючи його «не тільки орнаментальне, а й динамічне значіння» [Див.: 2, с. 7]. Об'єктивну лексичну заміну спостерігаємо у таких прикладах, як: *Кохайтеся ж, чорнобриві – Więć kochajcie się, dziewczęta*; *Полюбила молодого – Pokochała Moskalika*; *Не дві ночі карі очі – Całe nocie kare oczy*; *Вмиється сльозою – Ociera oczęta*; *Возьме відра, опівночі Піде за водою – I po wodę o północy Biegnie z konewkami*; *Колише думинку – I kołysze synka*; *Зеленіють по садочку Черешні та вишні – Rozwinęły się czereśnie i wiśnie w ogrodzie*; *Як москаля молодого – Kiedy swego kochanego*.

Б. Лепкий не боїться замінювати окремі слова фразеологізмами, адже вибирає такі, що не стануть джерелом різних змістових варіацій: *Забудеться зло – Zło w nieramięć pójdzie*. З іншого боку, для збереження «метрики (чергування слабих і сильних складів)» [Див.: 2, с. 6], семантичної основи поезії автор перекладу замінює сталу одиницю семантичним відповідником, що не має ознак фразеологічного звороту: *А жіночки лихо дзвонять – A kobiety dogadują*. Таке досить свобідне відтворення фразеологізмів пояснюємо небажанням трансформувати стиль першоджерела. Митець, усвідомлюючи, що «з фразеологією треба поводитися в перекладах дуже обережно. Лиш літературна культура і вироблений мистецький смак можуть вказати цю лінію, якої переступати не годиться» [Див.: 2, с. 7], глибоко переконаний, що «переклад мусить мати складню тієї мови, якою я перекладаю якийсь твір, а фразеологію часто-густо треба залишити для стилю» [Див.: 2, с. 8]. Коли ж стилістика дозволяє, тлумач для передачі змісту українського фразеологізму вміло підбирає польський: *Катерино, серце моє! Лишенько з тобою! – Katarzyno, serce moje, Gorzkie twoje życie!* Це свідчить про високий рівень володіння перекладачем іноземною мовою, а саме такою є ще одна з вимог, котрі ставляться, на думку Б. Лепкого, до хорошого інтерпретатора, адже тлумачити правильно можна лише за умови, «коли знаємо мову оригіналу не менше, від мови перекладу» [Див.: 2, с. 8].

Не уникає Лепкий-тлумач і прийому додавання, який застосовує через відмінності між мовами в області граматичної будови, лексики та фразеології, а також з метою надання перекладу довшої художньої форми, уникнення тавтологій, увиразнення стилістики, збереження ритмічної будови. Нейтральне лексичне додавання спостерігаємо у таких прикладах, як: *Не слухала Катерина Ні батька, ні неньки – Katarzyna głosu matki, Ojca nie słuchała*; *Полюбила москалика – Szczerze pokochała*; *Любо цілувала – Całuje i pieści*; *Обіцявся – Święcie obiecywał*; *А поки що, нехай люде, Що хотять говорять – Niech więc sobie co chcą mówią Niepoczciwi ludzie*; *Мабуть, сама вчила – Czy nie tyś ją Tak pięknie uczyła?* Додані лексеми здебільшого є спорадичними елементами, котрі не беруть активну участь у формуванні навіть фактуального рівня прочитання, це, передусім, обставинні, означальні

характеристики, що необхідні для дотримання мелодики, збереження звукової гармонії. Однак трапляються випадки, коли такі додавання є довільними, хоча вони і не спотворюють смислової структуру поезій, але надають їй певних конотативних відтінків, які не закладав у першоджерело автор. Наприклад, строфу *Якби сама, ще б нічого, А то й стара мати, Що привела на світ божий, Мусить погибати* перекладач відтворює, використовуючи як прийом лексичної заміни, так і додавання, вводячи питальну синтаксичну конструкцію, котрої немає в оригіналі: *Gdyby sama, niechby jeszcze, A to matka stara? Rodzicielka z córką cierpi, - Za cóż taka kara?*

Фіксуємо у перекладах Б. Лепкого опуски, котрі теж можна умовно поділити на нейтральні та модифікуючі інформаційний потік. Оминаючи обставинні характеристики, епітети, порівняння, тлумач не порушує змісту поезії, оскільки такі одиниці легко відновлюються за допомогою контексту або, на думку автора, є другорядними: *Як квітка на полі – Як z tym kwiatem bywa.*

Строфа *Прийшли вісті недобрії – В поход затрубили. Пішов Москаль в Туреччину, Катрусю накрили* зазнала під час перекладу численних модифікацій: *Nagle wojna. Trąbią trąby, Wzywają na boje. Poszedł Moskał, Ach Katrusiu, Gdzie panienstwo twoje?* Окрім ряду замінів та додавань, натрапляємо на приклад опущення ономастичної реалії. Богдан Лепкий не називає країни (*Туреччина*), куди пішов воювати коханий Катерини. Така інформація периферійна в семантичній структурі твору, є елементом вертикального контексту, виконує лише конотативну темпорально-локативну функцію.

Слід відзначити, що переклад Богдана Сильвестровича читається як оригінал, оскільки тлумач уникає будь-якої навмисної полонізації твору Т. Шевченка, дбаючи не тільки про відтворення української милозвучності, але й збереження реалій національної духовної та матеріальної культур, котрі якнайповніше передають колорит епохи, менталітет українців, специфіку побутового життя і под. Тому натрапляємо на низку українізмів, національно маркованих лексем: *czarnobrewa, kare oczy, siolo, "Hrycia", Katrusia, Katria, dola, bojary, "Puhacza", hen, nieboga.* Митець хоче, аби поза увагою польського читача не пройшли реалії, які мають потужний імпліцитний компонент, що акумулює інформацію про звичаї, традиції, побут. Тому, перекладаючи лексему *накрили*, він вдається до її розтлумачення, розуміючи, що ця реалія вітчизняної культури є важливою у смисловій структурі поезії: *Gdzie panienstwo twoje? Gdzie twa kosa?*

Отже, аналіз перекладу Б. Лепким поеми «Катерина» Т. Шевченка дозволяє стверджувати, що на практиці митець дотримувався основних положень, опрацьованої ним теорії тлумачення. Його інтерпретація є успішною, оскільки перекладач зрозумів поезію, не просто вдумався, а вжився в твір, пройшов «весь творчий процес, який переходив автор при написанню, аж до того моменту, коли перед ним явилася ідея твору, перша його візія» [Див.: 2, с. 6]. Богдан Сильвестрович правильно відчув і відтворив зміст та музичні цінності першоджерела. Інтерпретацію Б. Лепкого характеризує точність, близькість до оригіналу, котра не зводиться до буквализму, адекватність передачі поетичної смислової, ритмічної структури. Звісно, натрапляємо і на відхід від першоджерела, проте це зроблено, на нашу думку, свідомо, прагнучи якнайповніше передати тематичне багатство української версії, рівноцінно відтворити образну систему, мелодику, настрої, провідні думки твору Т. Г. Шевченка, переказуючи засобами польської мови надзвичайну простоту та одночасно неймовірну змістову глибину слова Кобзаря, його «спосіб думання і писання ... темперамент» [Див.: 2, с. 8]. Перекладацькі прийоми, що їх використовує Богдан Лепкий для тлумачення поетичних творів, реалізуються не лише на лексичному рівні, тому перспективним вважаємо дослідження граматичної, словотвірної площин інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дирда Н. Тарас Шевченко в літературно-естетичній концепції Богдана Лепкого / Н. Дирда // «Високе небо Богдана Лепкого»: Спроба антології у публіцистиці, поезії, музиці. – Березани – Тернопіль: Джюра, 2001. – С. 81 – 86.

2. Зимомря М. Особливості інтерпретації поетичного тексту в оцінках Богдана Лепкого як перекладача / М. Зимомря // Наукові записки. – Випуск 75(5). – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ імені В. Винниченка, 2007. – С. 3 – 9.

3. Зорівчак Р. Словесний образ у художньому перекладі / Р. Зорівчак // «Хай слово мовлено інакше ...»: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / Упор. В. Коптілов. – К.: Либідь, 1998. – С. 83 – 87.

4. Лев В. Богдан Лепкий 1872 – 1941. Життя і творчість / В. Лев. – Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 397 с.

5. Сивіцький М. К. Богдан Лепкий. Життя і творчість / М. К. Сивіцький. – Київ: Дніпро, 1993. – 372 с.

6. Шевченко Т. Твори: В 5-ти томах. Поетичні твори (1837 – 1847). Том 1 / Т. Шевченко. – К.: Дніпро, 1984. – 350 с.

7. Шевченко Т. Твори: В 16-ти томах. Том XIV. Переклади поезій на польську мову / Т. Шевченко. – Варшава – Львів, 1936. – 385 с.

Васейко Ю.С. Теория перевода Богдана Лепкого и ее практическая реализация в интерпретациях на польском языке поэзии Тараса Шевченко.

В статье представлен анализ теории перевода Богдана Лепкого, описаны основные принципы интерпретации лирических поэзий, охарактеризованы способы их практической реализации в процессе перевода стихотворений Т. Шевченко, выделены основные приемы толкования, к которым прибегает Б. Лепкий, определены наиболее производительные из них, очерчены причины лексических трансформаций оригинала. В процессе анализа обнаружено, что на практике переводчик придерживался основных принципов, разработанной им теории. Его интерпретация является успешной, поскольку он понял поэзию, не просто вдумался, а вжился в произведение, правильно почувствовал и воспроизвел содержание, а также музыкальные ценности первоисточника. Интерпретацию Б. Лепкого характеризует точность, близость к оригиналу, которая не сводится к буквализму, адекватность передачи поэтической смысловой структуры. Уход от первоисточника обусловлен желанием наиболее полно передать тематическое богатство оригинала, равноценно воспроизвести образную систему, мелодику, настроения, концепцию произведения Т. Г. Шевченко, пересказывая средствами польского языка чрезвычайную простоту и одновременно невероятную смысловую глубину слова Кобзаря.

Ключевые слова: художественный перевод, оригинал, поэтический текст, лексические трансформации, приемы добавления, замены, пропуска, точность перевода, адекватность перевода.

Vaseiko Iu.S. Bohdan Lepkyu's theory of interpretation and its practical realization in Polish translations of T. Shevchenko's poems

The analyze of Bohdan Lepkyu's interpretation theory was presented in this article, basic principles of lyrical poetries translations, that were offered by an artist, were described, the methods of their practical realization in translations of T. Shevchenko's poems were determined, the basic ways of interpretation, that were used by B. Lepkyu, were selected, the most productive principles of translation were discovered, the reasons of lexical transformations in original were outlined. Analyze had improved that artist had used the basic rules of his interpretation theory in practice. His translation was successful because translator had understood poetry, had lived in it, had felt correctly and had reproduced main semantic and musical values of original artwork. B. Lepkyu's interpretation was characterized by exactness, closeness to the original, adequacy in transmission of poetic semantic structure. Some differences in comparison with original text can be explained by author's wish to represent the main themes, melodic, moods of T. Shevchenko's artworks.

Keywords: *artistic translation, original, lyrical poetries, lexical transformations, methods of addition, replacement, admission, adequacy in translation, exactness in translation.*

Н.О. Данилюк

ПРИНЦИПИ ТА МЕТОДИ СУЧАСНОГО ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

У статті уточнено термінопоняття «текст», описано основні загальнонаукові принципи, філологічні та власне лінгвістичні методи сучасного аналізу тексту із врахуванням досягнень герменевтики, когнітивної лінгвістики, семіотики, комунікативної лінгвістики, прагматики, психо-, соціо- й етнолінгвістики, нейролінгвістики, лінгвостилістики та лінгвокультурології. З'ясовано, що зараз домінують такі аспекти аналізу тексту: комунікативно-прагматичний (текст з погляду соціального, психологічного, емоційного й естетичного впливу), семіотичний (текст як складна знакова система) і когнітивний (текст як наслідок ментальних процесів носія концептуально-мовної картини світу).

Ключові слова: *текст, лінгвістичний аналіз тексту, загальнонаукові принципи, філологічні методи, лінгвістичні методи аналізу тексту.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Специфіка сучасного лінгвістичного аналізу тексту полягає у нових підходах до розуміння поняття «текст», в уточненні методологічних загальнонаукових принципів та конкретних філологічних методів аналізу тексту з опорою на тенденції розвитку сучасної лінгвістики тексту та у зв'язку з досягненнями таких наук, як герменевтика, когнітивна лінгвістика, семіотика, комунікативна лінгвістика, прагматика, психо-, соціо- й етнолінгвістика, нейролінгвістика, лінгвостилістика та лінгвокультурологія. Потреба уточнення терміну «текст», визначення аспектів, принципів і методів сучасного лінгвістичного аналізу тексту в парадигмі нових знань зумовлює **актуальність** нашої статті. **Мета** роботи – окреслити основні принципи та методи сучасного лінгвістичного аналізу тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формування лінгвістичного аналізу тексту як окремої дисципліни розпочалося ще в середині ХХ ст. завдяки дослідженням вітчизняних учених: Л. В. Щерби, В. В. Виноградова, В. В. Винокура, М. М. Бахтіна, І. В. Арнольд, Н. Д. Арутюнової, І. Р. Гальперіна, Ю. М. Лотмана, І. К. Білодіда, О. С. Мельничука, І. І. Ковалика, а також закордонних: Р. Барта, Ц. Тодорова, Т. ван Дейка, А. Вежбіцької та ін. Варто сказати, що його основи заклали ще в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. такі дослідники, як О.О. Потебня, О.М. Афанасьєв, О.М. Веселовський, М.І. Костомаров, Є. Курилович, І.Я. Франко, Л.А. Булаховський, Р. Якобсон, Е. Бенвеніст та ін. На першому етапі становлення лінгвістичного аналізу тексту (60-і рр. ХХ ст.) українські науковці вивчали структуру та граматичну організацію тексту, надаючи перевагу творам художньої літератури і фольклору (В. В. Дроздовський, І. Г. Чередниченко, Д. Х. Баранник, А. П. Коваль та ін.); на другому – (70-і рр. ХХ ст.) вони розглядали проблеми цілісності та зв'язності тексту (І. К. Білодід, Г. П. Їжакевич, Т. К. Черторизька, В. С. Ващенко, П. С. Дудик, П. Д. Тимошенко, Л. П. Рожило й ін.). Важливе значення мала низка наукових конференцій та семінарів у колишньому Радянському Союзі, на яких було обговорено питання налізу текстів різних функціональних стилів, а також виокремлено новий напрям мовознавчих досліджень. Матеріали книги «Лінгвістика текста» (М., 1978) із серії «Новое в зарубежной лингвистике» дали змогу нашим науковцям ознайомитися із працями провідних закордонних учених: Р. Барта «Лінгвістика тексту», А. Вежбіцької «Макротекст у тексті», В. Дресслера «Синтаксис текста» й ін. Третій етап (80-і рр. ХХ ст.) пов'язаний із проблемами сприйняття й інтерпретації тексту, тобто його прагматикою (М. Я. Плющ, М. М. Пилинський, В. М. Русанівський, С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб, Л. О. Пустовіт, В. Кухаренко,

Л. О. Ставицька та ін.). Четвертий етап (90-і рр. ХХ ст.) ознаменований зверненням до тексту як засобу комунікації (Ф. С. Бацевич, Л. П. Синельникова, Т. П. Терновська, О. О. Селіванова й ін.). Для п'ятого етапу (початок ХХІ ст.) характерне дослідження змісту тексту шляхом моделювання його когнітивних структур (В. І. Кононенко, А. П. Загнітко, О. П. Воробйова, І. М. Кочан, Л. І. Шевченко, Г. М. Сюта й ін.). Підсумовуючи цей стислий огляд, варто зауважити, що у попередні роки предметом лінгвістичного аналізу було виділення й аналіз мовних одиниць різних рівнів: фонетичного, морфемного, словотвірного, лексичного, синтаксичного у текстах переважно художнього, розмовного, офіційно-ділового та наукового стилів. Зараз учені досліджують тексти усіх жанрових і стильових різновидів (у тому числі й тих, які не могли вивчати у радянські часи, наприклад, релігійного або конфесійного, ораторського, рекламного тощо). У сучасній науці домінують такі аспекти: комунікативно-прагматичний (текст з погляду соціального, психологічного, емоційного й естетичного впливу), семіотичний (текст як складна знакова система), когнітивний (текст як наслідок ментальних процесів носія концептуально-мовної картини світу).

Виклад основного матеріалу. Уточнимо поняття «текст» у сучасних парадигмах знань. Нинішні вчені розглядають текст як багатопланове явище у низці гуманітарних наук: філософії, культурології, соціології, когнітології, семіотики, дискурсології, філології та ін. Тому текст розуміють як узагальнення, в межах якого виділяють десятки окремих бачень сутності; продукт певної культури, що реалізується у часі та просторі; результат соціальної комунікації; когнітивний (мисленневий) конструкт; сукупність знаків у єдності форми та змісту; абстрактний теоретичний конструкт, що співвідноситься з дискурсом як живим спілкуванням; мовна одиниця синтаксичного рівня, втілена у писемній формі; понадрівнева одиниця, що становить структурно-функційну і семантичну єдність, зміст якої вищий за суму складників та ін. Із мовознавчого погляду текст – це висловлення, що складається зі слова, словосполучення, одного чи кількох речень, закінченого за змістом мовного утворення, формує структурно-сміслову єдність, яка передає певну інформацію і ставлення до неї автора. М. М. Бахтін образно висловив думку про безперервність тексту в часі та просторі, його взаємодію з іншими текстами: «Немає ні першого, ні останнього слова, і нема меж для діалогічного контексту»; «Текст живе, лише стикаючись з іншими текстами»; «Лише у точці такого контакту текстів спалахує світло, що світить назад і вперед» [3, с. 365]. За найавторитетнішим академічним виданням – енциклопедією «Українська мова» (К., 2004), текст (від лат. *textum* – зв'язок, поєднання, тканина) – «писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність *висловлень*, об'єднаних у ближчій перспективі смисловими і форм[ально]-грамат[ичними] зв'язками, а в загальнокомпозиц[ійному], дистантному плані – спільною тем[атичною] і сюжетною заданістю [17, с. 456]. Відмінність твору і тексту полягає в тому, що твір є результатом мовної діяльності людини (письменника), а текст – це графічно-знакова фіксація твору. Твір не змінюється після того, як його створив автор (тобто він замкнений), а текст, попри його матеріальність, розімкнений, тому що постійно по-новому прочитується новими людьми у різних часо-просторових вимірах, взаємодіє з різними екстралінгвальними (позамовними) чинниками [14, с. 63–64]. У зв'язку з цим нам близьке розуміння тексту-дискурсу, висловлене Н. Д. Арутюновою: «Дискурс» – «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвальними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, узятий в подієвому аспекті» [1, с.136]. Основними категоріями тексту, на думку І. М. Кочан, є такі: цілісність (сміслова, структурна, граматична, комунікативна), зв'язність (логічна, граматична, асоціативна, образна), членованість (формальна, або архітектонічна і сміслова, або композиційна), лінійність (послідовність горизонтальна або вертикальна), інформативність, відносна структурно-сміслова завершеність (викінченість) та ін. [9, с. 33–42]. А. П. Загнітко, крім названих, виділяє ще категорію континуумності, зазначаючи, що континуум можна уявити собі як послідовність фактів, які розгортаються в часі та просторі, причому розгортання подій відбувається неоднаково у текстах різних видів [8, с. 162].

Очевидно, цю категорію можна співвіднести із уведеним в науковий обіг М. М. Бахтіним поняттям «хронотоп».

Підтримуємо думку Ф. С. Бацевича, який вважає: «Лінгвістика тексту співіснує з лінгвістичним аналізом тексту (розрядка автора. – Н. Д.) як теорія і практика, оскільки предметом лінгвістичного аналізу є виділення і характеристика мовних одиниць різних рівнів та з'ясування їхньої ролі у творенні, стильовому й стилістичному впорядкуванні текстів. Лінгвістика тексту – методологічна основа лінгвістичного текстового аналізу, це теорія текстового аналізу» [3, с. 33]. З. Я. Тураєва визначила такі основні ознаки лінгвістики тексту в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.: інтегрованість із різними науками, зв'язок із іншими засобами соціальної та міжособистісної взаємодії, увага до знакотворення і знаковприйняття тексту в лінгвокультурній парадигмі, до текстової референції, тобто різних типів зв'язків з реальною та віртуальною дійсністю, широкий спектр інтерпретацій тексту й ін. [16, с. 17–25]. До них Ф. С. Бацевич додав ще такі аспекти: вивчення текстів різних стилів, напрямків та змістового наповнення, виявлення етнокультурно специфічних рис, аналіз особливостей текстотвірної діяльності з огляду на зміну культурних та естетичних парадигм, активізації новітніх засобів спілкування (передусім інтернет-комунікації), актуалізація досліджень процесів породження та сприйняття (інтерпретації) текстів через призму когнітології, психолінгвістики, нейролінгвістики, теорії мовленнєвої діяльності, теорії комунікації та інших новітніх напрямків вивчення мови, свідомості й мислення людини [2, с. 14].

Учені розмежують методологічні принципи сучасного вивчення тексту, загальнонаукові, філологічні та власне лінгвістичні методи його аналізу (див.: [2, с. 14–22; 4; 10]). Дослідники визначають такі основні *методологічні принципи*: 1) історизм (кожен аналізований текст потрібно розглядати у зв'язку з суспільно-історичними та культурними реаліями, властивими часу його творення); 2) єдність форми та змісту (текст – цілісне утворення, яке виявляється у нерозривному зв'язку змісту і форми його втілення); 3) системність (текст як феномен складається із системи одиниць різних мовних рівнів, тобто «системи систем»); 4) синтез загального й часткового (окремі, отримані внаслідок аналізу дані, мають бути підпорядковані загальним висновкам щодо породження, функціонування й інтерпретації тексту) [2, с. 14–15].

У процесі дослідження тексту використовують такі *загальнонаукові методи*: 1) індукція та дедукція; 2) аналіз та синтез; 3) висунення гіпотези; 4) спостереження (ознайомлення зі змістом і формою текстів); 5) порівняльно-зіставний (встановлення спільного та відмінного у різних текстах); 6) порівняльно-історичний (історико-генетичне вивчення явищ); 7) моделювання (творення уявних моделей текстових структур); 8) експериментальний (використання інструментальних прийомів, наприклад, вимірювання довготи звучання складів або протяжності строф, проведення психо- та соціо-лінгвістичних експериментів тощо); 9) описовий (класифікація та інтерпретація виділених одиниць); 10) кількісні підрахунки (встановлення кількісних даних про більш та менш частотні одиниці тексту) та ін. [13, с. 36].

Серед філологічних методів аналізу тексту науковці виділяють такі: 1) структурний (виявлення й аналіз окремих складників, які формують текст); 2) метод контекстологічного налалізу (встановлення статусу досліджуваного тексту серед інших текстів, його значущості в соціокультурному контексті); 3) метод композиційного аналізу (вивчає специфіку розміщення текстового матеріалу); 4) семіотичний метод (з'ясовує особливості знакової організації тексту); 5) метод концептуального аналізу (розглядає концепти, які формують змістову частину тексту); 6) біографічний метод (залучення особистісних даних автора для розуміння змістової та формальної організації тексту-твору) [2, с. 14–15]. Оскільки методологічне підґрунтя сучасної лінгвістики має двовекторний вияв: мова як відображення української ментальності й, навпаки, ментальність як вияв специфічних ознак національної мови, що проявляється у текстах різних стилів (особливо, в художніх), то методи і методологія досліджень тексту, як справедливо зауважує С. Я. Єрмоленко, «ґрунтуються на глибинних зв'язках стилістики з поетикою, історією літературної мови, історією культури»

[7, с. 13]. У зв'язку з цим, крім названих, можна ще виокремити 7) комплексний метод. Наступний – 8) метод експлікації (“*explication du text*”, автор – російський мовознавець Л. В. Щерба), застосований здебільшого для аналізу художніх текстів, суть якого полягає у визначенні взаємодії «лінгвістичної організації (особливостей архітекτονіки, специфіки синтаксичних структур, прийомів і принципів розстановки й розташування слів, форм і типів інтонаційного членування висловлення та ін.) з ідейним, художньо-образним та емоційним змістом тексту» [15, с. 227]; така взаємодія є конструктивним взаємовпливом, завдяки якому автор здійснює вербалізацію естетичної концепції твору. Серед філологічних виділяють також 9) метод стилістичного експерименту (запропонований О. М. Пешковським), що полягає у «підстановці синонімів до того чи іншого слова у творі (чи у вилученні якихось слів із нього) й визначення естетичної значимості авторського слова/висловлення, його концептуально-образного та смислового навантаження порівняно з експериментальними текстами» [15, с. 227].

Власне лінгвістичні методи сучасного аналізу тексту – це: 1) метод побудови лінгвістичних парадигм; 2) структурно-семантичний аналіз; 3) метод польового моделювання (структурування); 4) метод дискурсного аналізу; 5) метод дистрибутивного аналізу; 6) метод компонентного аналізу; 7) контекстуально-інтерпретаційний метод; 8) метод аперційного декодування тексту; 9) метод нарративного аналізу; 10) метод когнітивного карткування й ін. [7, с. 13–15; 13]. На деякі із названих новітніх методів звернемо пильнішу увагу.

Контекстуально-інтерпретаційний метод полягає у встановленні «статусу тексту відносно інших текстів, його значимості в соціокультурному контексті, а також на реконструкцію авторського (комунікативного) задуму, мотивів і цілей, загального змісту, рецептивної спрямованості тексту тощо» [13]. У попередні роки вчені послуговувалися алгоритмом статичного інтерпретаційного аналізу художнього тексту, запропонованим російським дослідником І. Р. Гальперінін, який складається з таких етапів: 1) визначення різновиду тексту за стилем, мовою, жанром, функціональним типом мовлення (оповідь, опис, міркування); 2) декодування тексту як повідомлення, розкриття загального змісту, його згортання до двох-трьох речень; 3) докладний аналіз значень слів і сполук, яких вони набувають у мікро- й макроконтекстах; 4) аналіз стилістичних засобів мовного вираження на тлі нейтральних; 5) виявлення функцій стилістично маркованих фрагментів висловлень, їхньої ролі у вираженні суб'єктивно-оцінного ставлення автора до описуваних ним подій у тексті; 6) узагальнення отриманих результатів [5, с. 284–289]. О. О. Селіванова запропонувала сучаснішу *методику діалогічної інтерпретації тексту*, що є сукупністю процедур аналізу тексту як знакового посередника дискурсу з урахуванням екстралінгвальних чинників текстової комунікації й інтегративного принципу діалогічності. Цей принцип ґрунтується на концепції діалогічності гуманітарного пізнання російського літературознавця М. М. Бахтіна, напрацюваннях московсько-тартуської семіотичної школи, психолінгвістичних дослідженнях мовлення й тексту, теоріях сучасної лінгвопрагматики й дискурсології. *Метод діалогічної інтерпретації тексту* «дає змогу дослідникові тексту розглядати його як знаковий посередник комунікативної ситуації, що уподібнюється складній синергетичній системі, перехід якої від хаосу до порядку, тобто до розуміння читачем комунікативного задуму та змісту тексту, детермінований внутрішніми й зовнішніми чинниками» [13]. На першому етапі цього методу дослідники встановлюють діалогічні відношення аналізованого тексту із системою інших текстів у текстовій синтагматиці й парадигматиці, що передбачає визначення мовленнєвого жанру, типу тексти, їхніх стилістичних, структурних, змістовних, прагматичних і функціональних ознак. Другий етап передбачає з'ясування місця тексту у творчості автора, інтерпретацію авторського задуму й інтенцій, реконструкцію відображеної у текстовій моделі уявної авторської дійсності. Третій етап ґрунтується на реконструкції вбудованої в текст програми адресності, закладеної автором з орієнтуванням на уявного ідеального читача, а також на встановленні комунікативного впливу на реального адресата. Основні прийоми, що

визначають розуміння й оцінку тексту реципієнтом, на думку О. О. Селіванової, такі: психолінгвістичне *шкалювання тексту* (Ю. Сорокін, Є. Тарасов, О. Шахнарович й ін.), *розрізання тексту* (А. Брудний, Л. Школьник), *суправербальне* моделювання смислових (ментальних) репрезентацій читацької аудиторії (М. Рубакін) та ін. На четвертому етапі дослідники описують діалогічні взаємозв'язки тексту й комунікантів з інтеріоризованим буттям шляхом виявлення співвідношення описаних у тексті подій із реальними подіями і фактами біографії адресанта, а також з урахуванням значимості тексту для епохи його породження й рецепції (відношення макрозаказу тексту й заміщеної ним дійсності досліджував Ю. М. Лотман і його школа, здійснюючи семіотичний аналіз). На цьому етапі можна використати *методику семантики можливих світів* (Я. Хінтікка, Л. Долежел, М. Райян, Т. Павел, А. Баранов й ін.), когнітивну процедуру *моделювання ментальних просторів* (Ж. Фоконьє, М. Тернер й ін.), процедуру *нарративного аналізу* (Т. Оуклі та ін.). На п'ятому етапі вчені роблять проєкцію на семіотичний універсум культури на підставі рекурсивно-прокурсивних зв'язків тексту з іншими текстами та продуктами культури етносу або цивілізації загалом, відстежують метаобрази тексту, що відбивають архетипи як праформи свідомості. Для цього застосовують *архетипний аналіз*, що передбачає звернення концептуального простору тексту із зафіксованими в науковій літературі переліками архетипів, встановлення засобів експонування архетипів у текстах у вигляді тем, сюжетів, образів, символів, метафор тощо (Дж. Фрезер, Є. М. Мелетинський, В. М. Топоров, Н. Фрай, В. А. Маслова й ін.). На шостому етапі дослідники звертаються до діалогічності внутрішнього семіотичного простору тексту, реконструюючи текстові концепти, описуючи тематичні макроструктури, мовні засоби концептуалізації, підтексту. Корисними тут виявляються методики концептуального аналізу, когнітивного моделювання, когнітивного картування тощо. Сьомий етап передбачає обґрунтування виділених текстових категорій та мовних засобів їхньої репрезентації. Аналіз образних засобів і стилістичних фігур здійснюють паралельно з характеристикою семіотичного простору тексту, описом діалогічності тексту разом із іншими складниками дискурсу.

Використання терміна «концепт» у дослідженні тексту зумовлено увагою сучасних науковців до співвідношення концептуальної та мовної картин світу. Застосування *методу асоціативно-концептуального аналізу* дає змогу виявити у тексті (насамперед, художньому) ключові слова, домінантні лексеми, які відображають згустки смислу в концептуальній картині світу (В. І. Кононенко, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицька, Н. В. Слухай, Н. О. Мех, Г. М. Сюта й ін.). Цей аналіз об'єднує такі конкретні дослідницькі дії: 1) компонентний аналіз; 2) контекстологічний аналіз; 3) естетико-стилістичний аналіз; 4) культурологічний аналіз, що співвідносить текстові смисли з інформацією загальнокультурного фонду.

Метод моделювання лексико-семантичного (функціонально-семантичного, асоціативно-семантичного) поля пов'язаний із методом асоціативно-концептуального аналізу. Він полягає у тому, що на основі аналізу лексики певного тексту або їх сукупності, учені виділяють сукупність одиниць, об'єднаних спільністю змісту, функційною подібністю позначених явищ. При цьому враховують значення ключових слів, їхні синтагматичні й парадигматичні зв'язки, що формують центр поля та його периферію. У складі лексико-семантичного поля розрізняють макро- та мікрополя, лексико-тематичні (лексико-семантичні) групи, синонімічні ряди, антонімічні пари, родо-видові відношення тощо. Асоціативні поля утворюють слова-асоціати, об'єднані навколо слів-стимулів. Моделювання лексико-семантичних полів допомагає зрозуміти специфіку національно-мовної та індивідуально-авторської картин світу (Л. А. Лисиченко, Л. І. Мацько, С. Я. Ермоленко й ін.).

Метод аперційного декодування тексту ґрунтується на комплексному сприйманні тексту реципієнтом у єдності одиниць усіх мовних рівнів, із врахуванням особливості мовної особистості автора і читача. Зокрема, послуговуючись цим методом, А. К. Мойсієнко розглянув звукову будову шевченкового вірша, роль заголовків, ономастичної й топонімічної

лексики, образних стилістичних засобів, вертикального контексту тощо, які допомогли декодувати поетичні тексти Тараса Шевченка [11].

Метод нарративного аналізу виник на підставі наукового опрацювання глибинних систем оповіді В. Я. Проппом, К. Леві-Строссом та ін. і став продовженням *методу структурного аналізу* (О. М. Веселовський, В. Б. Шкловський, Л. П. Якубинський, Ю. М. Тинянов та ін.). Зокрема, аналізуючи нарратив казок у роботі «Морфологія казки» (М., 1929), В. Я. Пропп виявив певні стандартні функції дій героїв, встановивши тридцять одну функцію й регулярну повторюваність трьох випробувань героїв: підготовчого, вирішального та звеличувального [12, с. 566–584]. У нарративному аналізі ця схема отримала назву канонічної нарративної схеми й уможливила поглиблення знань про внутрішні механізми функціонування казок та усних переказів у різних культурах (Є. М. Мелетинський, А. Дандес, Д. Польм та ін.). Особливу увагу в нарративному аналізі приділяють трансформаціям, механізм яких був розроблений К. Леві-Строссом на підставі варіацій міфу. Трансформації фрагментів нарративних схем призводять до таких різновидів видозмін, як горизонтальні, синтагматичні та внутрішньотекстові, парадигматичні (для вивчення останніх використовують генеративну концепцію стандартної синтаксичної теорії Н. Хомського). Методика В. Я. Проппа була зорієнтована на те, щоб на підставі розгляду різних текстів, представивши їх як низку варіантів одного тексту, виявити цей першотекст-код.

Метод когнітивного карткування передбачає моделювання інтерпретованого смислового плану тексту як складника дискурсу. В його основі лежить гіпотетико-дедуктивний спосіб дослідження. Оскільки створення тексту, а також його розуміння та ідейно-змістова інтерпретація – це імовірна «багатоповерхова» програма, зреалізована в умовах численних кодових переходів у зовнішньому та внутрішньому мовленні, то завдання дослідників тексту – відтворити цю програму та здійснити її когнітивне моделювання у вигляді спрощеної, схематизованої карти. *Когнітивна карта* є інформаційною моделлю тексту, що представляє глобальну картину кореляції та функціонування смислових програм, зумовлену стратегіями породження, сприйняття повідомлення й інтерактивністю комунікантів (Е. Толмен, Р. Аксельрод, Т. ван Дейк та ін.). У праці «Епізодичні моделі в обробці дискурсу» Т. ван Дейк писав, що «люди, коли слухають або читають дискурс, не лише конструюють його смисл у вигляді бази тексту, а й створюють або вилучають із пам'яті модель, яка репрезентує те, що вони думають відносно ситуації, якій присвячено дискурс» [6, с. 88]. Він характеризував структуру та функції епізодичних, ситуаційних моделей дискурсу, описував емпіричні явища, що послужили їхньою основою. На такому ж підході ґрунтуються й моделі фреймів інтерпретації Ч. Філлмора, сценарії Р. Шенка, сцени Ф. Бартлета, подійні фрейми Л. Барсалу, ментальні моделі Ф. Джонсона-Лерда й ін. На думку О. О. Селіванової, когнітивна карта тексту є синергетичним поєднанням *жанрової* моделі як прототипної структури особливостей певного класу текстів; *інтерактивної* моделі, що фіксує задум, інтенцію, інтерактивні стратегії, статуси та ролі комунікантів, а також *концептуального простору тексту*, що включає загальний текстовий концепт і підпорядковані йому різні типи концептів інформаційного масиву тексту, топіки, пропозиції й засоби їхнього зв'язку (конектори) тощо [13].

Висновки. Отже, основні методологічні принципи – історизм, єдність форми та змісту, системність, синтез загального й часткового – передбачають вивчення текстів у зв'язку з суспільно-історичними та культурними явищами, як цілісного утворення, систему систем, що складається з одиниць різних мовних рівнів. Сучасні аспекти вивчення тексту – комунікативно-прагматичний, семіотичний і когнітивний – потребують, поряд із традиційними загальнонауковими, філологічними та лінгвістичними методами, використання нових: методу польового моделювання (структурування), методу дискурсного аналізу, контекстуально-інтерпретаційного методу, методу асоціативно-концептуального аналізу, методу аперційного декодування тексту й інших, що забезпечують комплексний лінгвістичний аналіз тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С. 136–137.
2. Бацевич Ф. Лінгвістика тексту : підручник / Флорій Бацевич, Ірина Кочан. – Л.: ЛНУ імені І.Франка, 2016. – 316 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Богдан С. К. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень: метод. реком. для слухач. і кер. секції укр. мови / С. К. Богдан. – Луцьк: ВО МАН, 2011. – 28 с.
5. Гальперин И. Р. О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста // Принципы и методы семантических исследований. – М.: Наука, 1976. – С. 284–289.
6. Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
7. Єрмоленко С. Я. Методи стилістичних досліджень / С. Я. Єрмоленко // Українська лінгвостилістика ХХ – початку ХХІ ст.: система понять і бібліографічні джерела / за ред. д-ра філол. наук, проф. С. Я. Єрмоленко. – К.: Грамота, 2007. – С. 13–17.
8. Загнітко А. П. Особливості конструювання тексту / А. П. Загнітко // Український синтаксис: науково-теоретичний і навчально-практичний комплекс: у 2 ч. – К.: ІЗМН, 1996. – Ч. 2. – 240 с.
9. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посіб. – 2-е вид., перероб. і доп. / І. М. Кочан. – К.: Знання, 2008. – 423 с.
10. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: підруч. для студ. – 2-е вид., випр. і доп. / М. П. Кочерган. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 463 с.
11. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко: [монографія]. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 200 с.
12. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки / В. Я. Пропп // Семиотика: антология / [пер. с англ., франц., испан.; сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. – М.: Радуга, 1983. – С. 566–584.
13. Селіванова О. О. Методи дослідження тексту в сучасній лінгвістиці / О. О. Селіванова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://selivanova.net/downloads/the%20main%20methods%20of%20modern%20linguistics%20of%20text.doct>
14. Серажим К. С. Текстознавство: підручник / К. С. Серажим. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – 527 с.
15. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под. ред. М. Н. Кожинной. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
16. Тураева З. Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / З. Я. Тураева // Вісник Київського лінгвістичного університету. – Серія Філологія. – 1999. – Т. 2. – № 2. – С. 17–26.
17. Українська мова: енциклопедія / [редкол. В. М. Русанівський (голова), О. О. Тараненко (співголова)]. – [2-е вид., зі змінами і доповн.]. – К.: Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

Данилюк Н.А. Принципы и методы современного лингвистического анализа текста.

В статье уточнено терминопонятие «текст», описаны основные общенаучные принципы, филологические и собственно лингвистические методы современного анализа текста с учетом достижений герменевтики, когнитивной лингвистики, семиотики, коммуникативной лингвистики, прагматики, психо-, социо- и этнолингвистики, нейролингвистики, лингвостилистики и лингвокультурологии. Установлено, что сейчас

доминируют такие аспекты анализа текста: коммуникативно-прагматический (текст с точки зрения социального, психологического, эмоционального и эстетического влияния), семиотический (текст как сложная знаковая система) и когнитивный (текст как результат ментальных процессов носителя концептуально-языковой картины мира).

Ключевые слова: текст, лингвистический анализ текста, общенаучные принципы, филологические методы, лингвистические методы анализа текста.

Danylyuk N.A. Principles and Methods of the Modern Linguistic Text Analysis.

The article specifies the meaning of the term "text", describes the basic scientific principles, philological and linguistic methods of the modern text analysis considering the achievements of hermeneutics, cognitive linguistics, semiotics, communicative linguistics, pragmatics, psycho-, socio- and ethnolinguistics, neurolinguistics, linguostylistics, and linguoculturology. It was found out that the following aspects of the text analysis prevail now: communicative-pragmatic (a text is studied from the point of view of a social, psychological, emotional and aesthetic impact), semiotic (a text as a complex sign system), and cognitive (a text as a result of mental processes of a bearer of a conceptual linguistic worldview).

Keywords: text, linguistic text analysis, basic scientific principles, philological methods, linguistic methods of the text analysis.

O. Leszczak

**TEKST JAKO MAKROJEDNOSTKA MOWY W UJĘCIU METODOLOGII
FUNKCJONALNO-PRAGMATYCZNEJ¹**

Artykuł jest poświęcony ustaleniu ontologicznej istoty tekstu, który w antropocentrycznym ujęciu funkcjonalno-pragmatycznym jest pojmowany jako złożona heterogeniczna funkcja konsekwentna ludzkiego doświadczenia werbalnego, tj. jako synteza funkcjonalnie zintegrowanych struktur informacyjnych o charakterze sygnałowym (fono-graficznym), syntaktycznym i semantycznym, a także jako werbalna funkcja relacji między ciągiem wrażeń sensorycznych a sensem kognitywnym w granicach doświadczenia osobowości ludzkiej. W artykule tekst jako konsekwentna funkcja mowy jest wyraźnie oddzielony od utworu (dzieła, dokumentu) jako funkcji doświadczenia kulturowo-cywilizacyjnego. Poza tym Autor proponuje wyróżnienie w tekście semantycznym trzech poziomów – treści, sensu funkcjonalnego i sensu pragmatycznego z uwzględnieniem nadawczych i receptywnych postaw podmiotu językowego (komunikatywnej, ekspresywnej, interpretacyjnej i impresywnej).

Słowa kluczowe: tekst, ontologia, funkcjonalny pragmatyzm, utwór, funkcja konsekwentna.

1. Problem ontologii tekstu w ujęciu antropocentrycznym: znak mowy vs. przedmiot sygnałowy

Mniej więcej od lat 70. ubiegłego wieku lingwistyka tekstu stała się samodzielną dyscypliną językoznawczą. Powstało wiele koncepcji tekstu: od strukturalno-opisowych i kulturowo-semiotycznych do logiczno-generatywnych i kognitywno-hermeneutycznych, które prowadzą ze sobą zacięte spory na temat struktury i funkcji tekstu oraz metod jego interpretacji. Pozostała niewyjaśniona tylko taka „drobnostka”, jak ontologiczny charakter samego przedmiotu sporu – tekstu. Co to jest tekst: zestaw w pewien sposób ustrukturyzowanych informacji, szereg zdań, w pewien sposób zorganizowany ciąg fonetycznych doznań lub znaków graficznych? A może to po

¹ Tekst ten po części jest oparty na materiałach wcześniej publikowanych, m.in.: O. Leszczak, *Ontologia teksta s pozycji funkcjonalno-pragmatycznej metodologii*, [w:] Aktualne problemy semantyki i stylistyki tekstu. Studia opisowe i komparatywne, Łódź 2004, s.15-21 oraz O. Leszczak, *Funkcjonalna i pragmatyczna perspektywa tekstu w analizie dyskursywnej (szkic metodologiczny)*, „Studia metodologiczne”, 2016, nr43, s.6-13.

prostu strumień fizycznych dźwięków lub przestrzeń pociętego i zszytego papieru wypełniona tuszem drukarskim? Przede wszystkim, należy zróżnicować przynajmniej dwie grupy pojęć: a) co mają na uwadze, mówiąc „język”, „mowa”, „akty mowy”, „dyskurs”, „tekst” lub „działalność językową” oraz b) które rodzaje ontologicznych istot lub zjawisk skłonni upatrywać lingwiści w sferze przedmiotowej swoich badań. Okazuje się, że odpowiedzi na pytania ontologiczne zależą tylko od światopoglądu naukowego stron sporu, a przez to sam spór najczęściej dotyczy zupełnie różnych obiektów. Jaka jest odpowiedź na te pytania z punktu widzenia metodologii pragmatyzmu funkcjonalnego, czyli koncepcji antropocentrycznej i relacjonistycznej?

Problem tekstu i działalności językowej (langage) jako całości w ramach tradycyjnej opozycji ontologicznej „**rzeczy : idee**” brzmi następująco: w jakiej mierze tekst (język, mówienie) jest rzeczą (jeżeli chociaż w jakimś stopniu jest on fizyczny), a w jakiej jest ideą (jeżeli chociaż w jakimś stopniu jest on idealny)? Druga opozycja tradycyjna „**obiekt : podmiot**” zmusza do zastanowienia się nad pytaniem: do jakiego stopnia tekst jest obiektywnie niezależny od jego autora czy interpretatora (jeżeli chociaż w jakimś stopniu jest on obiektywny) oraz do jakiego stopnia jest on subiektywny (jeżeli w nim jest coś subiektywnego)?

W dużym przybliżeniu oraz uproszczeniu przedstawię ustną (czyli naturalną) sytuację komunikatywną w postaci schematu:

/// {**intencja (sens)**} – /**język 1**/ – [etnosemiotyczne kodowanie 1 (mowa wewnętrzna 1)] – {**mowa syntaktyczna 1** (tekst syntaktyczny 1)} – /**język 1**/ – [fonacja 1 (mówienie wewnętrzne 1)] – {**mowa fonetyczna 1** (tekst fonetyczny 1)} – /**język 1**/ – [mówienie zewnętrzne 1 (sygnalizacja artykulacyjno-akustyczna 1)] – {**ciąg wrażeń artykulacyjno-akustycznych 1**}/// —

strumień dźwięków 1 — ??? — strumień dźwięków 2

— ///[zmysłowy odbiór sygnałów 2 (słuchanie 2)] – {**ciąg wrażeń artykulacyjno-akustycznych 2**} – /**język 2**/ – [fonetyczna interpretacja ciągu wrażeń 2] – {**mowa fonetyczna 2** (tekst fonetyczny 2)} – /**język 2**/ – [syntaktyczna interpretacja mowy sygnałowej 2 (mowa wewnętrzna 2)] – {**mowa syntaktyczna 2** (tekst syntaktyczny 2)} – /**język 2**/ – [kognitywno-semantyczna interpretacja ciągu syntaktycznego 2 (mowa wewnętrzna 2)] – {**kognitywna przestrzeń i kognitywny scenariusz tekstu 2** (sens 2)}///.

W nawiasach kwadratowych wymienione zostały procesy działań mownych, w klamrach – ich wyniki, w ukośnikach – narzędzie semiotyzacji (kod). Znak /// oddziela ontologiczne przestrzenie doświadczenia uczestników komunikacji – nadawcy (1) i odbiorcy (2) – zarówno od siebie, jak od świata fenomenów i rzeczywistości jako takiej (przeźren ta oznaczona została trzema pytajnikami). Jest to pewna „martwa strefa” sytuacji komunikatywnej, która znajduje się poza granicami ludzkiego doświadczenia (strefa bytu samego w sobie – niepoznawalna i bezpośrednio nie dana podmiotowi ludzkiemu). Jasne, że w myśl głoszonej tutaj koncepcji nie może się tam znajdować niczego, co można byłoby określić przez każde z wykorzystanych powyżej pojęć. To coś jednak różni się zasadniczo od strumienia dźwięków który tworzy nadawca i na który reaguje odbiorca. Strumień dźwięków odbieranych w postaci wrażeń zmysłowych jest składową świata fenomenalnego, świata rzeczy „dla nas”. Czy można powiedzieć, że fenomenalny strumień dźwięków ontologicznie przynależy do świata rzeczy samych w sobie? Nie mamy powodu, aby w to wątpić. Czy możemy powiedzieć, że narządy naszego ciała są ontologicznie jednorodne ze strumieniem dźwięku, tak jak go postrzegamy? Nie mamy co do tego pewności, ale to nie ma znaczenia, ponieważ nasze ciało jest postrzegane przez nas tak samo, jak strumień dźwiękowy, tj. jest tą samą częścią fenomenalnego świata, świata rzeczy „dla nas”, jak i strumień dźwięków. Wszystko, co możemy powiedzieć o naszym ciele, możemy powiedzieć o strumieniu dźwięków. Nie więcej i nie mniej. Czy można powiedzieć, że strumień dźwięków w formie, w której go słyszymy i interpretujemy (tj. jako artykułowaną mowę ludzką) jest identyczny z niezależnie od nas

istniejącym światem rzeczy samych w sobie? Nie mamy wystarczających danych, aby tak twierdzić, ani narzędzi, żeby takie dane zdobyć.

Doszliśmy do wniosku, że część naszego doświadczenia, która jest bezpośrednio funkcjonalnie stykana z fenomenalnym światem rzeczy (czyli doświadczenie zmysłowe), nie należy ontologicznie do tego świata. Wrażenia i przedmioty naszych wrażeń są stykane, lecz nie są identyczne pod względem ontycznym. Pierwsze (dźwięki) są faktami materialnego świata. Są energomateria. Drugie (wrażenia akustyczne) są faktami doświadczenia zmysłowego. To jest informacja. Ale czy można mianować fakty zmysłowe faktami mowy? I tak, i nie. Ile razy byliśmy świadkami tego, że albo my sami, albo nasi przyjaciele rozpoznali pewne dźwięki jako dźwięki ludzkiej mowy, ale nie mogli nawet określić, w jakim języku mówi osoba. Czy można nazwać taki akustyczny obraz dźwiękiem mowy (głoską)? Myślę, że nie. Głoską on stanie się dopiero po włączeniu go do mownego procesu interpretacji. A do tego konieczna jest znajomość języka (albo przynajmniej rozpoznanie języka jako języka w ogóle i jako tego języka w szczególności). Czasami definiujemy odcinek strumienia akustycznego jako mowy fonetycznej w jakimś języku obcym (a nawet w podobny sposób potrafimy go odtworzyć), ale z powodu nieznaności języka nie możemy być pewni prawidłowego podziału strumienia akustycznego na segmenty funkcjonalne i nie możemy być pewni interpretacji wybranych segmentów. Jeśli strumień akustyczno-artykulacyjny jeszcze nie jest mową (dla odbiorcy) lub już nie jest mową (dla nadawcy), to jest jasne, że czyste (niesemiotyzowane) doświadczenie zmysłowe musi zostać wykluczone z pretendentów na ontologiczną podstawę mowy ustnej. Dlatego tekst ustny (fonetyczny) nie tylko nie jest rzeczą samą w sobie czy obiektem fizycznym, ale nawet nie jest stricte zjawiskiem zmysłowym.

Postrzegając jakiś przedmiot fizyczny (strumień dźwięku lub ślady atramentu na papierze) jako ślad czyjejś wiadomości, wykonujemy skok umysłowy, którego po prostu nie zauważamy w zwykłych działaniach semiotycznych. Wydaje się nam oczywiste, że książka zatytułowana „Wojna i pokój” jest tekstem „Wojny i pokoju” lub przynajmniej zawiera ten tekst. Jeśli tekst jest atramentem w pewien sposób przelany na papier, czy możliwe jest uważanie za ten sam tekst trzech wydań „Wojny i pokoju” wydrukowanych różnymi czcionkami odpowiednio w postaci jednej, dwóch lub czterech książek. Fizycznie są to różne przedmioty (jeśli być konsekwentnym, to w takim przypadku znajdowałyby się przed nami nie trzy, a siedem różnych przedmiotów). Ale które właściwości tych fizycznych artefaktów wskazywałyby na to, że mają one coś wspólnego z tekstem „Wojny i pokoju”? Czy kolorową plamę na ścianie jaskini można uznać za rysunek lub nawet za ślad farby z punktu widzenia dzikiego zwierzęcia, które nie tylko nie wie o tym, że istnieje sztuka malowania, ale również nie posiada wiedzy na temat istnienia farby i nie posiada zróżnicowania kolorów analogicznego do ludzkiego? Czy farba na papierze jest znakiem graficznym (ideogramem czy literą), jeśli patrzy na nią analfabeta? Czy jest on hieroglifem, jeśli jest on odbierany przez osobę, która nie ma pojęcia o piśmie hieroglificznym? Czy jakiś znak graficzny jest literą alfabetu X, jeśli bada go naukowiec, który nie ma pojęcia o istnieniu kultury X? Ślad farby lub atramentu należy najpierw odebrać w postaci semiotycznie określonych doznań wzrokowych, a później te doznania semiotycznie przekształcić za pomocą kodu językowego w znaki werbalne, czyli w tekst. Wszystko to jest całkowicie uzależnione od naszych umiejętności werbalnych. Pierwszym krokiem w kierunku przekształcenia zjawiska fizycznego w tekst jest rozpoznanie psychofizjologiczne. Same w sobie przedmioty fizyczne są zewnętrzne wobec doświadczenia, są tylko obiektami doświadczenia, a nie jego częścią. Substancja farby na ścianie jaskini lub na stronie książki oczywiście nie ulegnie zmianie się pod wpływem optyczno-umysłowych działań doświadczalnych człowieka, jednakże samo doświadczane zjawisko jest całkowicie uzależnione od kształtu doświadczenia. Dla jednej osoby to nic nie znaczące plamy, dla drugiej – niezrozumiałe malowidła, dla trzeciej – znaki nieznanego mu pisma, dla czwartej – graficzne znaki kultury X. Tylko w tym ostatnim przypadku możemy mówić o semiotycznym dekodowaniu i działalności językowej. A zatem tylko w tym ostatnim przypadku można mówić o takiej lingwosemiotycznej funkcji, jak tekst.

Co by nie mówić, ale plamy na papierze i drgania powietrza to nie tylko nie tekst, ale nawet nie tekst graficzny czy fonetyczny. W najlepszym przypadku (w najbardziej sprzyjających warunkach

semiotycznych) jest to pretekst do powstania ciągu zmysłowego lub fizyczny ślad takiego ciągu. Jakie są te warunki? Obecność podmiotu doświadczenia (1), który jest zdolny odbierać i pozostawiać ślady w świecie fenomenalnym (np. produkować dźwięki, pozostawiać graficzne ślady na jakiejś powierzchni) (2), który jest zdolny rozpoznawać te ślady i kojarzyć je z wrażeniami (3), który jest zdolny uogólniać i różnicować swe wrażenia i, jako skutek, odtwarzać je w kolejnych aktach doświadczenia jakichś śladów (4), który jest zdolny kojarzyć te uogólnione i odtwarzane wrażenia z uogólnioną informacją pojęciową za pomocą kodu przekształcania informacji o wrażeniach w pojęcia i odwrotnie (5). Ale to nie koniec listy uwarunkowań. Nie mniej ważne jest również to, że postrzegany przez podmiot fizyczny obiekt powinien być śladem pozostawionym przez inny podmiot, a nie naturfaktem, który powstał samoistnie (6), powinien być pozostawiony w celu zasygnalizowania pewnych informacji, czyli być semiofaktem, a nie przypadkowym artefaktem (7), powinien być wytworzony zgodnie z pewnymi regułami kodu sygnałowego (8), który z kolei jest podporządkowany pewnemu kodowi lingwosemiotycznemu (9). Ale i na tym jeszcze nie koniec. Odbiorca danego fenomenu sygnałowego powinien posiadać kod lingwosemiotyczny analogiczny do tego, którym posługiwał się ten, który ten ślad pozostawił (10) i powinien umieć posługiwać tym kodem w stopniu wystarczającym, żeby odtworzyć w swojej świadomości formę, treść i pragmatykę tekstu wykreowanego przez nadawcę (11). Pozostawiam poza omówieniem takie kognitywne uwarunkowania, jak zdolności intelektualne i erudycja nadawcy i odbiorcy.

Jeśli spróbować jakoś terminologicznie określić zjawisko fizyczne w odniesieniu do funkcji tekstu, to w najlepszym przypadku można go nazwać *fizycznym quasi-tekstem* będącym fizycznym substratem jakiegoś strumienia sygnałowego. Może on znajdować się na tablicy w postaci śladów kredy lub na ekranie w postaci ciemnych punktów na jasnym tle, może też być falą powietrzną kreowaną przez płuca i narządy artykulacyjne człowieka albo przez głośnik. Ale czy strumień doznań skierowany na fizyczny quasi-tekst jest już tekstem? Wytwarzając pewien fizyczny strumień i postrzegając go, wykonujemy różne procedury psychofizjologiczne, które nie zmieniają fizycznych właściwości samego tego strumienia. Procedury kreowania fizycznego strumienia i jego odbioru są różne, zaś sam ten fizyczny strumień jest jeden (choć i to nie wydaje się oczywiste, gdyż powietrze wydychane w postaci fali dźwiękowej do odbiornika telefonicznego i powietrze, które w postaci fali powietrznej trafia do ucha naszego rozmówcy z głośnika jego telefonu, jest różnym powietrzem). Wrażenia i przedmioty naszych wrażeń nie są identyczne w sensie ontologicznym i ontycznym. Pierwsze (dźwięki, ślady farby lub atramentu) są faktami energomaterialnymi świata przedmiotowego. Drugie (wrażenia akustyczne i wizualne) są informacyjnymi faktami doświadczenia zmysłowego. Czy to już jest mowa? Myślę, że jeszcze nie. Doświadczenie z dziećmi, cudzoziemcami i osobami z wadami dykcji przekonuje nas, że fizjologiczna strona dźwięku czy litery dla ontologii mowy jest nieistotna. Słyszymy i widzimy nie to (nie tylko i nie tyle to), co brzmi czy co jest napisane, ale to, co powinno brzmieć i powinno być napisane (czyli to, co jesteśmy w stanie i chcemy usłyszeć i przeczytać). Ile liter w tym ciągu: *P P P P P P P p p p p p*? Czternaście (co widać gołym okiem), dziewięć dużych i pięć małych, dwie (duże i małe „pe”) czy jedna litera „pe” w różnych wersjach? (celowo pomijam pytanie, dlaczego jest to w ogóle „pe”, a nie „pi” i nie cyryliczne „er”). Czego tutaj jest 14? Czego jest 9 + 5? Czego 2? I czym jest jedno „pe” („er”)”? Dla kogo jest ten w ogóle litera, a nie plama na papierze, dla którego jest literą „er”, a dla kogo jest dużym lub małym „pe” czy „pi”?

Samo w sobie zmysłowe doświadczenie bez podłączenia zdolności językowych nie jest w stanie generować ani odtwarzać tekstu. Maksymalna definicja funkcjonalna, jaką możemy nadać zmysłowemu ciągowi towarzyszącemu procedurze percepcji tekstu (a także jego transmisji w komunikacji interpersonalnej) jest *quasi-tekst sygnałowy*. Ta samo, jak quasi-tekst fizyczny (przedmiot sygnałowy) quasi-tekst sygnałowy również jest tylko pretekstem lub śladem rzeczywistego tekstu jako mowy sygnałowej (mowa fonetycznej lub graficznej).

Mowa jako taka zaczyna się tam, gdzie pojawia się język – ogół wiedzy, umiejętności i zdolności komunikacyjnych pewnego typu formalno-semantycznego. A gdzie się kończy? Odpowiedź jest taka sama: gdzie kończą się interpretacyjne działania językowe i zaczyna się obszar

refleksji niewerbalnej – myśli, obrazy, emocje oraz wola. Jest to szczególnie widoczne u bilingwistów, dzieci, afatyków, cudzoziemców i ludzi w zmienionym stanie świadomości. Obszar niewerbalny to rozległy zakres naszej świadomości i podświadomości, w której język z jego kategoriami gramatyki i słowotwórstwa jest bardzo mało przydatny. Nie mamy powodu do utożsamienia kognitywnej i semiotycznej formy ludzkiego doświadczenia. Sens tekstów prawie nigdy nie jest identyczny z ich treścią, a ta ostatnia nie jest identyczna z semantyką gramatyczną strumienia syntaktycznego, która realizuje dany scenariusz tekstowy. Każda interpretacja nawet identycznego ciągu syntaktyczno-fonetycznego prowadzi do powstawania nieco odmiennego tekstu semantycznego. Nawet znając tekst na pamięć, nie zawsze semantyzujemy go dokładnie w ten sam sposób. Przestrzeń kognitywna pewnego tekstu odtwarzanego (czyli tekstu posiadającego formalny substrat w postaci neuro-psychicznego, audiomagnetycznego lub elektronicznego zapisu) ciągle się zmienia i rozwija, „pozyskując” nowe denotacje i konotacje, bądź też „kurczy się” przez zapomnienie niuansów i przyzwyczajenie do konotacji. Wniosek jest prosty: granica niewerbalnej mowy i myślenia biegnie wzdłuż tej części doświadczenia transcendentalnego, w którym przestaje działać język jako system kodowania.

Zatem w naszym doświadczeniu można wyróżnić obszar pośredni pomiędzy czystą sensorycznością a czystą kognicją, który może być określony z funkcjonalnego punktu widzenia jako strefa doświadczenia **społecznego**, a pod względem ontologicznym – jako doświadczenie **semiotyczne**. Ta część semiotycznego doświadczenia, która dotyczy przedmiotu manipulacji z sygnałami (w przypadku mowy fonetycznej – z głoskami, sylabami, fonetycznymi wyrazami, akcentami, taktami, frazami fonetycznymi, fonoakapitami i fonotekstami), może zostać określona jako *doświadczenie semiotyczno-sygnałowe*. Ta zaś, która dotyczy operowaniem semantycznymi jednostkami mowy (morfami, formami wyrazowymi, połączeniami wyrazowymi, zdaniami, wypowiedziami, ponadfrazowymi jednościami, tekstami syntaktycznymi) może być nazwana *doświadczeniem refleksyjno-semiotycznym*. Wreszcie, tę, w której dokonujemy obrotu najbardziej uogólnioną, abstrakcyjną informacją o posiadanych możliwościach komunikacyjnych, można nazwać doświadczeniem transcendentalno-semiotycznym. W dosłownym tego słowa znaczeniu tekst istnieje (albo raczej **bytuje** w doświadczeniu) **tylko** podczas jego kreowania lub odtwarzania (interpretacji) przez osobę.

Przy tym sens (treść kognitywna) tekstu nigdy nie jest identyczny jego treści werbalnej (czyli tekstowi semantycznemu), zaś ta ostatnia nie jest identyczna z semantyką gramatyczną ciągu syntaktycznego, który realizuje dany scenariusz kognitywny (czyli z tekstem syntaktycznym). *Tekstem syntaktycznym* można nazwać strukturę mowną ułożoną z ciągu ponadfrazowych jedności i zdań-wypowiedzi, które z kolei składają się z centrów predykatywnych i związków wyrazowych, składających się z form wyrazowych. Nie da się tak semantycznie zinterpretować tekstu syntaktycznego, żeby nasz drugi, trzeci i każdy następny jego odbiór nie wniósłby czegoś nowego, czasem rażąco odmiennego od poprzednich. Im większy jest tekst syntaktyczny, tym mniej tożsamości semantycznych można ujawnić pomiędzy jego śladem kognitywnym w pamięci (pozostałym od poprzednich interpretacji) a aktualnym tekstem semantycznym, powstałym w momencie jego aktualnego odbioru. Przy tym sam tekst syntaktyczny raczej się nie zmienia (wyjątki stanowią sytuacje, gdy tekst syntaktyczny zawiera gramatycznie nierelevantne konteksty, powodujące wieloraką interpretację gramatyczną). Już samo to dowodzi nieidentyczności tekstu syntaktycznego a tekstu semantycznego rozpatrywanych w ramach tożsamego tekstu sygnałowego (fonetycznego czy graficznego). Zatem już nawet w ramach jednego podmiotu językowego funkcja mowna powszechnie nazywana *tekstem* de facto rozpada się na cztery względnie autonomiczne byty informacyjne – tekst semantyczny, tekst syntaktyczny, tekst fonetyczny i tekst graficzny. To, co przyzwyczailiśmy się nazywać tekstem, jest zintegrowaną funkcją naszej działalności językowej, scalającej te cztery struktury funkcjonalno-pragmatyczne.

Cała sprawa istotnie się komplikuje w momencie wykroczenia poza granice jedności doświadczenia zapewnianej przez świadomość jednego podmiotu językowego, tj. przy interpodmiotowym ujęciu tekstu jako bytu informacyjno-semiotycznego. Jasne, że przy całym podobieństwie (albo nawet identyczności) syntaktycznych struktur tekstów „Wojny i pokoju”,

odbieranych przez współczesnych Tołstojowi czytelników oraz przez dzisiejszego odbiorcę, kojarzyli się one czytelnikom XIX-wiecznym z innym tekstem semantycznym niż nam (nawet czytającym ten utwór w oryginale). Powiem więcej, tamci czytelnicy dzisiaj mogliby czuć pewien dyskomfort już na poziomie tekstu graficznego, gdyż musieliby czytać go we współczesnej ortografii. Nie wykluczam, że i wysłuchanie współczesnego audiobooku mogłoby przystworzyć im problemów receptywnych. To samo dotyczy dzisiejszego odbiorcy, któremu przyszyłoby czytać czy słuchać ów tekst w wersji dziewiętnastowiecznej. Być może nawet syntaktyczny tekst wykreowany przez Tołstoja na podstawie rosyjskiego (i po części francuskiego) języka literackiego końca XIX wieku, mógłby zostać odebrany przez współczesnego czytelnika nie do końca autentycznie, gdyż w składni i gramatyce rosyjskiej nastąpiły już pewne zmiany. Natomiast chyba nikt nie wątpi w to, że semantyczny tekst „Wojny i pokoju” dla inteligenta czy arystokraty końca XIX wieku oraz dla przedstawiciela klasy czytającej XXI wieku może się różnić istotnie (choćby przez obecność we współczesnym tekście licznych historyzmów, a także momentów narratywnych czy deskryptywnych, które wymagają presupozycji, których brak u współczesnych). Ponadto nie wywoła chyba zdziwienia także myśl o tym, że zarówno w XIX wieku, jak dzisiaj ten utwór mógł i nadal może być semantycznie i pragmatycznie interpretowany w różny sposób przez różnych odbiorców, np. przez dorosłych i uczniów, przez bogatych i biednych, przez wykształconych i nie za bardzo, przez mężczyzn i przez kobiety, przez umysłowo zdrowych i chorych, przez intelektualistów i przez ignorantów, przez rusofilów i przez rusofobów, przez wielbiciela twórczości Tołstoja a przez człowieka krytycznie do niej nastawionego, wreszcie przez Rosjanina i przez obcokrajowca, który słabo się zna na rosyjskim etnicznym obrazie świata (który dodatkowo czyta ten utwór w lepszym czy gorszym tłumaczeniu).

Właśnie w tym ostatnim przypadku problem ontologicznej jedności tekstu staje się najbardziej wyczuwalny. Cały świat intelektualistów zachwyca się utworami Dostojewskiego, lecz czy dużo jest takich, którzy zdają sobie sprawę z nienormalności, pokręcenia i koślawości mowy tych utworów? A przecież to forma językowa, będąca w literaturze pięknej głównym materiałem i surowcem estetyzacji, czyni utwór dziełem sztuki. Przy każdym tłumaczeniu już na wstępie gubimy całość tekstu graficznego i fonetycznego oraz ogromną część tekstu syntaktycznego (fleksję, słowotwórstwo, po części też składnię)/ W najlepszym przypadku tłumaczenie oddaje tylko jakieś najbardziej powierzchowne i ogólne zręby tekstu semantycznego. Cała reszta – to próba takiej rekonstrukcji tekstu wyjściowego środkami języka docelowego, która pozwoli czytelnikowi posiadającemu ten język, a także władzę sądenia i gust estetyczny w miarę analogicznie odtworzyć w swojej świadomości tekst danego utworu. **Ale to już jest inny tekst.** Kompatybilny pod względem formy syntaktycznej, treści, sensu i pragmatyki z oryginalnym, **ale jednak inny.**

Zatem co tak zachwyca czytelników tłumaczeń Dostojewskiego na całym świecie? Na pewno nie językiem tekstów Dostojewskiego, gdyż nie mają z nim styczności. To tak, jakby słuchać koncert dla fortepianu w wykonaniu na organach czy klawesynie. Albo oglądać reprodukcję tuszem olejnych obrazów Matejki. Może się zachwycają tekstami tłumaczeń tych utworów? Ale Dostojewski nie ma z nimi nic wspólnego, gdyż je nie tworzył. Może ich semantycznymi i po części syntaktycznymi tekstami tłumaczeń, które powstały niejako „z inicjatywy” pisarza? A przez to – utworami jako funkcjami kulturowo-estetycznymi? Ale ani semantyczny tekst (treść fabularna), ani tekst syntaktyczny (struktura mowna) nie oddają sedna estetyki danego utworu. **Utwór nie może być sprowadzony do jego tekstu, choć nie może istnieć bez tekstu i poza tekstem.** Jak widzimy, przy okazji fenomenu tłumaczenia dochodzimy do kolejnej ontologicznej prawdy: utwór i tekst utworu to są różne funkcje informacyjno-semiotyczne. Pierwszy jest funkcją kulturową, drugi – funkcją lingwalną, werbalną, funkcją działalności językowej.

Zatem zachwycają nas nie teksty, a utwory, które tylko po części są produktami twórczości pisarza. W znacznym stopniu są ona produktami naszej własnej współtwórczości receptywniej. Tekst syntaktyczny, zarówno jak semantyczny wykreowany przez pisarza, również jest tylko pretekstem do kreowania naszego tekstu danego utworu. Tekst ten jest pochodną naszej działalności językowej, tak samo jak dany utwór jest pochodną naszej działalności kulturowej. W dużym stopniu od nas samych zależy jego ostateczny kształt (zarówno formalny, jak semantyczny) oraz

jego pragmatyka. W wielu przypadkach można domniemywać, że nas (zwykłych czytelników, podmiotów życia kulturalnego) w ogóle nie interesują teksty. Czy jesteśmy gotowi szczerze wyznać, że nigdy nie czytaliśmy „Hamleta” i „Stu dni samotności”, „Trzech muszkieterów” i „Kobiety z wydm”, „Don Kichota” i „Przygód dobrego wojaka Szwajka”, gdyż te teksty są nam nieznane? Czytaliśmy inne teksty, pochodne od oryginalnych. Robimy wszystko, żeby uratować mit o tym, że utwór pozostaje tym samym (samym sobą) nawet w tłumaczeniu.

Zatem w tradycyjnie wyróżnianym fenomenie tekstu możemy dość wyraźnie wyodróżnić przynajmniej trzy nieizomorficzne funkcje bytowe: tekst sygnałowy (fono-graficzny), tekst syntaktyczny (gramatyczny, formalny) i tekst semantyczny. Każda z nich jest zorganizowana na swój sposób, ma własne jednostki i wykonuje własne funkcje. Są one jednak tak blisko powiązane z kulturowo-cywilizacyjnym doświadczeniem osoby w aspekcie funkcjonalno-pragmatycznym, że są postrzegane jako scalone zjawisko. Zwykle po prostu nie zauważamy, że mamy do czynienia ze złożoną heterogeniczną funkcją i używamy słowa „tekst” jako wspólnej nazwy do kombinacji tych trzech zjawisk. Czy można konsekwentnie rozróżniając te trzy zjawiska funkcjonalno-pragmatyczne jednoczyć je w jedno, zwane tekstem? Oczywiście. Ale musimy pamiętać, że ontologicznym obszarem tej syntezy i jedynym gwarantem jej funkcjonalno-pragmatycznej jedności jest lingwalne doświadczenie konkretnej ludzkiej osobowości. Przy tym tekst jako funkcja lingwalna (mowna) nie może być utożsamiany z kulturowymi funkcjami utworu, dzieła, dokumentu itd.

Podsumowując powyższe, można zdefiniować tekst jako złożoną heterogeniczną funkcję konsekwentną ludzkiego doświadczenia werbalnego, tj. jako syntezę funkcjonalnie zintegrowanych struktur informacyjnych o charakterze fono-graficznym, syntaktycznym i semantycznym, a także jako werbalną funkcję relacji między ciągiem wrażeń sensorycznych a sensem kognitywnym w granicach doświadczenia osobowości ludzkiej. Ani substrat fizjologiczny (ciąg zmysłowy), ani substrat poznawczy (sens), ani tym bardziej strumień dźwięków czy śladów farby nie są tekstem. Pierwsze dwa to są jedynie ślady tekstu w doświadczeniu zmysłowym lub poznawczym, a ostatnie – strumień energomaterialny.

2. Wizja tekstu jako konsekwentnej funkcji mownej oraz lingwosemiotycznego substratu utworu jako funkcji kulturowej

Wbrew wielu koncepcjom tekstu jako elementu języka, uważam, że tekst nie jest funkcją językową, lecz mowną, co nie znaczy, że niektóre niewielkie teksty nie mogą się przekształcać w językowe funkcje. Stają się zasobem pamięci, częścią systemu znaków. Nabywają cech odtwarzalności i inwariancji. Nazywane są wtedy *tekstami precedensowymi*. Ale to nie jest typologiczną cechą dla funkcji lingwalnej, jaką jest tekst. Omawiając problem antropocentrycznej istoty tekstu, warto przede wszystkim zróżnicować pojęcia tekstu i wypowiedzi. Nie jest to proste zadanie. Wypowiedzią jest każdy produkt aktu mowy. Tekst również jest produktem działań mownych. Czy to znaczy, że tekst jest rodzajem wypowiedzi? Teoretycznie tak mogłoby być. Stanisław Jerzy Lec tworzył aforyzmy, które z formalnego punktu widzenia mogły być sekwencją kilku zdań (*Czy istnieje pojęcie większej połowy? Tak! To ta połowa, której tak półgłówkowi brak!*), jednym zdaniem (*Gdyby śmierć można było odespać na raty*) lub nawet połączeniem wyrazowym (*Łamany kołem szczęścia*) czy jedną formą wyrazową (*Malpomena*). Czy musimy zatem uznawać je za teksty? Na pewno są one utworami literackimi, ale czy koniecznie tekstami z lingwosemiotycznego punktu widzenia?

Spotykamy się zatem obok pojęcia tekstu jako funkcją lingwosemiotyczną z kulturową funkcją utworu. Tekstem zatem może być każda wypowiedź, która z pragmatycznego punktu widzenia pełni lub pretenduje na pełnienie funkcji utworu. Termin *utwór* nie jest najszcześniejszy, gdyż w uzusie polskim słowo to raczej wiąże się tylko z literaturą piękną, filozofią, nauką lub publicystyką. Trudniej zaakceptować ten termin w znaczeniu każdego całościowego bytu kulturowo-semiotycznego, w tym dokumentów, listów prywatnych, zawiadomień informacyjnych, programów komputerowych, chociaż pojmowanie prawne tego terminu pozwala na objęcie przez niego niemal wszystkich semiotycznych produktów pełniących funkcję samodzielnego elementu kultury. Czasem problem relacji „tekst – utwór” rodzi typowe błędy logiczne wywodzące z tego, że tekst może pełnić funkcje utworu, mylny wniosek o tym, że każdy utwór zawiera w sobie jakiś

tekst. Stąd wywodzi się zbyt szerokie użycie terminu *tekst* w semiotyce i kulturologii. Dla mnie tekst jest pojęciem lingwosemiotycznym, a mianowicie funkcją konsekwentną (czyli skutkową) działań mownych. Zatem ani rzeźba, ani ciąg dźwięków, ani obraz czy wideo sekwencja tekstem nie jest. Ale czy jest tekstem odrębne zdanie, połączenie wyrazowe czy forma wyrazowa? I czy każda sekwencja zdań jest tekstem?

O tym, że za tekst uznajemy sekwencje wielozdaniowe (za umowy, że są one scalone i wewnętrznie uspołnione wg znaczenia i formy), można nawet nie mówić, bo jest to twierdzenie trywialne i w przypadku tzw. „dłuższej wypowiedzi” tekstowość bytu mownego raczej nie budzi wątpliwości. Chociaż powinna, gdyż w przypadku tekstu rozparcelowanego na rozdziały, paragrafy, odcinki etc. możemy mieć do czynienia nie z całościowym tekstem, lecz tylko z jakąś jego częścią, której tekstowość jest już problemowa. Staje się to bardzo widoczne w postmodernistycznej epoce informacyjno-konsumpcyjnej, której cechą jest m.in. tzw. *seryjność*. Utwory z kontynuacjami, różnego rodzaju sequele, prequele, midquele czy interquele, tak samo jak śledzone miesiącami seriale czy telenowele stały się normą kulturową. Zatem powstaje pytanie, jak oceniać powstające w ramach tych utworów dość spójne i scalone sekwencje zdań – jako samodzielne teksty czy raczej jako fragmenty jednego tekstu, których pragmatyka i semantyka (zwłaszcza na poziomie sensu) są w znacznym stopniu uzależnione od całości. Problem jednak narasta w przypadku, gdy utwór kontynuowany powstaje na bieżąco, jest wynikiem twórczości zbiorowej lub naprzemiennej, a całościowej jego wizji w momencie powstawania odrębnych odcinków jeszcze nie ma. W przypadku zaś otwartej literatury sieciowej, tworzonej jednocześnie przez wielu autorów, zaczyna multiplikować się samo zjawisko utworu (można mówić o tym, że mamy do czynienia z wieloma utworami naraz). Jak widzimy, kwestia utworu ma zupełnie inny zakres funkcjonalno-pragmatyczny niż kwestia tekstu. Funkcja i pragmatyka utworu może dotyczyć tekstu jako pewnej semantyczno-formalnej całości, ale również może odnosić się do poszczególnych fragmentów takiej całości, w wielu przypadkach może dotyczyć pewnych sekwencji zdaniowych w oderwaniu od tej całości, której częścią one są lub mają być w zamiśle autora (autorów). Zresztą odbiorcy tego rodzaju utworów również nie są zobligowani do zapoznania się z całością i mogą traktować każdy odcinek jako samodzielny utwór, a jego korpus zdaniowy jako samodzielny tekst. Całościowość tekstu jest kategorią dość względną. Mikołaj Gogol, jak wiadomo, spalił drugi tom swoich *Martwych dusz*, co nie uczyniło znany nam pod tym tytułem utwór tylko częścią całości. Jest on zupełnie kompletny i zakończony. Nie wykluczam również tego, że pozostawienie i publikacja drugiego tomu również nie musiałyby się przyczynić do tego, żeby znany nam dzisiaj utwór byłby traktowany tylko jako tom pierwszy. W każdym razie można używać terminu *tekst* zarówno w kontekście *tekst powieści*, jak i *tekst pierwszego tomu powieści*. Nie wykluczam również tego, że jest to konsekwencja niedorozwoju terminologii.

Zupełnie inaczej wygląda sprawa w przypadku wypowiedzi jednozdaniowych czy nominatywnych (połączeń wyrazowych lub form wyrazowych). Problem ich tekstowości powstaje tylko w jednym przypadku – gdy stają się znakami kultury. Musimy jednak odróżniać samodzielne znaki kultury (utwory) oraz systemowe znaki kultury (teksty precedensowe, wypowiedzi precedensowe czy nazwy precedensowe). W przypadku aforyzmów i sentencji autorskich, których użycie zawsze ma charakter cytowania, mamy do czynienia z utworami gatunku *aforyzm* czy *sentencja*. W przypadku zaś, gdy zwrot czy fraza stają się składową systemową i przekształcają się w elementy wypowiedzi, które teleologicznie (czyli w celu merytorycznym) są wplatanie w inną, podstawową, wypowiedź w całości lub fragmentarycznie i bez związku ze swoją bezpośrednią funkcją odrębnego konsekwentnego bytu kulturowego, można mówić o tzw. *tekstach* czy *wypowiedziach precedensowych* (jeśli jednostka ma charakter predykatywny) bądź o nazwach precedensowych (jeśli chodzi o jednostki nominatywne). Przy tym chciałbym podkreślić, że teksty precedensowe nie są stricte tekstami w sensie syntaktycznym. Mogą to być niewielkie teksty¹,

¹ Kwestia wielkości tekstu, który staje się tekstem precedensowym, jest uzależniona od możliwości mentalnych podmiotu.

niedługie sekwencje wielozdaniowe (tzw. jedności ponadfrazowe) lub oddzielne zdania (w tym zdania nominatywne, nazywane w polskim językoznawstwie również *równoważnikami zdań*).

Jak wynika z powyższych rozważań, tekstowość jest nie tyle cechą ilościową, ile stricte jakościową, gdyż tekstem może się stać tylko jedność ponadfrazowa (sekwencja zdań), która pełni w mowie bądź funkcję makrojednostki mownej, bądź funkcję samodzielnego znaku kultury – utworu.

Jednak najważniejszy i najbardziej skomplikowany problem w określeniu istoty tekstu to problem jego ontologii. Wiąże się on bezpośrednio z problemem mentalnych zdolności człowieka, zwłaszcza jego pamięci krótkoterminowej. Jak już pisałem wcześniej, teksty precedensowe są częścią pamięci (a jeśli być bardziej precyzyjnym, to językowego systemu znaków). Trudniej jest z tekstami sensu stricto, czyli tych sekwencji wielozdaniowych, które pełnią funkcje makrojednostek mownych lub utworów. W przypadku ich technicznego utrwalania powstaje pewien paradoks. Przecież nie utrwalamy tekstu ani jako jednostki semantycznej, ani jako jednostki gramatycznej. Co więcej, nie utrwalamy go również jako jednostki fonetycznej czy graficznej (bo jako taka jest ciągiem wrażeń akustyczno-artykulacyjnych lub optycznych, a tych wrażeń przecież nie utrwalamy ani na piśmie, ani w postaci nagrania audio czy wideo). De facto utrwalamy tylko przedmioty sygnałowe – ślady farby bądź atramentu na papierze lub namagnetyzowane bądź nie namagnetyzowane fragmenty powierzchni nośnika magnetycznego. Od odbioru takich przedmiotów sygnałowych do odtwarzania tekstu (a poprawniej byłoby powiedzieć – *do współtworzenia tekstu*) droga dość skomplikowana, wymagająca sporo językowej wiedzy i umiejętności oraz sporego wysiłku mownego. Zatem darujmy sobie mówienie o tym, że tekst utworu utrwalonego ontycznie istnieje w formie przedmiotów sygnałowych, gdyż jest to nieprawda, ponieważ przedmioty sygnałowe mają charakter fizyczny, energomaterialny, tekst zaś zarówno od strony treści, jak i od strony formy (nie mówiąc już o jego pragmatyce) jest wyłącznie **informacją**. I nie jest on informacją odtwarzalną, tylko tworzoną *hic et nunc* wg posiadanych przez podmiot systemu modeli i znaków językowych (czyli po prostu języka). Nawet odbiorca tekstu faktycznie odtwarza wyłącznie sygnały (na podstawie postrzegania i odkodowywania wrażeń zmysłowych). Cała reszta – rozpoznanie i kwalifikacja językowa sygnałów, przypisywanie im i ich sekwencjom znaczeń gramatycznych i semantycznych, kształtowanie na podstawie tych danych form i połączeń wyrazowych, zdań, ponadfrazowych jedności i tekstów – to już wyjątkowa twórczość odbiorcy, zdeterminowana jego możliwościami lingwistycznymi i ograniczona wyłącznie ciągiem przedmiotów sygnałowych i okolicznościami środowiskowymi. Tak samo, jak mówca tworzy wypowiedzi w trakcie aktów mowy, odbiorca dokonuje aktów mowy wewnętrznej, żeby współtworzyć analogiczne wypowiedzi. Ale wszystko to są problemy dotyczące raczej ontologii mowy (mówienia, parole), niż stricte ontologii tekstu. Ontologia tekstu zaczyna się w momencie łączenia pojedynczych aktów mowy w mowne sytuacje czy mowne wydarzenia, a odrębnych wypowiedzi – w jedności ponadfrazowe i teksty.

Co się zaś tyczy pisemnej formy, którą niektórzy lingwiści przypisują tekstowi jako typologiczny wyznacznik tej jednostki mownej, to idea ta jest dla mnie mało przekonująca. Zarówno kreowanie tekstu pisanego, jak i jego odbiór zakłada przede wszystkim czynniki semantyczne i gramatyczne, które nijak się mają do formy sygnalizacji. Jest też inny kontrargument idei pisemności tekstu – zarówno pisanie, jak i czytanie obligatoryjnie przewiduje fonetyczne wewnętrzne przemawianie, czyli po prostu mówienie. Zatem tekst pisany zawsze jest tekstem mówionym. Mówienie zaś i słuchanie nie przewidują graficznych wyobrażeń. Jeśli tekstem nazywać tylko sekwencję graficznie utrwalonych zdań, to jak nazwać jednostkę mowy, która składa się z sekwencji zdań wypowiedzianych? A to może dotyczyć całego folkloru, wykładów i przemówień, które nie były ówczesnie przygotowane, zwartych i rozbudowanych odpowiedzi na pytania, ustnych opowieści autobiograficznych, różnego rodzaju monologów ustnych, z którymi często mamy do czynienia w dyskursie potocznym, społeczno-politycznym czy zawodowym. Z punktu widzenia gramatycznego czy semantycznego niczym się one nie różnią od tzw. tekstów pisanych. Przed epoką technicznego utrwalenia dźwięku jedyną różnicą była możliwość ponownie

odtworzyć tekst graficzny i zasadnicza okazjonalność i jednostkowość tekstu ustnego. Teraz takiej różnicy nie ma.

Tekst więc nie jest wyłącznie sekwencją sygnałów, lecz sekwencją struktur semantyczno-gramatycznych, czyli naraz ciągiem i polem informacyjno-lingwosemiotycznym. Podsumowując, istota testowości nie polega na sposobie sygnałowej reprezentacji, lecz na sposobie informacyjnego łączenia sekwencji wypowiedzi w całość. A to jest kwestia procesów mentalnych i kognitywnych, gdyż powstanie całościowej konsekwentnej jednostki lingwosemiotycznej większej niż pojedyncza wypowiedź może być zapewnione wyłącznie na mocy zdolności utrzymywania w pamięci pewnego obszaru informacyjnego: zarówno o charakterze kognitywnym (czyli w postaci powiązanych ze sobą sądów), jak i formalno-lingwalnym (w postaci form syntaktyczno-morfologicznych i fonetycznych). Zatem łączenie w świadomości oddzielnych wypowiedzi w całość i utrzymanie w pamięci tego faktu przez jakiś czas jest podstawą ontologii tekstu. Dotyczy to w równym stopniu nadawcy i odbiorcy, gdyż dokonują przy tym mniej więcej analogicznych czynności mentalno-kognitywnych.

W przypadku kształtowania tekstu „naturalnego” (czyli ustnego) czynnik mentalny staje się decydujący, gdyż tak twórca tekstu, jak jego odtwórca (współtwórca) powinni utrzymywać w pamięci w kształcie ustrukturyzowanego pola informacyjnego jeśli nie wszystko, co było dotychczas powiedziane / usłyszane, to przynajmniej jego jądro (pewnego rodzaju skrót, kontrakcję czy ekstrakt). Niektórzy badacze używają do określenia takiego bytu informacyjnego terminów *przestrzeń kognitywna* lub *przestrzeń mentalna*. Wieloletnie doświadczenie prowadzenia wykładów ze studentami i występów na seminariach naukowych (które mogą być przykładem kreowania takiego rodzaju tekstów) udowadnia, że stopień „utekstowienia” sekwencji wypowiedzi przez odbiorcę zależy przede wszystkim od dwóch wlotywnych czynników – potencjalnego (mentalnych możliwości i kognitywnych zdolności) oraz optywicznego (intencjonalnego nastawienia, chęci). Brak przygotowania, wiedzy, umiejętności interpretacyjnych, niski poziom władzy sądenia czy słaba pamięć, jak również słaba znajomość języka mogły się stawać czynnikami hamującymi mechanizmy potencjalno-wlotywne odbiorcy, czyli osłabiać jego poczucie możliwości zrozumienia i utrwalenia w pamięci zarówno poszczególnych wypowiedzi, jak i możliwości ich połączenia w całość tekstową. Z kolei nieodpowiednie motywy i cele doświadczenia, błędne dyskursywne pozycjonowanie czy nastawienie pragmatyczne mogą zniekształcić funkcjonowanie optywicznych mechanizmów woli. W wyniku odbiorca słucha nieuważnie, opuszcza istotne fragmenty wypowiedzi, nie próbuje połączyć je w całość tekstową. W obu przypadkach powstaje zdeformowana bądź nieukształtowana przestrzeń kognitywna (mentalna), którą trudno nazwać planem treści tekstu. Brak możliwości powtórnego (czy mnogiego) odtworzenia sekwencji wypowiedzi ustnych jako tekstu pozbawia szans na doprecyzowanie, uzupełnienie informacji (w tym przez dane gramatyczne czy wręcz fonetyczne), składających się na ową przestrzeń kognitywną (mentalną), jej strukturyzację i utrwalenie w pamięci. Ale również od strony nadawcy owa jednostkowość czasoprzestrzenna i zasadnicza nieodtworzalność tekstu ustnego staje się istotną jego cechą typologiczną. Nawet występując z wykładem o identycznej nazwie po raz drugi wykładowca (o ile nie czyta gotowego tekstu utrwalonego na piśmie) stwarza zupełnie nowy tekst. Problemem pozostaje także tożsamość semiotycznego bytu kulturowego – wykładu. Załóżmy profesor X pięciokrotnie przed różnym audytorium wygłosił „ten sam wykład” (czyli wykład na ten sam temat, o tym samym tytule, w którym uzasadnił te same tezy naukowe i nawet wykorzystał analogiczne czy wręcz identyczne mechanizmy argumentacji), ale robił to na zasadzie kreowania ustnego tekstu bez wykorzystania tekstu graficznego. Zestawienie wszystkich pięciu powstałych tekstów wykazałoby z jednej strony zasadniczą zbieżność ich pragmatyki, treści i sensu, a w niektórych momentach również formy (np. makrostruktury), a z drugiej – dość szeroką wariantywność, dotyczącą nie tylko formy syntaktycznej, morfologicznej czy fonetycznej, ale także natury semantycznej (inne przykłady, rozwinięcie jednych wątków i pominięcie innych, obecność lub brak wtrąceń fatycznych i dygresji konotatywnych etc.). Czy mamy do czynienia w tym przypadku tylko z wariantami tekstowymi tego samego utworu naukowego – wykładu, czy jednak są to różne utwory? Podobna sytuacja ma miejsce w jazzie, gdzie często interpretacje tego samego

utworu przez tego samego artystę tak daleko odbiegają od siebie zarówno wg formy, jak i semantyki emocjonalno-wolitywnej, że powstają wątpliwości co do tożsamości utworu. Dość często z podobnym zjawiskiem mamy również w folklorze, gdzie wariantywność utworów, głównie epickich (bajek, legend, pogłosek, plotek, anegdot, dowcipów etc.), jest ich cechą typologiczną.

Problem jednak polega na tym, że w sztuce mamy do czynienia z utworami przeznaczonymi do odtwarzania, a w folklorze wręcz z tekstami precedensowymi, które często wchodzą w skład pamięci długotrwałej podmiotu kultury. Co innego teksty ustne tworzone hic et nunc oraz ad hoc, których odtwarzanie w zasadzie nie jest przewidywane. Pozostaje zatem pytanie: jeśli w większości dyskursów (potocznym, społeczno-politycznym, ekonomicznym, naukowym, filozoficznym) ciągle spotykamy się z sytuacjami i wydarzeniami komunikatywnymi, w trakcie których powstają dość obszerne sekwencje wypowiedzi posiadające znamiona pragmatycznej, semantycznej i formalnej całości i spójności (zarówno w zamiarze nadawcy, jak i w odczuciu odbiorcy), to dlaczego nie można uważać takie lingwosemiotyczne byty konsekwentnie za tekst i dlaczego wciąż góruje myśl, iż tekst obligatoryjnie ma posiadać formę graficzną? Z jednym można się zgodzić w pełni: jednostkowość czasoprzestrzenna przedmiotu semiotycznego (ciągu dźwięków) utrudnia uchwycenie tekstu ustnego jako jednostki badania lingwistycznego, a zawadność uwagi i pamięci nie pozwala stwierdzić faktu ontologicznego bytowania takiej jednostki mowy ani w świadomości mówcy, ani w świadomości słuchacza. Przy czym dotyczy to tak czasu trwania tekstu ustnego czy momentów występowania poszczególnych aktów mowy, jak i momentu po zakończeniu jego wytworzenia czy odbioru. W żadnym momencie nie da się powiedzieć – oto cały tekst właśnie!

Mogłoby się wydawać, że pismo raz na zawsze rozstrzygnęło ten problem i zwolniło ludzką pamięć i myślenie (zarówno jak ludzką wolę) od konieczności sankcjonowania pewnego szeregu wypowiedzi jako całości tekstowej. Nic bardziej mylącego. Autor tekstu pisanego w momencie jego powstania nie posiada w swojej świadomości mownej całości semantyczno-formalnej, którą jest ów tekst. Nie posiada jej również czytelnik w momencie czytania. Ale nawet w momencie zakończenia pisania lub czytania podmiot tych czynności mownych w większości przypadków również nie posiada tej całości (z wyjątkiem tekstów krótkich bądź poetyckich, których treść i forma może być krótkoterminowo lub długoterminowo przechowywana w pamięci). Paradoks pisanego tekstu polega na tym, że de facto istnieje tylko ślad graficzny, odbierając który można wielokrotnie odtwarzać ów tekst (czyli rekonstruować pewne struktury semantyczno-gramatyczne i pragmatycznie je interpretować), natomiast sam ten tekst w postaci aktualnego bytu informacyjnego jako całość mentalno-kognitywna nie występuje nigdy. Każdy tekst jako taki jednocześnie jest i go nie ma. Modalnością bytowania ontologicznego tekstu jako informacji jest potencjalność (tekst **może powstać** na mocy wiedzy i umiejętności podmiotu językowego oraz istnienia trwałego śladu energomaterialnego) oraz deontyka (tekst **musi powstać** w tej formie, którą narzuca podmiotowi jego język oraz trwały ślad energomaterialny). Ale dokładnie to samo można powiedzieć o tekście ustnym, zarówno utrwalonym w nagraniu jak i tworzonym / odbieranym na bieżąco. Różnica polega tylko na charakterze czynnika energomaterialnego. W przypadku aktualnego tekstu ustnego ślad energomaterialny (dźwięk) nie jest trwały. Pod tym względem można określić każdą wypowiedź jako funkcję konsekwentną, która jest relacją wzajemną pomiędzy aktem mowy (czynnym czy biernym) a ciągiem przedmiotów sygnałowych (nadawanych lub odbieranych), natomiast tekst – jako strukturę wypowiedzeniową, która powstaje w toku pragmatycznie scalonej dyskursywnej czynności. Stopień scalenia i wewnętrznej spójności tekstu całkowicie zależy od dwóch czynników – stopnia pragmatycznej jedności owej czynności dyskursywnej podmiotu oraz jego (podmiotu) zdolności kognitywno-mnemicznych. Zatem sama obecność trwałego lub utrwalonego przez nagranie śladu o charakterze energomaterialnym jeszcze nie stanowi istoty tekstowości pewnego bytu lingwosemiotycznego. Brak osoby, która:

- a) zna język i umie się nim posługiwać,
- b) umie pisać / czytać lub potrafi mówić / słyszeć,
- c) jest zdolna łączyć sądy w większe całości kognitywne,
- d) potrafi przechowywać takie całości w pamięci jako odrębne struktury mentalne oraz

e) różnicuje pragmatycznie i funkcjonalnie typy działalności doświadczalnej (w tym kulturowej i dyskursywnej),
całkowicie uniemożliwia istnieniu lub bytowanie takiej funkcji mownej, jak tekst.

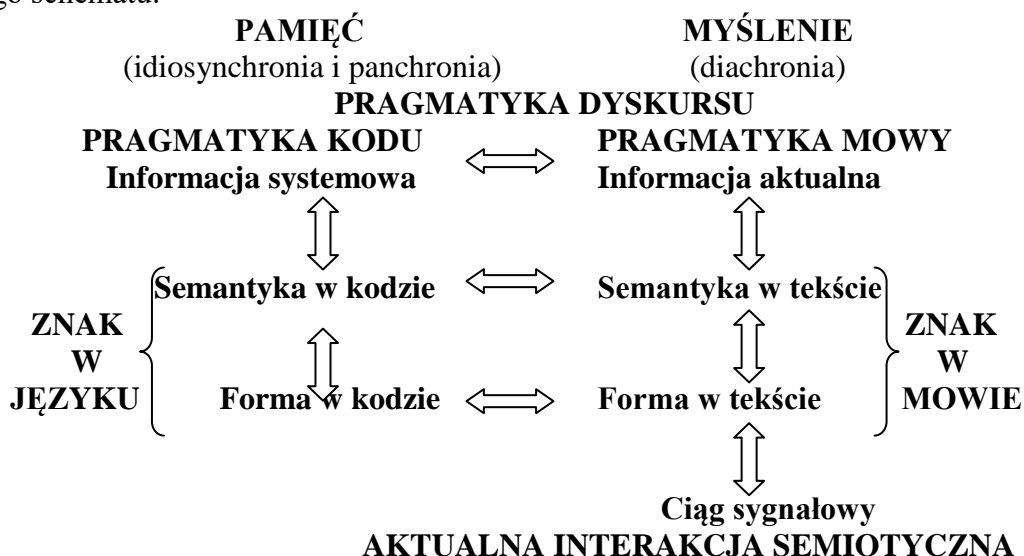
3. Typy informacji w tekście

Skupmy się teraz na specyfice informacji zawartej w tekście jako makroznaku mowy.

Od strony antropocentrycznej istoty relacji różnicowania (jaką jest informacja) w tekście, zarówno jak w każdej wypowiedzi, można odnaleźć informacje dwóch zasadniczo odmiennych typów – funkcjonalne oraz pragmatyczne. Pierwsze zawierają w sobie kognitywne różnicowania dotyczące przedmiotu myślenia i mowy (dlatego mogą być również określone jako *przedmiotowe*), drugie zaś – są różnicowaniami dotyczącymi stanu i kondycji samego podmiotu, wynikających z jego ustosunkowania do owego przedmiotu (dlatego nazywam je także *podmiotowymi*). Pierwsze (czyli informacje o przedmiocie doświadczenia) oparte są na czynnikach sensorycznych i kognitywnych (zmysłach i myśleniu), drugie (informacje o podmiocie doświadczenia) – na czynnikach emotywnych i wolitywnych.

Od strony substancjalnej tekst jako byt informacyjny jawi się jako połączenie semantyki (planu treści) oraz formy (planu wyrażenia). Pierwsza to informacja o kognitywno-kogitacyjnym obiekcie danej czynności dyskursywnej, druga zaś – bezpośrednia lub pośrednia informacją o sygnałowych przedmiotach (o dźwiękach czy graficznych śladach) wykorzystywanych przy kreowaniu tekstu. Formalna informacja bezpośrednia to informacja fonetyczna i graficzna, natomiast pośrednia – to informacja natury gramatycznej i stylistycznej.

Nareszcie **od strony działalnościowej** informacja zawarta w tekście jest zawsze aktualna i konsekwentna (skutkowa) w odróżnieniu od informacji inwariantno-potencjalnej i systemowej zawartej w kodzie (języku). Interpretując koncepcje semiologiczną Ferdinanda de Saussure'a (z jego niedawno opublikowanej pracy *De l'essence double du langage*) strukturę informacyjno-semiotyczną działalności językowej (doświadczenia językowego) można przedstawić w postaci następującego schematu:



Pragmatyka dyskursu determinuje zarówno wybór środków językowych, jak i wybór strategii działań mownych (w tym kreowania tekstu). Pragmatyka tekstu (czyli strategia aktualnego działania tekstotwórczego) kreuje 3 warstwy / poziomy bytowania tekstu:

- semantyczno-gramatyczną perspektywę (treść)
- funkcjonalną perspektywę (sens przedmiotowy, funkcjonalny) oraz
- stricte pragmatyczną perspektywę (sens podmiotowy, pragmatyczny).

Treść tekstu wynika z normatywnych założeń kodu (jako systemu informacyjnego przechowywanego w pamięci podmiotu), tak stricte semantycznych, jak formalnych. Inaczej mówiąc, treść tekstu to to, co zostało powiedziane, tak, jak to zostało powiedziane.

Z kolei funkcjonalna perspektywa jest pochodną relacji treści z pragmatyką kodu (typowymi okolicznościami mownymi przewidzianymi regułami dyskursywnego stosowania kodu). Można powiedzieć, że sens przedmiotowy tekstu to to, jak należy rozumieć (odbierać i interpretować) treść tekstu w zaistniałych okolicznościach (w ujęciu odbiorcy) lub to, co ma na myśli mówca, sporządzając treść tekstu.

Wreszcie pragmatyczna perspektywa tekstu powstaje w wyniku ustanowienia relacji wartościowania pomiędzy sensem przedmiotowym a pragmatyką dyskursywną danego wydarzenia mownego. Na sens pragmatyczny wpływ mają nie tyle systemowe, ile sytuacyjne czynniki działalności. Dotyczy to zarówno mówcy, jak i odbiorcy. Zatem sens pragmatyczny tekstu (w rozumieniu każdego z uczestników wydarzenia dyskursywnego) to to, po co i dlaczego powstał ten tekst z takim sensem przedmiotowym i z taką treścią.

Biorąc pod uwagę takie pragmatyczne strategie dyskursywne, jak **komunikacja** (dążenie do semiotycznej ingerencji w świadomość odbiorcy), **ekspresja** (dążenie do semiotycznego wyrażenia własnej intencji), **impresja** (dążenie do przyswojenia informacji tekstowych) oraz **interpretacja** (dążenie do zrozumienia intencji nadawcy) ogólny obraz operowania informacją tekstową w wydarzeniu dyskursywnym na poszczególnych poziomach bytowania tekstu można przedstawić w następujący sposób:

PERSPEKTYWA INFORMACYJNA TEKSTU

	Nadawca (kreator tekstu)	Odbiorca (współkreator tekstu)
Treść	<i>Komunikatywna</i> (o czym powinieneś myśleć odbierając tekst)	<i>Impresywna</i> (o czym myślę, gdy odbieram tekst)
	<i>Ekspresywna</i> (o czym mówię)	<i>Interpretacyjna</i> (o czym mówi się w tekście)
Sens przedmiotowy (funkcjonalny)	<i>Komunikatywny</i> (co masz myśleć o tym, o czym myślisz odbierając tekst)	<i>Impresywny</i> (co myślę o tym, o czym myślę, gdy odbieram tekst)
	<i>Ekspresywny</i> (co chcę powiedzieć o tym, o czym mówię w tekście)	<i>Interpretacyjny</i> (co chciał powiedzieć twórca tekstu o tym, o czym mówi w tekście)
Sens podmiotowy (pragmatyczny)	<i>Komunikatywny</i> (jak się powinieneś czuć i czego powinieneś chcieć, gdy odbierzesz ten przedmiotowy sens)	<i>Impresywny</i> (jak się czuję i czego chcę, odbierając ten przedmiotowy sens)
	<i>Ekspresywny</i> (o co mi chodzi, gdy wyrażam ów przedmiotowy sens)	<i>Interpretacyjny</i> (o co chodziło twórcy tego przedmiotowego sensu)

Biorąc pod uwagę te 12 podstawowych perspektyw bytowania tekstu w świadomości podmiotu, można bardziej szczegółowo i adekwatnie opisać tekst w ujęciu antropocentrycznym i zapobiec różnego rodzaju dogmatyzacji i hipostazom, z którym czasem można się spotkać w lingwistyce tekstu i dyskursu.

Стаття присвячена визначенню онтологічної сутності тексту, котрий в антропоцентричній функціонально-прагматичній перспективі розуміється як складна і гетерогенна інформаційна результативна функція вербального досвіду, як синтез функціонально інтегрованих сигнальних (фоно-графічних), синтаксичних і семантичних структур, а також як вербальна функція відношення між потоком сенсорних вражень і когнітивним сенсом у межах досвіду людської особистості. У статті текст як результативна функція мовлення чітко відделено від твору (документу) як функції культурно-цивілізаційного досвіду. Окрім того Автор пропонує виділяти у семантичному тексті трьох рівнів – змісту, функціонального смислу і прагматичного сенсу з урахуванням

позиції відправника і отримувача (комунікативної, експресивної, інтерпретативної і імпресивної).

Ключові слова: текст, онтологія, функціональний прагматизм, твір, результативна функція.

Статья посвящена определению онтологической сущности текста, который в антропоцентрической функционально-прагматическом понимании дефинируется как сложная и гетерогенная информационная результативная функция вербального опыта, как синтез функционально интегрированных сигнальных (фоно-графических), синтаксических и семантических структур, а также как вербальная функция отношения между потоком сенсорных впечатлений и когнитивным смыслом в пределах опыта человеческой личности. В статье текст как результативная функция речи четко отделен от произведения (документа) как функции культурно-цивилизационного опыта. Кроме того Автор предлагает выделение в семантическом тексте трех уровней – содержания, функционального смысла и прагматического смысла с учетом позиций отправителя и получателя (коммуникативной, экспрессивной, интерпретативной и импресивной).

Ключевые слова: текст, онтология, функциональный прагматизм, произведение, результативная функция.

The paper aims to determine the ontological essence of the text, which, from the anthropocentric and functional-pragmatic viewpoint, is defined as a complex and heterogeneous information resultative function of verbal experience, as a synthesis of functionally integrated signal (phonographic), syntactic, and semantic structures, and as a verbal function of the relationship between the flow of sensory impressions and the cognitive meaning within human individual experience. In the paper, the text as a resultative function of speech was clearly distinguished from the work (document) as a function of cultural and civilizational experience. Moreover, the author makes a distinction between the three levels in a semantic text – content, functional sense, and pragmatic sense taking into account the speaker and recipient's positions (communicative, expressive, interpretative, and impressive).

Keywords: text, ontology, functional pragmatism, work, resultative function.

Т.Є.Масицька

ТЕОРІЯ ЗАЛЕЖНОСТЕЙ У СУЧАСНОМУ СИНТАКСИСІ¹

У статті розглянуто проблематику теорії залежностей у сучасному синтаксисі. Аналіз спроектовано, по-перше, на зв'язок теорії залежності з проблематикою функційного синтаксису; по-друге, на інтерпретацію основних граматичних явищ, які формують теорію залежностей.

Ключові слова: теорія залежностей, формально-синтаксична структура речення, семантико-синтаксична структура речення, синтаксичні зв'язки, семантико-синтаксичні відношення, синтаксична залежність, семантична залежність, реченнєва конструкція.

Постановка наукової проблеми та її значення. У граматиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття спостерігаємо активне зацікавлення лінгвістів граматиною залежностей. В сучасному синтаксисі теорія залежностей синтаксичних одиниць сконцентрована на дослідженні семантичних ознак синтаксичних компонентів речення. Вона

¹ Вперше опубліковано: Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. / упоряд. І. П. Левчук. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. – Вип. 14. – С.133-143.

передбачає розгляд усіх компонентів, що формують формально-синтаксичну і семантико-синтаксичну структури речення.

В українському синтаксисі проблематика теорії залежностей пов'язана з концепцією функційної граматики і найбільш вагомо представлена в дослідженнях І. Р. Вихованця. Серед сучасних досліджень у цій галузі провідне місце займають праці А. П. Загнітка, Й. Ф. Андерша, К. Г. Городенської, Н. Л. Іваницької, Н. В. Гуйванюк, М. Я. Плющ, М. П. Кочергана, К. Ф. Шульжука, М. В. Мірченка, М. І. Степаненка та інших мовознавців. Розгляд усіх особливостей синтаксичних і семантичних залежностей синтаксичних одиниць спрямоване на вирішення ряду актуальних проблем як простого, простого ускладненого так і складного речень.

Метою нашого дослідження є аналіз теорії залежностей у сучасному синтаксисі. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**: 1) визначити зв'язок теорії залежності з проблематикою функційного синтаксису; 2) розглянути граматичні явища, які формують теорію залежностей.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Концептуальне тлумачення граматичних явищ із позиції теорії залежності належить Л. Теньєру [15]. У фундаментальній монографії «Основы структурного синтаксиса» вчений досліджує ієрархію синтаксичних зв'язків, опираючись на теорію залежностей. Дослідник вважає, що найголовнішим у реченні є синтаксичні зв'язки, які встановлюють між словами відношення залежності. На його думку, кожен зв'язок «... об'єднує якийсь вищий елемент з елементом нижчим» [15, 24]. При цьому вищий елемент мовознавець вважає підпорядковуючим, а нижчий – підпорядкованим. Це дозволяє говорити про особливі зв'язки: коли підпорядкований елемент залежить від підпорядковуючого, вчений виділяє висхідний синтаксичний зв'язок, а коли підпорядковуючий елемент керує підпорядкованим, то мова йде про нисхідний синтаксичний зв'язок. Те саме слово може одночасно залежати від одного слова та підпорядковувати собі інше. Кожний підпорядковуючий елемент, у якого є один або декілька підпорядкованих, утворює вузол, який Л. Теньєр визначає як: «сукупність, що складається з підпорядковуючого слова і всіх тих слів, які – прямо чи опосередковано – йому підпорядковані і які воно так чи так зв'яже з одним пучок» [15, 25].

Згідно вербоцентричної теорії (фундатор Л. Теньєр) дієслівний предикат формує структуру речення. Дослідник вважає дієслівний предикат синтаксичним ядром речення конструкції [15, 117], що визначає набір синтаксичних позицій (семантично залежних від предиката субстанційних синтаксем) і зумовлює способи їхнього семантичного і морфологічного оформлення. В змістовій структурі речення дієслівний предикат формує чітко визначену кількість семантичних залежностей та прогнозує їхні функції. Семантична залежність ґрунтується на сумісності семантичних характеристик поєднаних компонентів, що визначена предикатом.

Синтаксис залежностей представлений в працях німецьких мовознавців: У. Енгеля, Г.-Ю. Герінгера, Г.-В. Еромса, що, насамперед, зумовлено особливостями граматичного ладу німецької мови. Г.-В. Еромс визначає синтаксис як більш повний варіант граматики залежностей. Це відображено в дослідженні порядку слів, закономірності якого полягають у перетворенні ієрархічних структур на лінійні [18, 309]. Послідовно проводить розмежування речення і висловлення У. Енгель [17]. Вчений інтерпретує речення як автономні мовні конструкції, що містять фінітне дієслово (дієслово з повною і частковою особовою парадигмою), і функціонують у мовному акті, а висловлення розглядає як частину тексту, яку варто оцінювати не за критерієм правильно/неправильно, а за критерієм – зрозуміло/незрозуміло [17, 179–180]. Актуальними вважаємо міркування А. П. Загнітка, який акцентує увагу на можливості інтерпретації «... співвідношення форми і змісту висловлення з позицій знакової теорії, в тому числі і з позиції закону асиметричного дуалізму знака (в синтаксисі – знакового вираження), що відкрило перед дослідниками спектр співвідносних конструкцій (з тією самою глибинною семантичною структурою) і перспективи

використання в семантико-синтаксичних описах тих самих методів аналізу (парадигматичного, синтагматичного, епідигматичного), що спочатку були опрацьовані в лексичній семантиці 60-70-х років ХХ сторіччя (застосовуються і зараз)» [7, 21].

На думку О. А. Кострової, безперечною заслугою вчених, що активно розвивають граматику залежностей, є чітке розмежування речення як структурного зразка або схеми та висловлення як реалізації цієї структури [9, 145]. Зокрема це чітко простежено в праці Г.-Ю. Герінгера [19, 16]. О. А. Кострова позитивно оцінює теорію речення/висловлення (мовленнєвого акту) в граматиці залежностей і відмічає стрункність усієї системи. На думку вченої, в ній, з одного боку, експлікуються синтаксичні зв'язки, які відчувалися раніше інтуїтивно, а з іншого боку, системно протиставлені категорії, що структурують мову, і категорії, що утворюють функційну реченнєву структуру [9,146].

Ідеї теорії залежностей представлені в студіях мовознавців, які належать до Московської семантичної школи: Ю. Д. Апресяна, Б. А. Абрамова, І. О. Мельчука, Н. Д. Арутюнової [4; 1; 20; 5]. Дослідження проблематики залежностей продовжили В. Б. Касевич, Я. Г. Тестелец, Є. В. Падучева, О. М. Селиверстова та інші вчені [8; 16; 12; 13].

Граматику залежностей варто визначати в широкому і вузькому розумінні. У широкому розумінні – це одна з формальних моделей, розроблена на основі структурного синтаксису. У вузькому розумінні – це теорія синтаксичної структури речення, в якій домінуючим компонентом є присудок (формально-синтаксична структура речення) / предикат (семантико-синтаксична структура речення). Типи функційних синтаксичних одиниць, на думку І. Р. Вихованця, виділяють « ... на основі формально-синтаксичних і семантико-синтаксичних функцій, які у свою чергу пов'язані з синтаксичними зв'язками і семантико-синтаксичними відношеннями» [6, с.16]. У синтаксисі теорія залежностей охоплює дистрибуцію, сполучуваність як міжрівнєву категорію стосовно лексичних, морфологічних, словотвірних одиниць, валентність, інтенцію, синтаксичну залежність, семантичну залежність.

Дистрибуція – це узагальнена сукупність усіх оточень, можливих зв'язків лексеми, виражених у синтаксичних реченнєвих конструкціях. Чіткої позиції з цього приводу дотримується М. П. Кочерган, який вважає: «Дистрибуція більшості лексичних елементів безмежна, тоді як сполучуваність відносно обмежена. В деяких працях з лексемотактики дистрибуція розглядається не як безпосереднє оточення слова, а як слова, що зв'язані з досліджуваним словом» [10, 26]. Дистрибуція зазнає формування в площині реальних сполучуваностей, отже, стосовно до сполучуваності є більш широким поняттям. Дистрибутивний аналіз не вимагає визначення лексичного і граматичного значення складових компонентів структури речення.

Сполучуваність – проміжна категорія, яка лежить у площинах лексики, фразеології, морфології, синтаксису, стилістики. Основним критерієм визначення сполучуваності є її відповідність змістові, семантиці. М. П. Кочерган розглядає сполучуваність як поєднання мовних одиниць у мовленні (фонем з фонемами, морфем з морфемами, слів з словами) і вважає, що поняття сполучуваності пов'язане і частково тотожне з поняттями дистрибуції, валентності, контексту. Вчений підкреслив: «На фонологічному і морфологічному рівнях терміни «дистрибуція» і «сполучуваність» збігаються. На лексико-семантичному і синтаксичному рівнях вони не є синонімічними, оскільки слова, пов'язані між собою значеннями і синтаксично, в мовленнєвому ланцюжку можуть стояти не поряд і, навпаки, поряд можуть бути лексичні одиниці, що не мають між собою зв'язку» [11, 586–587].

Синтаксична сполучуваність передбачає інтерпретацію синтаксичних відношень не як абстрактної системи відношень, а як закономірних зв'язків між елементами, які наповнені конкретним значенням. Слова однієї частини мови, як правило, мають спільні риси сполучуваності. Сполучуваність визначають категорії різних частин мови: рід, число, відмінок, час. Важливий показник сполучуваності – обов'язкова закріпленість місця. Наприклад, препозиція прикметника виділяє його атрибутивні функції, постпозиція – як

можливий засіб надання йому предикативного значення. Сполучуваність притаманна будь-якій лексемі, наприклад, у реченні: *А син – найстарший Чумаченко – подивився на свічку, потім приник очима до портрета як до живого, і довго не міг вимовити ні слова (І.Багряний)* функціонують слова, що пов'язані між собою значеннями і синтаксично: *найстарший Чумаченко, приник очима, довго не міг*, і слова, що не мають між собою зв'язку: *син і на свічку, подивився і ні слова, довго і до портрета*. У сучасній мовознавчій літературі виділяють різні види сполучуваності: фразеологічну, лексичну, морфолого-синтаксичну, поняттєву, стилістичну. Традиційно вирізняють лексичну (семантичну) і синтаксичну сполучуваність. В основу цього розмежування покладено лексичні і граматичні особливості значення слова.

В сучасній граматиці проблема валентності знаходить теоретичне висвітлення з позицій функційного аналізу синтаксичних явищ, тобто спрямована на дослідження тих мовних одиниць, які функціонують не ізольовано одна від одної, а перебувають у тісному взаємозв'язку в структурі речення. На розвиток теорії валентності вплинув системний підхід до всіх явищ мови, зокрема до особливостей сполучуваності одиниць: їх сполучувальні властивості не можуть бути випадковими, несистемними. Увага до синтагматики, до лінійного розташування компонентів речення сприяла вивченню закономірностей тих же властивостей. Кожне сполучення слів у процесі комунікації передбачає взаємодію різних лінгвістичних рівнів, що відповідає сучасним поглядам на дослідження реченнєвих конструкцій, яким властиві складні міжрівневі переплетення. Валентність постає складником сполучуваності, відбиває специфіку синтагматики, ілюструє міжрівневі переплетення, співвіднесення з морфологічними, словотвірними, семантичними і синтаксичними особливостями мови. Валентності притаманний вибірковий характер, тому вона виступає видовою величиною щодо родового поняття сполучуваності.

Семантико-синтаксична валентність як системна семантично передбачувана сполучуваність слів перебуває в точці перетину синтаксису і лексичної семантики. У синтаксичних одиницях-конструкціях – реченні і словосполученні – лексичним значенням слова задано найбільш суттєві умови сполучуваності його з іншими словами. У реченні валентна сполучуваність слів пов'язана із взаємодією активної валентності підпорядковуючих ознакових слів (переважно дієслів) і пасивної валентності залежних слів (у типових випадках іменників-назв конкретних предметів). Валентність не тотожна сполучуваності, яка властива будь-якому повнозначному слову. Кожний тип валентності вміщує у своєму складі декілька моделей (на комунікативному рівні), які розрізняють за граматичним значенням, і об'єднують за однаковою структурою.

Інтенцію визначаємо як здатність предиката встановлювати в реченнєвій конструкції функційно-семантичні позиції для їх заповнення. Й. Ф. Андерш розрізняє учасників дії чи стану: агенс (носій дії), пацієнс (пасивний учасник ситуації, наприклад, об'єкт дії, носій стану), локатив, інструмент, адресат. Дослідник розрізняє ліву і праву інтенції – першу пов'язує з активними учасниками дії (агенс), другу – з пасивними учасниками дії (пацієнс, адресат) [2, 207]. Іntenційна структура речення створена на підґрунті інтенційної структури предиката як центрального компонента речення.

Іntenційну структуру предиката формують складові, що визначені його релятивною семантикою, напр.: *Напередодні сусідка подарувала матері двоє своїх стареньких плат (В.Дрозд); Знов мені листа прислала мати ... (В.Симоненко)*. Й. Ф. Андерш вважає: «При визначенні типів простого речення доцільно використати досягнення теорії валентно-інтенційного моделювання, яке передбачає встановлення репертуару структурних моделей і опис їх семантичних реалізацій, розрізнення вихідних і похідних структур, з'ясування диференційних ознак при порівнянні функціонування простих речень у слов'янських мовах. При з'ясуванні диференційних ознак при порівнянні функціонування простих речень у слов'янських мовах слід брати в увагу, на нашу думку, те, як в цих умовах виражається суб'єктність, деагентність, володіння» [3, 21].

У дослідженні синтаксичної системи мови, зважаючи на суттєві відмінності двох структур однакових речень, зокрема формально-синтаксичної та семантико-синтаксичної, варто сконцентрувати увагу на синтаксичній та семантичній залежностях. Це зумовлено тим, що структурна організація речення і його компонентів залежать передусім від семантики предиката. Семантичний тип предиката формує реченнєву структуру, визначає типи залежностей компонентного складу речення і дає змогу простежити різноманітні варіанти семантичних і синтаксичних моделей речення.

Синтаксична залежність пов'язана з формально-синтаксичною структурою речення, її формують синтаксичні зв'язки. Аналізуючи синтаксичні зв'язки між словами і реченнями, А. П. Загнітко слушно стверджує: «Синтаксичні зв'язки характеризуються певним формальним вираженням, вони можуть корелювати/некорелювати з певними синтаксичними відношеннями, тобто є синтаксичними знаками (формами, категоріями). Носіями і виразниками синтаксичних категорій постають синтаксичні одиниці – синтаксичне слово (словоформа), словосполучення, речення. Між цими синтаксичними одиницями і встановлюються відповідні синтаксичні зв'язки (синтаксичні відношення), наприклад, відношення підрядності, сурядності» [7, 13].

Аналіз синтаксичної залежності спрямований на виявлення різних функцій слів у реченнєвій структурі. Це один із різновидів функційного підходу, який, на думку І. Р. Вихованця, передбачає розмежування формально-синтаксичних і семантико-синтаксичних функцій, синтаксичних зв'язків і семантико-синтаксичних відношень [6, 4–5]. Формально-синтаксичну структуру утворюють:

предикативна взаємозалежність (взаємозалежність підмета і присудка), напр.: *Стояла тиша (Л.Костенко); Уже цвіте калина (Й.Струцюк); Лив дощ (І.Жиленко); Так минає ще дві години (Ю.Андрухович);*

підрядна однобічна залежність, напр.: *Його зморшки поткали стонадцять полків павуків (І.Драч); Вона непомітно втягувала його у розмову ... (П.Загребельний); Вони накривають метеликів картузами чи долонями ... (І.Багрянний); На білих крилах рушників несе пісення Україна (П.Мах); Уляна затуляла руками вуха (Й.Струцюк);*

однобічна залежність детермінантного підрядного зв'язку, напр.: *Вранці, зі сходом сонця, Ждан і Любава по кризі перебиралися через Дніпро (В.Малик); Вночі хороший дощ ясний Послав нам щедрю благодистню (М. Рильський);*

сурядна взаємозалежність, напр.: *Вони чують дівочий сміх і поцілунки, і млосний шепіт під церквою, під липами, на горбках, у таємничій темряві (Р.Іваничук); Він звик не думати, а піднімати руку (О.Богачук); А вже згодом вступали в дію дідові пальці, мовби вигравали на гнучкій податливості глини, і з тої мовчазної музики народжувалися то гарне горнятко, то високий глек, то місткий дзбан, то химерна посудина ... (П.Загребельний); І в руках сила вже не та, і ноги вже не так легко носять мене по землі, і зір мій слабне (В.Малик);*

опосередкована підрядна залежність, напр.: *... пора вирушати на Вищу Отаманську Раду, тобто до Звенигородки... (В.Шкляр); Це відкриває великі перспективи приросту запасів вуглеводнів, зокрема газу («Дзеркало тижня», 2009); Цікавила мене історія мистецтва, зокрема народні вироби: писанки, різьба по дереву ... (О.Гончар);*

подвійна залежність, напр.: *До них у гості ми приходили (Л.Костенко).*

Синтаксична залежність регулює формально-синтаксичні функції граматичних одиниць і диференціює основні типи синтаксичного зв'язку: двобічна залежність (предикативний зв'язок), однобічна залежність (прислівний підрядний зв'язок, детермінантний підрядний зв'язок), взаємозалежність (сурядний зв'язок), подвійна залежність (факультативний опосередкований підрядний зв'язок).

Вивчення особливостей семантико-синтаксичної структури речення сконцентровано на розгляді семантичних ознак синтаксичних компонентів речення і пов'язане з поняттям семантичної залежності. Термін «семантична залежність» охоплює всі види семантичних залежностей, які співпадають як з валентними структурами, так і з більш розширеними

структурами. Аналіз семантико-синтаксичної структури речення уможливив виділення семантичних залежностей як складової частини теорії залежностей. Семантичні залежності функціонують у всіх типах речень:

простому (первинна семантична залежність), напр.: *Я прочитав <...> думи (О.Бердник); Верба стояла край воріт ... (В.Коломієць); ... мурашка <...> біжить по сосні ... (Й.Струцюк); Ти співав для мене пісню ... (Л.Костенко);*

простому ускладненому (вторинна семантична залежність: за трансформації простого ускладненого речення на просте вторинна семантична залежність перетворюється на первинну семантичну залежність), напр.: *У високих вежах вигодовують соколів (П.Загребельний) – <Сокольники> вигодовують соколів + Соколи <знаходяться> у вежах + Вежі <є> високі; ...сьогодні вночі він зустрине в гаремі невідому красуню ... (Р.Іваничук) – Він зустрине красуню + Красуня є невідомою + Красуня <знаходиться> в гаремі;*

складному (вторинна міжпредикатна залежність), напр.: *Я звів очі і побачив, що з поля в ліс іде дівчина (Є.Гуцало); Не знала, що імператор замкнений у Вероні ... (П.Загребельний); Більшість вважає, що боротися за права <...> – це знищувати свій прибуток (Тиждень, 2012); Я стверджую, що його практика вища за ваші теоретичні знання (О.Довженко).*

Семантика предиката здатна формувати реченнєву структуру і визначати семантичні залежності компонентного складу речення. Зокрема, дієслівні предикати зі значенням «писати»: *виписати, виписувати, відписати, відписувати, вписати, вписувати, дописати, дописувати, надписати, надписувати, написати, обписати, обписувати, описати, описувати, перезаписати, перезаписувати, переписати, переписувати, писати, підписати, підписувати, повідписувати, повписувати, позаписувати, понаписувати, понадписувати, попереписати, попереписувати, пообписати, пообписувати, поописати, поописувати, попідписати, попідписувати, пописати, пописувати, прописати, прописувати, розписати, розписувати, списувати та ін. [14] формують семантичні залежності, що виражають: агенс (активна дія) – пацієнс (об'єкт, що утворився) – адресат – інструменталь, напр.: *Він зараз напише лист матері <олівцем>! (І.Багряний); Усі йому вже оди написали <ручкою> (Л.Костенко); Сестра написала чоловікові <листа> <ручкою> (В.Дрозд).... У деяких предикатів із значенням «писання» спостерігаємо нівеляцію адресатної семантичної залежності, напр.: *Вони підписують контракти <ручкою> (Л.Костенко); Лискевич <...> розписався <ручкою> на пергаменті (Ю.Винничук).* Вважаємо, що поняття семантичної залежності ширше за валентність, оскільки семантична залежність передбачає аналіз тих компонентів семантико-синтаксичної структури речення, які не входять у валентну структуру і мають позавалентні зв'язки.**

Синтаксична залежність не ізольована від семантичної залежності. З цього приводу І. Р. Вихованець вказує: «Напрямок синтаксичної залежності визначає й характер семантико-синтаксичних відношень. Двобічний характер залежності, який властивий предикативному зв'язкові, зумовлює взаємозалежність семантики обох компонентів; однобічний підрядний зв'язок спричинює те, що властиві йому семантико-синтаксичні відношення ґрунтуються на семантиці залежного компонента. Взаємовідношення двох ярусів – власне-синтаксичного і семантико-синтаксичного необхідно досліджувати для глибшого розуміння мовної системи; при цьому треба дотримуватися чіткого розрізнення синтаксичної і семантичної специфіки цих ярусів» [6, 30]. У структурі речення синтаксична і семантична залежності перебувають у складних взаємовпливах. Для них характерні такі ознаки: нетотожність, різнобічна спрямованість, паралельне функціонування і специфічність вияву в різних синтаксичних одиницях.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Основу теорії залежностей у синтаксисі складають поняття синтаксичної і семантичної залежностей. Теорія залежностей у синтаксичному плані спрямована на дослідження синтаксичної залежності (формально-синтаксичний аспект речення) і семантичної залежності (семантико-синтаксична структура речення). Вона значною мірою розвиває і поглиблює проблематику функційної граматики,

оскільки всебічне обґрунтування особливостей синтаксичних і семантичних залежностей сприятиме класифікації типологічних залежностей у структурі синтаксичних одиниць.

У кожній синтаксичній одиниці (словосполученні, простому реченні, простому ускладненому реченні, складному реченні) синтаксична і семантична залежність має своє вираження, синтаксична залежність виражена синтаксичними зв'язками, семантична залежність – семантико-синтаксичними відношеннями. Одне із завдань граматики залежностей полягає в тому, щоб описати сукупну систему взаємодії синтаксичних одиниць: їхніх форм, категорій, форму вираження, значення та різноманітні функції. Перспективними вважаємо дослідження всіх типів синтаксичної і семантичної залежностей у різних структурах речень: простому реченні (первинна синтаксична залежність і первинна семантична залежність), простому ускладненому реченні (вторинна синтаксична залежність і вторинна семантична залежність), складному реченні (вторинна міжприсудкова синтаксична залежність і вторинна міжпредикатна семантична залежність).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамов Б. А. Грамматика зависимостей и теория валентности / Б. А. Абрамов //Современные зарубежные грамматические теории. Сборник научно-аналитических обзоров. – М. : ИНИОН, 1985. – С.110-152.
2. Андерш Й. Ф. Інтенція / Й. Ф. Андерш // Українська мова: Енциклопедія : [1797 статей] / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М.П.Зяблюк та ін.]. – К. : «Українська енциклопедія», 2000. – С.207.
3. Андерш Й. Типологія простого слов'янського речення і український мовний матеріал / Й.Ф.Андерш // *Ucrainica I. Současná ukrajinistika problému jazyka, literatury a kultury*. К 65. narozeninám prof. Josefa Anderše. Sborník článků.2. Olomoucké symposium ukrajinistů 26.-28. srpna 2004. – Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. – S. 21-25.
4. Апресян Ю. Д. Исследования по семантике и лексикографии. – Т. I: Парадигматика / Ю. Д. Апресян. – М. : Языки славянских культур, 2009.– 568 с.
5. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы / Н. Д. Арутюнова. – 3-е изд., стер. (Лингвистическое наследие XX века). – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 383 с.
6. Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1992.– 224 с.
7. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису: Монографія /А. П. Загнітко. – [Вид. 3-тє, виправл. і доп.]. – Донецьк : ДонДУ, 2008. – 297 с.
8. Касевич В. Б. Элементы общей лингвистики / В. Б. Касевич. – М. : Наука, 1977. – 183 с.
9. Кострова О. А. Синтаксис предложения в современных зарубежных грамматиках немецкого языка / О. А. Кострова // Социальные и гуманитарные науки: Отечественная и зарубежная литература / РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. – Сер.6 : Языкознание. – № 2. – Москва, 2003. – С. 142-160.
10. Кочерган М. П. Слово і контекст (Лексична сполучуваність і значення слова) / М. П. Кочерган. – Львів : «Вища школа», 1980. – 184 с.
11. Кочерган М. П. Сполучуваність / М. П. Кочерган // Українська мова: Енциклопедія: [1797 статей] / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – К. : «Українська енциклопедія», 2000. – С.586-587.
12. Падучева Е. В. О семантике синтаксиса: Материалы к трансформационной грамматике русского языка / Е. В. Падучева. – М.: Наука, 1974. – 292 с.
13. Селиверстова О. Н. Труды по семантике / О. Н. Селиверстова. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 960с.
14. Словник української мови: в 11-ти томах (СУМ) / Ред. П. Й. Горещкий, А. А.Бурячок та ін. – К. : Наук. думка, 1970-1980.

15. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер ; [Пер. с фр. И.М.Богуславского и др.] ; Редкол.: Г. В. Степанов (пред.) и др.; Вступ. ст. и общ. ред. В. Г. Гака. – М.: Прогресс, 1988.– 654с.
16. Тестелец Я. Г. Введение в общий синтаксис / Я. Г. Тестелец. – М. : РГГУ, 2001. – 798 с.
17. Engel U. Deutsche Grammatik / U. Engel. – 3 korrigierte Aufl. – Heidelberg: J.Groos Verl, 1996. – 888 s.
18. Eroms H. W. Syntax der deutschen Sprache / H.-W. Eroms. – Berlin. New York : de Gruyter, 2000. – 505 s.
19. Heringer H. J. Deutsche Syntax depedentiell / H. J. Heringer. – Tübingen: Stauffenburg-Verl, 1996. – 292 s.
20. Melchuk I. A. Dependency Syntax : Theory and Practice / I. A. Melchuk.– Albany, N.Y. : The SUNY Press, 1988. – 428 p.

Масицкая Т. Е. Теория зависимостей в современном синтаксисе. В статье рассмотрено проблематику теории зависимостей в современном синтаксисе. Анализ спроектировано, во-первых, на связь теории зависимостей с проблематикой функционального синтаксиса; во-вторых, на интерпретирование основных грамматических явлений, которые формируют теорию зависимостей.

Ключевые слова: теория зависимостей, формально-синтаксическая структура предложения, семантико-синтаксическая структура предложения, синтаксические связи, семантико-синтаксические отношения, синтаксическая зависимость, семантическая зависимость, конструкция предложения.

Masytska T. E. The theory of dependency in contemporary syntax.

The theory of dependency in contemporary syntax is considered in the article. An analysis is projected, at first, on connection of theory of dependency with issues of functional dependency syntax; secondly, on the interpretation of the basic grammatical phenomena which form the theory of dependency.

Keywords: theory of dependency, formal and syntactic structure of a sentence, semantic and syntactic structure of the sentence, syntactic relations, semantic and syntactic relations, syntactic dependency, semantic dependency, syntactic construction.

І.А. Мельник

СЕМАНТИЧНІ ГРУПИ ВІДЧИСЛІВНИКОВИХ ДІЄСЛІВНИХ СИНТАКСИЧНИХ ТРАНСПОЗИТИВ¹

Висвітлено сутність відчислівникової дієслівної синтаксичної транспозиції, диференційовано відчислівникові вербалізати за семантичним потенціалом на ядро та периферію, виокремлено і схарактеризовано значеннєві групи, що формують центр і периферію аналізованих транспозитів, визначено вплив семантики відчислівникових вербалізацій на морфологічну експлікацію суб'єктного компонента.

Ключові слова: транспозиція, транспозит, вербалізація, предикат, семантична група.

Останні десятиріччя позначені активною увагою вчених до проблем семантичного аналізу квантитативних компонентів. Значеннєвий потенціал цих одиниць неодноразово ставав предметом вивчення у межах числівника як окремого лексико-граматичного класу

¹ Лінгвістичні студії : [зб. наук. пр.]. – Донецьк : ДонНУ, 2013. – Вип. 26. – С. 40-46.

[Сучасна 1969: 237-264; Арполенко, Городенська, Щербатюк 1980; Леонова 1983: 128-143; Безпояско, Городенська Русанівський 1993: 142-157; Лукінова 2000; Вихованець, Городенська 2004: 251-183; Плющ 2010: 207-220]. Специфічна семантика та своєрідні сполучувальні можливості дали змогу науковцям виділити слова з кількісним значенням в окремий семантичний клас – предикати кількості [Вихованець 1992: 109-111; Межов 1998: 9; Загнітко 2001: 121; Городенська 2002: 23-26; Попович 2002: 4-5; Мірченко 2004: 127-128; Кавера 2007: 16-19], якому відведено найпериферійніше місце в семантичній класифікації предикатів.

Уперше в українському мовознавстві розподіл квантитативних предикатних компонентів на два підкласи: предикати означено-кількісні і предикати неозначено-кількісні – здійснив І.Р.Вихованець. З першим підкласом учений пов'язує позначення точної кількості відповідних предметів. Другий підклас на відміну від першого не утворює такої викінченої сукупності елементів, а становить обмежену групу слів на позначення точно не визначених, недиференційованих, узагальнено-кількісних понять. “Такі поняття, – за спостереженнями науковця, – стосуються кількісних визначень у межах від приблизної кількості неозначеної репрезентації предметів до приблизних кількісних визначень їх надмірності” [Вихованець 1992: 110].

Запропоновану І.Р.Вихованцем семантичну класифікацію предикатів кількості конкретизував О.Г.Межов, розширивши морфологічний діапазон цього семантичного класу за рахунок слів інших лексико-граматичних розрядів: дієслів, прислівників та іменників з кількісним значенням. Це дозволило йому виокремити чотири підтипи предикатів кількості: 1) предикати статично-кількісної ознаки (власне-кількісної); 2) предикати кількості-відношення; 3) предикати динамічно-кількісної ознаки; 4) предикати кількісно-вікової ознаки. Аналіз предикатів кількості дослідник проводить відповідно до різновидів суб'єктних синтаксем [Межов 2007, 66-69]. Певною мірою подібною до попередньої за семантичним вираженням кількісної ознаки і морфологічним наповненням предикатних компонентів є класифікація предикатів кількості, яку представляє у мовознавчій літературі Н.М.Попович. Зосередження уваги на числівникових і нечислівникових репрезентантах квантитативної семантики дало змогу дослідниці вирізнити шість основних семантичних різновидів предикатів кількості зі значеннями: 1) власне-кількісті; 2) неозначеної кількості; 3) приблизної кількості; 4) розподільної кількості; 5) кількості-відношення; 6) динамічно-кількісної ознаки [Попович 200: 4-5]. Семантичну диференціацію предикатів кількості на тлі їхньої морфологічної і неморфологічної реалізації у канві семантичної типології предикатів стану здійснює Н.В.Кавера. Значеннєве розмежування предикатів кількості дослідниця проводить з урахуванням характеру та способу вираження кількості, виокремивши чотири семантичні групи предикатів кількісної ознаки: 1) предикати означеної кількості; 2) предикати неозначеної кількості; 3) предикати приблизної кількості; 4) предикати розподільної кількості. У межах першої і другої семантичних груп зроблено детальний опис їхніх значеннєвих підгруп [Кавера 2008: 16-19].

Вирізнєння числівника в окремий лексико-граматичний клас і його можливість дублювати синтаксичну позицію дієслова зумовили появу відчислівникової синтаксичної вербалізації. Сьогодні в україністиці немає наукових праць, у яких би з позицій функційно-категорійної граматики був комплексно схарактеризований семантичний потенціал відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів. Саме в розв'язанні цієї теоретичної проблеми вбачаємо **актуальність** нашої студії. **Мета** пропонованої праці полягає у створенні цілісної семантичної класифікації відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів, побудованої на засадах функційно-категорійної граматики І.Р.Вихованця і його послідовників. Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**: 1) окреслити семантичну специфіку дієслівних синтаксичних транспозитів; 2) диференціювати відчислівникові дієслівні синтаксичні транспозити за семантичним потенціалом на ядро та периферію; 3) виокремити і систематизувати значеннєві групи відчислівникових вербалізацій на позначення означеної кількості відповідно до семантичних

розрядів означено-кількісних числівників; 4) вирізнити і схарактеризувати значеннєві групи, що формують периферію відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів; 5) з'ясувати вплив семантики відчислівникових синтаксичних транспозитів на морфологічну експлікацію суб'єктного компонента.

Відразу зауважуємо, що наша класифікація, безперечно, не претендує на вичерпність, проте вона загалом розкриває семантичну специфіку аналізованих компонентів і сприяє розкриттю їхніх синтагматичних особливостей. Відчислівникові дієслівні синтаксичні транспозити, що входять до складу семантичних груп, вступають у семантико-синтаксичні зв'язки із залежними іменниковими компонентами. Якісно-кількісний склад залежних субстанційних синтаксем зумовлено семантико-синтаксичною валентністю відчислівникових вербалізаторів. У нашій студії маємо намір зосередити увагу на семантичних особливостях відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів. До аналізу також буде залучено відприслівникові числівники із неозначено-кількісною семантикою, частина іменникових компонентів із квантитативним значенням та прислівники на позначення достатньої чи недостатньої кількості, що в поєднанні з дієслівними зв'язками служать аналітичними засобами вираження дієслівної похідності.

У граматичній структурі української мови відчислівникові дієслівні синтаксичні транспозити передають семантику: 1) означеної кількості; 2) неозначеної кількості; 3) приблизної кількості; 4) розподільної кількості; 5) кількості-відношення. У межах відчислівникових транспозитів на позначення означеної, неозначеної, приблизної і розподільної кількості виокремлюємо похідні одиниці із семантикою кількісно-вікової ознаки.

Ядро відчислівникових синтаксичних транспозитів формують лексеми із семантикою означеної кількості, оскільки вони на відміну від одиниць інших семантичних груп об'єднують більшість числових назв і є найбільш диференційованими за значенневими параметрами. Типовими морфологічними репрезентантами транспонованих компонентів із семантикою означеної кількості виступають власне-кількісні, збірні та дробові числівники, що позначають точно окреслену кількість істот, конкретних предметів або частин, виділених у складі цілого: *один, п'ять, десять, сімдесят, вісімсот, триста двадцять п'ять, семеро, двадцятєро, одна друга, п'ять сьомих* і под.

Центральну ланку відчислівникових синтаксичних вербалізаторів із зазначеною семантикою становлять власне-кількісні лексичні одиниці, що виражають точно окреслену кількість істот, звичайно людей, конкретних предметів у цілих одиницях, наприклад: *Виклали перед Білим домом портрет Буша з фотографій загиблих американських солдатів. Їх уже сімсот шість* (Л.Костенко); *[Воїнів. – І.М.] тридцять тисяч* (Р.Іванчук); *А качок було дев'ять* (М.Вінграновський); *Стільців було п'ятнадцять*. Семантико-синтаксична валентність відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів прогнозує лише один залежний іменниковий компонент – суб'єктний, що має специфічну морфологічну експлікацію – родовий відмінок, наприклад: *Поетів ніколи не був мільйон* (Л.Костенко); *Нас – чорна ніч, а вас – якийсь мільярд* (І.Драч).

Такі відчислівникові транспозити також можуть передавати кількісно-вікові особливості людей, зрідка – тварин, предметів, наприклад: *Той [батько. – І.М.] загинув, коли Іванові не виповнилося й десяти років* (Ю.Мушкетик); *У 1900 році їй [Ользі. – І.М.] виповнилось 36 років* (Р.Горак); *Йому вже тридцять чотири літа – зрілий муж, князь* (В.Малик); *... Канівській гідроелектростанції в листопаді виповниться 35 років* («Урядовий кур'єр»). Функція суб'єкта за таких умов закріплена звичайно за давальним відмінком, наприклад: *Він [Богдан. – І.М.] помер, коли йому виповнилось дванадцять років* (Р.Горак); *[Зої. – І.М.] було вже п'ятдесят літ, Федорі – сорок сім*. (П.Загребельний); *... їй [Марії. – І.М.] минуло тридцять* (О.Іваненко).

До цієї групи належать окремі, цілісні одиниці із квантитативною семантикою, для яких характерна лексико-семантична впорядкованість та ієрархізована сукупність. Вони позначають незамкнений висхідний ряд натуральних чисел, у якому сусідні елементи

протиставляються за семантичною диференційною ознакою “більше на одну одиницю”: *один, два, три, чотири, п'ять, шість, сім, вісім, дев'ять, десять, одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п'ятнадцять, шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять, дев'ятнадцять, двадцять, тридцять, сорок, п'ятдесят, шістдесят, сімдесят, вісімдесят, дев'яносто, сто, двісті, триста, чотириста, п'ятсот, шістсот, сімсот, вісімсот, дев'ятсот, тисяча, мільйон, мільярд, трильйон, квадрильйон, нуль*. Їхнє коло обмежено сорока двома лексемами [Вихованець, Городенська 2004: 158], що, поєднуючись в аналітичні квантитативні сполуки, передають величезну кількість понять, якими сьогодні послуговується людство.

Відчислівникові дієслівні синтаксичні транспозити з означено-кількісною семантикою можуть позначати й абстрактно-математичне число в цілих одиницях. У граматичній структурі мови їхнє призначення – відтворювати натуральний ряд чисел або проводити обчислювальні операції. Такі відчислівникові вербалізати набули поширення в математиці, а також у галузях знань, пов'язаних із математичними підрахунками: *Два додати два – чотири; Три помножити на три – дев'ять; Двадцять п'ять поділити на п'ять буде п'ять*.

До похідних одиниць із зазначеною семантикою також необхідно зарахувати числові назви на позначення певної кількості предметів, істот у сукупності, неподільній, нечленованій їхній єдності, які морфологічно експліковані збірними числівниками. У граматичній структурі української мови вони формують своєрідні паралелі до відчислівникових вербалізацій із семантикою власне-кількості, пор.: *Було нас тринадцятеро* (О.Довженко) і *Було нас тринадцять*; [Хлопців. – І.М.] *було четверо* (М.Вінграновський) і *Хлопців було чотири*. Характерно, що функціональний ряд числівникової збірності виявляє регулярність тільки в межах від двох до двадцяти включно і тридцять: *двоє, троє, четверо, п'ятеро, шестеро, семеро, восьмеро, дев'ятеро, десятеро, одинадцятеро, дванадцятеро, тринадцятеро, чотирнадцятеро, п'ятнадцятеро, шістнадцятеро, сімнадцятеро, вісімнадцятеро, дев'ятнадцятеро, двадцятеро і тридцятеро*, наприклад: ... *було їх [грабіжників. – І.М.] троє чи четверо* ... (П.Загребельний); ... *тепер нас четверо* ... (Л.Костенко); *Їх [прибульців. – І.М.] було троє* (Ю.Мушкетик); ... *і наприкінці десятого року стане їх [супутників. – І.М.] семеро* (В.Шевчук). Таких відчислівникових транспозитів у сучасній українській літературній мові налічують 20 [Вихованець, Городенська 2004: 160]. Від частини з них можна утворити здрібніло-пестливі форми: *двійко, трійко, четвірко, п'ятірко, шестірко, семірко, восьмірко*, наприклад: ... *дітей шестірко* ... (Укр. прислів'я); *Овечок десяток та стара кобила. Та діток двійко* (Ю.Мушкетик); *То ж був один, тепер нас буде двійко* (Л.Костенко). Варто відзначити, що числівникова збірність у поєднанні з квантитативними одиницями із семантикою власне-кількості може стосуватися також більших вимірів, наприклад: *сімдесят троє, вісімдесят семеро, чотириста п'ятдесят двоє* тощо.

Специфічні значеннєві та формальні параметри цих відчислівникових вербалізацій зумовлюють їхню своєрідну вибіркєву сполучуваність з іменниковими компонентами. Вони звичайно поєднуються із суб'єктними синтаксемами, вираженими іменниками *pluralia tantum* та іменниками середнього роду на позначення малих істот (четвертої відміни): *Воріт троє; Саней двоє; Курчат п'ятеро; Ведмежат четверо*. Характерно, що відчислівникові дієслівні синтаксичні транспозити із семантикою сукупності слугують єдино можливим засобом вираження означеної кількості для зазначених іменникових форм у суб'єктній функції.

Крім цього, відчислівникові транспозити із зазначеною семантикою також сполучаються із суб'єктними компонентами, вираженими іменниками: 1) середнього роду (другої відміни): *Вікон двоє; Дерев троє; Дитяток п'ятеро*; 2) чоловічого роду – назвами істот: *Пасажирів двадцятеро; Братів троє; Козаків п'ятнадцятеро*; 3) жіночого і чоловічого роду, що різняться основами в однині та множині: *Друзів п'ятеро; Дівчат восьмеро; Селян тридцятеро*. Спорадично в мовленні трапляються поєднання таких

похідних одиниць із суб'єктними синтаксемами, вираженими іменниками чоловічого роду на позначення неістот, а також іменниками жіночого роду – назвами істот та неістот: **Комбайнів залишилось восьмеро; Дочок було двоє; Зернин стало троє.** Специфіка семантичного наповнення відчислівникових синтаксичних транспозитів із значенням сукупної кількості полягає в тому, що вони визначають кількість кого- або чого-небудь і не вживаються на позначення цифрових та числових назв. Сферу їхнього функціонування обмежено переважно розмовним мовленням, усною народною творчістю і художньою літературою.

Відчислівникові вербалізати на позначення точної кількості частин, виділюваних у складі цілого, розглядаємо як своєрідні аналітичні побудови, які морфологічно експліковані власне-кількісними числівниками у чисельнику і субстантивованими порядковими прикметниками у знаменнику. У граматичній структурі української мови їх прийнято диференціювати на власне-дробові й мішані кількісні сполуки [Вихованець 2004: 162]. Перші вказують тільки на певну кількість частин цілого: їхній знаменник містить інформацію про поділ одиниці на певну кількість рівних частин, а чисельник – скільки взято таких частин. Поряд із субстантивованим порядковим прикметником у знаменнику мовці мисленнево використовують слово «частина», яке в мовленні звичайно елімінується: *дві шостих (частин), три восьмих (частин), сім дев'ятих (частин)*. Другі утворюють поєднання власне-кількісних числівників із дробовими. Власне-кількісні числівники вживають для позначення кількості цілих одиниць, а дробові – для позначення кількості частин цілого. Роль зв'язкового елемента між власне-кількісними і дробовими числівниками виконує сполучник *і*: **три цілих і п'ять шостих, сім цілих і чотири восьмих, дев'ять цілих і три десятих.**

Призначення відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів із вказаною семантикою – виражати абстрактну кількість, тобто число, яким послуговуються в математиці та інших суміжних із нею точних науках. Поряд із абстрактно-числовим значенням, ці транспозити також можуть функціонувати з кількісною семантикою, при цьому роль суб'єктної синтаксеми виконують переважно іменники – назви точної кількості предметів, рідше іменники – назви істот: **Стільців стало чотири восьмих; Дітей лишилося одна десята.** Для них також типовим є вживання із суб'єктивним компонентом на позначення нерахованих понять, зокрема з абстрактними та речовинними іменниками: **Бігу лишилося одна восьма; Води зосталося одна третя; Розчину стало три п'ятих; Піску було п'ять сьомих.**

Іноді дієслівні синтаксичні транспозити являють собою числівниково-іменникову сполуку – поєднання дробового числівника з іменниковим родовим відмінком на позначення предмета виміру або одиниці виміру: *кілограм, грам, година, хвилина, секунда, тиждень, день, літр і т.д.*, напр.: **Огірків зосталося шість цілих і п'ять десятих кілограмів; Розчину лишилося одна п'ята літра. Відпустки лишилося одна друга тижня.** Характерно, що суб'єктну синтаксему при таких транспозитах заступає іменник у формі родового відмінка на позначення предметів, рідше абстрактних назв. Суб'єктний родовий однини маємо за умови, якщо вимір стосується одного предмета або сукупності предметів: **Хліба лишилася одна п'ята; Птаства зосталося дві восьмих.** Суб'єктний родовий набуває форми множини, коли вимірові підлягають кілька однорідних предметів або відчислівниковий транспозит сполучається з множинними іменниками: **Поросят три десятих; Дверей шість сьомих.**

До відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів на позначення дробових понять також варто зарахувати слова *пів, півтора, півтори, півтораста*, які звичайно поєднуються з іменниковим родовим відмінком, утворюючи при цьому кількісно-іменникову сполуку. Характерно, що і суб'єктну позицію при відчислівникових вербалізатах *пів, півтора, півтори* заступають іменники в родовому відмінку однини, а при відчислівниковому вербалізаті *півтораста* – іменники в родовому відмінку множини: **Води лишилося піввідра. Тканини було півтора метра; Шляху лишилося півтори милі; Дітей зосталося півтораста осіб.**

Із семантикою означеної кількості функціонують у системі мови відчислівникові іменники: *десяток, сотня тощо*, а також відчислівникові прислівники: *удвох, утрьох, учотирьох* та ін., що, потрапляючи в присудкову позицію, набувають дієслівних категорій часу, способу, іноді – виду, які реалізовано в них аналітично – за допомогою аналітичної морфеми-зв'язки *бути* або аналітичних напівморфем-зв'язок типу *ставати/стати, лишатися/лишитися, зоставатися/зостатися* і т. д. Це дає підстави кваліфікувати їх як синтаксичні еквіваленти дієслова, напр.: *Овечок **десяток** ...* (Ю.Мушкетик); *У нас же **гвинтівок тільки сотня**...* (Ю.Смолич); ***Були** вони **тільки вдвох** ...* (Ю.Мушкетик); *... там уже **вдвох** вони, **посадник і простий княжий холоп** ...* (П.Загребельний).

На тлі ядра відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів виразно окреслено їхню периферію. До семантичної периферії варто віднести відчислівникові синтаксичні транспозити, що передають: 1) неозначену кількість; 2) приблизну кількість; 3) розподільну кількість; 4) кількість-відношення.

Відчислівникові вербалізати із семантикою неозначеної кількості називають точно не визначену, неконкретизовану множинну кількість. Сюди належить невелика за обсягом група слів, що не утворює цілісної системи кількісних понять. У сучасній українській мові поняття неозначеної кількості, за спостереженнями науковців, репрезентовано п'ятьма числівниками: *кілька, декілька, кільканадцять, кількадесят, стонадцять* [Арполенко, Городенська, Щербатюк 1980: 31], наприклад: [*Парубків.– І.М.*] ***кільканадцять*** (У.Самчук); *... їх[хвиль.– І.М.] <...> за життя **кілька*** (В.Шевчук); [*Яблунь і груш.– І.М.*] ***декілька*** (Ю.Мушкетик); [*Корів.– І.М.*] *на горбі зліворуч <...> **кілька** ...* (В.Шевчук). До цього переліку ще можна додати числівникові одиниці *кількасот, кількадесятеро, кільканадцятро* тощо, наприклад: [*Коней.– І.М.*] ***кільканадцятро*** <...> *в одній вервечці* (П.Загребельний); [*Верхівців.– І.М.*] ***кількасот*** (П.Загребельний). Іноді такі відчислівникові вербалізати в поєднанні з іменником у родовому відмінку утворюють цілісну кількісно-іменникову сполуку, наприклад: [*Поля та луків.– І.М.*] ***кільканадцять десяти*** <...> *і трохи худібки* (Ю.Мушкетик); [*Тарані.– І.М.*] ***кілька в'язок*** (Ю.Мушкетик); *... держава їхня **налічує вже кількасот літ*** (П.Загребельний).

Їхнє коло розширено за рахунок прислівникових компонентів: *мало, немало, чимало, багато, небагато* та ін., що функціонують із семантикою великої або малої неозначеної кількості; іменників *безліч, сила, тьма, море, океан, крапля, жменька* тощо, які набувають значення «надзвичайно багато» або «надзвичайно мало»; дієслів *(не) бракує, (не) вистачає* та прислівників *(не) достатньо, (не) досить, (не) вдосталь* із семантикою достатньої чи недостатньої кількості; лічильних іменників *десяток, сотня* й означено-кількісних числівників відіменникового походження *тисяча, мільйон, мільярд* та ін., ужитих у множині, а також одиниць нечастиномовного характеру – фразеологізмів, порівняльних зворотів, які можуть передавати семантику від малої (дуже малої) до великої (дуже великої) неозначеної кількості [Сучасна 1969: 244; Городенська 1978: 19-21; Попович 2002; Кавера 2008], наприклад: *... з нір палацу вибігала прислуга, і здивувався султан, що її так **багато*** (Р.Іванчук); *Дивися, ще слідом за собою біду приведе в двір, наче у них своєї біди **мало*** (Є.Гуцало); *Та цієї короткої миті **було досить**, щоб Ждан запримітив незвичайну вроду дівчини* (В.Малик); *... їй [душі.– І.М.] **не вистачає** спокою та волі* (Ю.Мушкетик); [*Полонянок.– І.М.*] ***вдосталь** ...* (Ю.Мушкетик); [*Арештів.– І.М.*] *після кожної панахиди по розстріляних поляках <...> **сотні*** (О.Іваненко); *Тих Марій на світі – **як за гріш маку*** (М.Коцюбинський); *... йшлося до жнив, роботи **чимало**, реманенту в селян – **кіт наплакав**, та й то – латаний перелатаний, роботи, отже, Прохорові **вистачає*** (Р.Чумак). Це засвідчує широкий спектр морфологічних засобів вираження семантики неозначеної кількості.

Семантичного відтінку великої неозначеної кількості зрідка можуть набувати похідні одиниці, що вжито на позначення віку істоти, звичайно людини, наприклад: [*Годинникареві.– І.М.*] ***було, мабуть, уже віки*** (Л.Костенко).

Відчислівникові вербалізати іноді передають значення приблизної кількості. За такої умови вони містять міркування, припущення мовця про кількість кого- або чого-небудь, тобто виражають близьке до точного кількісне значення конкретних предметів чи істот. Такі транспозити являють собою поєднання з двох, здебільшого близьких у числовому ряду одиниць, між якими можуть уживатися одиничні або повторювані розділові сполучники *чи, або*, а також повторювані сполучники *не то .., не то, чи то.., чи то...* і под., наприклад: *А [конюшина.– І.М.] повна така, головчаста – пудів п'ятнадцять-двадцять було б ...* (У.Самчук); *Довжина тіла – від 80 до 250 см, хвоста – близько 15 см, маса – від 75 до 340 кг, маса рогів – до 8 кг* (“Атлас тварин і рослин України”); *[Стягів.– І.М.] чотири або п'ять – не більше* (В.Малик); *Стільців вісімнадцять-двадцять*; *Студентів зосталося чи то вісім, чи то десять*. Із подібною семантикою вжито у структурі мови відчислівникові іменники, наприклад: *[Машин.– І.М.] десяток або й сотня ...* (П.Загребельний). Характерно, що вживання повторюваних сполучників у складі аналізованих одиниць обмежено переважно розмовним мовленням.

Поширеним засобом вираження відчислівникових вербалізацій із семантикою приблизної кількості є сполуки числівника з прийменниками-частками, у яких числівникова форма “визначає крайню верхню або нижню межу точної кількості, а частки прийменникового походження вказують на наближення до верхньої межі, передування їй (*до, під, близько, менш (як, ніж), не більше (як, ніж), не вище (як, ніж)*) і под.) або на перевищення нижньої межі (*понад, за, більш (як, ніж), не менше (як, ніж) та ін.*)” [Городенська 2002: 25], наприклад: *В тім великім місті < ... > [церков. – І.М.] налічується понад чотиреста ...* (П.Загребельний); *... димів < ... > над околицею з двадцять* (В.Шевчук); *... і сліз ... більше як доволі* (Л.Костенко); *[Половців. – І.М.] лишилося не менше як дві тисячі ...* (В.Малик); *Відпочиваючих не більше як п'ятдесят*. Такі відчислівникові транспозити також можуть передавати кількісно-вікові характеристики особи або предмета, наприклад: *[Майорові. – І.М.] понад тридцять літ* (І.Багрянний); *Їй понад п'ятдесят років, а виглядає ще молодо і бадьоро* (І.Багрянний); *Данькові під п'ятдесят* (Р.Федорів); *... ця річ має понад тисячу років* (П.Загребельний).

Відчислівникові синтаксичні транспозити на позначення приблизної кількості іноді експліковано інверсійними сполуками, що являють собою поєднання іменника – назви одиниці рахунку істот або виміру чого-небудь у родовому відмінку множини (*осіб, душ, голів, штук, грамів, кілограмів, пудів, тонн, відер, літрів, склянок та ін.*) з числівниковим компонентом, останній також ужито з прийменниками *на, з/ із/ зо*, наприклад: *Іноземців – осіб тридцять*; *Послів тих стільки, а юрби зо двісті* (Л.Костенко); *[Поїзд. – І.М.] вагонів на п'ятдесят* (І.Багрянний); *[Ватага. – І.М.] чоловік на двадцять* (Ю.Мушкетик); *Худоби лишилося голів шістдесят*; *Слон – пудів на двадцять п'ять*; *Картоплі лишилося не менше, ніж п'ять тонн*; *Цукерок – кілограмів зо три*. Подібну будову мають також сполуки, що виражають кількісно-вікові характеристики істот або предметів: *Кошовий мав літ під шістдесят*. *Сироватка – на десять менше* (Ю.Мушкетик); *... їй [тітці. – І.М.] років тридцять п'ять, а на вигляд то й двадцять п'ять ...* (Ю.Мушкетик); *Було мені років двадцять* (В.Підмогильний); *Замкові – років п'ятсот*; *Дереву – літ двісті*.

До периферії відчислівникових синтаксичних транспозитів відносимо похідні одиниці, яким властива семантика розподільної кількості. Такі транспозити визначають однаковий, рівний розподіл чого-небудь між кимось, чимось та являють собою поєднання прийменника *по* з числівником або кількісно-іменною формою, наприклад: *Кімнат у кожного буде по дві*; *[Грушок. – І.М.] по десять штук* (Д.Білоус); *... з сорока кущів по сорок прутів, є прут зелений, а є й сірий, а той чорний ...* (П.Загребельний); *[Землі. – І.М.] по дві, по дві з половиною десятини...* (У.Самчук); *Яблук у дітей було по п'ять*; *Грошей у сестричок по двадцять гривень*. Із подібною семантикою вжито похідні побудови, складниками яких виступають прийменники *по* у сполученні з іменниками числівникового походження, наприклад: *Грошей на картках – по сотні*; *Груш на деревах було по десятку*. У такий спосіб також передають кількісно-вікові параметри істот або предметів: *Бездонне*

небо і безмежний світ, а нам всього **по вісімнадцять літ** (Л.Костенко); **А нам було вже й не по двадцять літ** (Л.Костенко); **І хоч серед них багатьом по двадцять-двадцять п'ять років** лише, але всі вони гейби діди (І.Багрянний); **Будинкам – по дев'яносто років**; **Дубам – по триста років**.

Крайню периферію відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів становлять квантитативні одиниці, що визначають кількість істот або предметів через порівняння її з кількістю інших істот або предметів. Співвідносний спосіб формування квантитативної характеристики предметів дає змогу “констатувати кількісну перевагу одних із них над іншими або меншу кількість одних порівняно з іншими” [Городенська 2002: 25] і зумовлює вирізнення окремого, нетипового різновиду предикатів кількості, який, мабуть, за аналогією до предикатів якості-відношення кваліфіковано як предикати кількості-відношення [Межов 1998: 9]. Аналізований різновид дієслівних синтаксичних транспозитів із порівняльно-кількісним значенням утворено від прислівникових одиниць *мало*, *багато*, що передають семантику неозначеної кількості Для цієї семантичної групи відчислівникових транспозитів характерна специфічна граматична реалізація: дві форми вищого ступеня порівняння згаданих прислівників (*менше*, *більше*) та відповідно дві їхні форми найвищого ступеня порівняння (*найбільше*, *найменше*). Характерно, що ці форми морфологічно експліковані поєднанням певних прийменників та сполучників зі співвідносними квантитативними формами: компаративні – із прийменниками *від*, *за*, *порівняно з* та сполучником *ніж*, суперлативні – із прийменниками *серед*, *з-поміж*, *між* та ін., наприклад: *Дівчаток більше від хлопчиків*; *Чорниць менше, ніж малини*; *Айстр найбільше серед квітів*; *Жінок найменше з-поміж боксерів*. Значеннєві особливості дієслівних транспозитів на позначення кількості-відношення зумовили збільшення їхнього валентного потенціалу – поряд із суб'єктною позицією вони відкривають правобічну об'єктну позицію. Суб'єкт кількості-відношення як облігаторний компонент семантико-синтаксичної структури речення морфологічно експліковано родовим відмінком. Об'єктний компонент із зазначеною семантикою на відміну від суб'єктного іноді зазнає редукації. Імплицитний вияв об'єктного елемента маємо найчастіше за умови, коли предикат кількості-відношення пов'язаний із експліцитно вираженою дієслівною зв'язкою, наприклад: *все менше і менше залишалося в Ждановому серці надії* (В.Малик); *Тоді озвалася ціла гора, метеликів на ній стало ще більше ...* (В.Шевчук); *... з роками в його душі світлої барви ставало все менше й менше, а темної більше й більше* (Ю.Мушкетик); *Чого-чого, а веселоців тут було найменше ...* (П.Загребельний); *... яких слів в українській мові найбільше?* (І.Вихованець).

Отже, відчислівникові дієслівні синтаксичні транспозити як виразники статичної постійної або тимчасової характеристики предмета в граматичній структурі української мови передають означену, неозначену, приблизну, розподільну і співвідносну кількість. Залежно від характеру та способу вираження квантитативної ознаки їх розподілено на ядро і периферію. До ядра відчислівникових вербалізаторів зараховуємо лексеми із семантикою означеної кількості, оскільки вони об'єднують більшість числових назв і є найбільш диференційованими за значеннєвими параметрами. Їхню периферію пов'язуємо з лексемами на позначення неозначеної, приблизної, розподільної і співвідносної кількості. У межах відчислівникових транспозитів, що передають означену, неозначену, приблизну й розподільну кількість виокремлюємо похідні одиниці з семантикою кількісно-вікової ознаки. Перспективним постає не лише вирізнення семантичних груп відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів, але й цілісний аналіз відчислівникових компонентів у синтаксичній позиції дієслова на тлі формально-синтаксичної та семантико-синтаксичної реченнєвих структур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арполенко, Городенська, Щербатюк 1980: Арполенко, Г.П., Городенська, К.Г., Щербатюк, Г.Х. Числівник української мови [Текст] / Г.П. Арполенко, К.Г. Городенська, Г.Х. Щербатюк. – К. : Наук. думка, 1980. – 242 с.

2. Безпояско, Городенська, Русанівський 1993: Безпояско, О.К., Городенська, К.Г., Русанівський, В.М. Граматика української мови. Морфологія: підручник [Текст] / О.К. Безпояско, К.Г. Городенська, В.М. Русанівський. – К.: Либідь, 1993. – 336 с. – ISBN 5-325-00173-6.
3. Вихованець 1992: Вихованець, І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови [Текст] / І. Р. Вихованець. – К.: Наук. думка, 1992. – 224 с. – Бібліогр. : с.215-220. – ISBN 5-12-002283-9.
4. Вихованець, Городенська 2004: Вихованець, І.Р., Городенська, К.Г. Теоретична морфологія української мови [Текст] / І. Р. Вихованець (ред.). – К. : Університетське видавництво «Пульсари», 2004. – 398 с. – (Академічна граматики української мови). – Бібліогр. : с.391-398. – 2000 пр. – ISBN 996-7671-60-7.
5. Городенська 1978: Городенська, К.Г. Вираження неозначеної кількості засобами української мови [Текст] / К.Г.Городенська // Мовознавство.–1978.– №4.– С. 18-21. – Бібліогр. : с.21.
6. Городенська 2002: Городенська, К.Г. Семантичний і морфологічний потенціал предикатів кількості [Текст] / К.Г.Городенська // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк : Вежа, 2002. – №5. – С. 23 – 26. – Бібліогр. : с.26.
7. Загнітко 2001: Загнітко, А. П. Теоретична граматики української мови: Синтаксис: монографія [Текст] / А. П. Загнітко. – Донецьк, 2001. – 662 с.– Бібліогр. : с.553-613. – 500 пр.– ISBN 966-7277-90-9.
8. Кавера 2008: Кавера, Н.В. Семантична типологія предикатів стану [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Національна академія наук України. Інститут української мови. – К., 2008. – 24 с.
9. Леонова 1983: Леонова, М.В. Сучасна українська літературна мова: Морфологія [Текст] / М.В. Леонова. – К.: Вища шк., 1983. – 264 с. – Бібліогр. : с.262.
10. Лукінова 2000: Лукінова, Т.Б. Числівники в слов'янських мовах (порівняльно-історичний нарис) [Текст] / Т.Б. Лукінова.– К.: Наук. думка, 2000. – 370 с.
11. Межов 1998: Межов, О. Г. Суб'єктні синтаксеми у структурі простого речення [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Національна академія наук України. Інститут української мови. – К., 1998. – 19 с.
12. Межов 2007: Межов, О. Г. Суб'єктні синтаксеми у структурі простого речення : монографія [Текст] / О. Г. Межов. – Луцьк : Ред.-вид. відд. „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2007.– 184 с. – Бібліогр. : с.158-172. – 300 пр. – ISBN 978-966-600-284-9.
13. Мірченко 2004: Мірченко, М. В. Структура синтаксичних категорій : монографія [Текст] / М. В. Мірченко. – Вид. 2-ге, переробл.– Луцьк: Ред.-вид. відд. „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2004. – 393 с. – Бібліогр. : с.360-383. – 300 пр. – ISBN 966-600-140-3.
14. Плющ 2010: Плющ, М.Я. Граматики української мови. Морфеміка. Словотвір. Морфологія: підручник [Текст] / М.Я. Плющ. – К.: Видавничий Дім «Слово», 2010. – 328 с. – Бібліогр. : с. 319.– 1000 пр. – ISBN 978-966-194-039-9.
15. Попович 2002: Попович, Н.М. Синтаксична структура речень з числівниковим компонентом у сучасній українській мові [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Національна академія наук України. Інститут української мови. – К., 2002. – 19 с.
16. Сучасна 1969: Сучасна українська літературна мова. Морфологія [Текст] / За заг. ред. І.К. Білодіда.– К.: Наук. думка, 1969.– 583 с. – Бібліогр. : с. 577–578.

Мельник І.А. Семантические группы отнумеральных глагольных синтаксических транспозитов.

Освещена суцність отнумеральной глагольной синтаксической транспозиции, дифференцированы отнумеральные вербализаты за семантическим потенциалом на ядерные и периферийные, в их составе выделены и охарактеризованы семантические

группы, определено влияние семантики отнумеральных вербализатов на морфологическую форму субъектного компонента.

Ключевые слова: транспозиция, транспозит, вербализация, предикат, семантическая группа.

Melnyk I.A. The semantic groups of numeralized verbal syntactic transposyts.

The article is about the essence of numeralized verbal syntactic transposition. Numeralized verbalizats are differentiated according to semantic potential at the core and the periphery. The important groups, that form the centre and the periphery of analyzed transposyts, are selected and characterized. The author determined the effect of semantic numeralized verbalizats on morphological explication of subjective component.

Keywords: transposition, transpozyt, verbalization, predicate, semantic group.

А.В. Моклиця

МОВНИЙ ВИМІР ГРОТЕСКОГО ОБРАЗУ (РОМАН В.ГОМБРОВИЧА «ФЕРДИДУРКЕ»)

У статті проаналізовано мовні засоби формування гротескного образу у романі В.Гомбровича «Фердидурке». Досліджено різні механізми створення контрасту: взаємодія лексем з різним стилістичним і експресивним забарвленням, антитеза, неологізми, повтори. Доводиться теза, що гротескний образ формується передусім на рівні мови.

Ключові слова: лексика, конотація, контраст, гротеск.

Аналізуючи творчість Вітольда Гомбровича, Е.Томпсон зазначила: «Гомбрович насміхається з шляхетності польської літературної мови: висміює зовнішню гладкість стилю, завдяки якій кілька сучасних йому авторів здобули собі титул великих стилістів; аристократичним постатям у своїх творах приписує сільський говір та міський жаргон» [12, 119]. У цих рядках сутність творчої натури письменника – експериментатор та новатор, який повстає проти літературної традиції, проти мовної закостенілості, який кидає виклик усталеним правилам та «чистоті» стилю.

Досить красномовним фактом зацікавленості творчістю В.Гомбровича вже в III тисячолітті є поява протягом 2000-2003 рр. цілої низки книг та монографій, зокрема, Е.Томпсон «Witold Gombrowicz» (2002) [12], Я.Блонського «Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu» (2002) [2], Л.Новака «Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi» (2000) [11], М.Гловінського «Gombrowicz i nadliteratura» (2002) [6], Я.Марганського «Gombrowicz wieczny debiutant» (2001) [10], Є.Яжембського «Podglądanie Gombrowicza» (2002) [8], Д.Яшевської «Nasza niedojrzała kultura: postmodernizm inspirowany Gombrowiczem» (2002) [9]. Цей перелік доповнюють колективні збірники матеріалів «Gymnasy Gombrowicza» (2001), «Szukanie głosu Gombrowicza» (2002), «O Witoldzie Gombrowiczu. Materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza» (2000). Коло проблем, які презентують вищеназвані дослідження, досить широке, але сформоване передусім на літературно-критичному ґрунті. Проте майже кожен дослідник вважає за потрібне зробити невеличкий шкіц з проблеми стилю В.Гомбровича, акцентувати певні моменти мовної картини світу письменника, наголосити на оригінальності об'єкта дослідження. Праць власне лінгвістичного спрямування до цього часу нема, їх відсутність частково компенсується детальними філологічними дослідженнями на зразок «Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym» В.Болецького [3], де немало уваги відводиться, зокрема, аналізу мови роману «Фердидурке».

Спільним моментом вищеназваних досліджень є думка, що мова В.Гомбровича настільки розмаїта і нестандартна, що важко вхопити її структурні принципи. Зокрема, стиль

роману «Фердидурке» визначається як авангардний, гротескний (!), сатиричний, пародійний, революційний, оригінальний, поетичний, новаторський тощо.

Прикметними і важливими особливостями мови В.Гомбровича В.Болецкий вважає: «зосередження семантичної ваги дії епізоду на окремому слові», «численні повтори слів», «автономізацію окремих слів», «нетипову і незвичайну активізацію лексичного рівня тексту» (навіть побіжний аналіз лексичного рівня переконує, що у мові роману «Фердидурке» представлено усе багатство польської мови: архаїзми, неологізми, пафосно-героїчна лексика, книжна лексика, вульгаризми, розмовна лексика, жаргонізми, канцеляризми, варваризми, терміни, професіоналізми, експресивізми – А.М.), «введення в текст «низьких», вульгарних слів», «створення абсурдних ситуацій завдяки особливій синтаксичній будові, коли кожне наступне речення з'являється наче автоматично», «гармонію безсенсовності – явище, коли з випадкових, абсурдних елементів твориться зв'язна, логічна цілісність» [3] тощо. Цей ряд можна суттєво розширити, зробивши огляд висловлювань про стиль В.Гомбровича, які є майже в кожній праці, присвяченій письменнику. Про причини такої стильової розмаїтості говорить, зокрема, Я.Блонський: «У «Фердидурке» Гомбрович ставив собі простіше завдання. Він хотів утекти з симетричного світу форм, систем, ідеологій і замінити його власним, збудованим на опозиції правила і винятку» [2, 75]. Така ситуація загалом характерна для художніх текстів, де вираження панує над зображенням, де визначальним є суб'єктивний фактор творчості.

Складається враження, що критики і дослідники творчості В.Гомбровича навмисне декларують стильову неоднорідність «Фердидурке», забуваючи при цьому, що кожен високохудожній текст має свою домінуючу, основний організаційний принцип. На нашу думку таку роль для роману виконує гротеск.

Загалом поняття гротеску є складним і багаторівневим. Серед характерних ознак цього виду художньої образності: 1) тяжіння до особливих, незвичайних, спотворених форм; 2) поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним, реального з фантастичним, піднесено-поетичного з грубо натуралістичним; 3) заперечення усталених художніх і літературних норм; 4) стильова неоднорідність [1]. Термін гротеск традиційно входить до парадигми літературознавчих понять, хоча як і інші подібні явища має свій мовний вимір (пор. пункти 3, 4). Отже, метою нашого дослідження є аналіз засобів лексико-семантичного рівня, з допомогою яких формується гротескний образ.

I. Взаємодія слів з різним стилістичним і експресивним забарвленням у межах одного речення

1.1. Поєднання розмовної лексики з абстрактними загальноживаними поняттями або термінами (в тому числі лексика тематичних кіл «культура», «духовність», «ідеали», «філософія», «наука» та ін.)

«*Kulturę świata obsiadło stado babin przyczepionych, przylatanych do literatury, niezmiernie wprowadzonych w wartości duchowe i zorientowanych estetycznie*» [7, 10]. Безпосередня взаємодія розмовних форм *obsiąść, babina, przylatany, przyczepiony* зі словами і словосполученнями *kultura świata, literatura, wartości duchowe, estetycznie* створює семантичний дисонанс. Новоутворені смислові ряди *kulturę świata + obsiadło stado, stado babin + wprowadzonych w wartości duchowe* збагачують абстрактні назви несподіваними конотаціями і формують гротескний образ. Культура, духовність, естетика всупереч загальномовному контексту набувають негативних ознак. Це – зняряддя бруталного, нав'язливого впливу. Більш того, взаємодія контрастних понять розгортається на тлі складної метафори, завдяки чому гротескне зображення переходить у ідейну площину тексту.

Серед низки однотипних, нейтральних понять нерідко з'являється слово, яке кардинально змінює сприйняття тексту: «*Gdy na przykład działając, mówiąc, bredząc, pisząc ma na myśli, bierze pod uwagę jedynie ludzi dorosłych*» [7, 11]. Стилістичне забарвлення лексеми *bredzić* (тут в зн. 'говорити дурниці') проектується на нейтральні назви процесів *діяти, говорити, писати* і провокує негативні асоціації. Відтак смисловий ряд видів людської

діяльності в поєднанні з категорією «дорослості» постає у світлі Гомбровичевої наскрізної іронії (загалом діяльність «дорослих» автор описує в іронічному ключі, використовуючи розмовні форми *rajcować* 'базикати', *tmatlać* 'белькотіти', *nabrać się* 'дати себе ошукати', *doczepić* 'приліпнути' та ін.).

Ще один приклад: «*Jeżeli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo...*» [7, 7]. Іронічний ефект поєднання розмовної лексики *kobieciarz*, *koniarz* з нейтральним *lekarz* посилюється подібністю словотвірної будови лексем. Це один з прикладів Гомбровичевої «поезії у прозі».

Потреба стилізації на ділову чи наукову мову органічно пов'язана з ідейно-тематичною площиною тексту. Будуючи складні, показово штучні конструкції, В.Гомбрович вводить у текст маркери розмовності. Такий механізм пародіювання стилю постійно тримає реципієнта у полі гротеску: «*Na zasadzie moich obserwacji, przeprowadzonych w szkole X podczas wielkiej pauzy, stwierdzam, że młodzież męska niewinna jest! Dowodem tego – wygląd uczniów oraz ich niewinne rozmowy tudzież ich niewinne i przemile pupy*» [7, 26], «*Jeśli figła splata i umknie jakoś żelaznym prawom symetrii oraz analogii?*» [7, 99]. Взаємодія розмовних, емоційно забарвлених слів і фразеологічних зворотів з науковою термінологією і шаблонами офіційного стилю формує псевдонауковий і псевдоділовий стиль. Такого типу мовні експерименти межують з абсурдом, створюють різкий сатиричний образ.

1.2. Поєднання позитивно і негативно маркованої лексики

Результатом таких дій є зміна семантики передусім позитивно маркованих понять. В.Гомбрович нівелює пафос і піднесеність значень, формуючи широкий спектр іронічно-сатиричних зображень: «*Opierałem się elicie i arystokracji i uciekałem od jej przyjaźnie otworzonych ramion w chamskie łapy tych, którzy mieli mnie za chłystka*» [7, 11]. Протиставлення позитивно маркованого *przyjaźnie otworzonych ramion* і негативно маркованого *chamskie łapy* мало б розділити дві площини. Однак лексеми *opierałem się*, *uciekałem* зміщують центр тяжіння у бік гротеску: автор віддає перевагу світу відвертої бруталності і зверхності перед ніби-приятним, штучним світом еліти.

Подібні механізми нівеляції піднесених і пафосних значень пронизують увесь текст: «*Jakie ideały, ośle?*» [7, 32] (ідеал + віслюк), «*Jednakowo wili się pod brzemieniem wieszczą, poety, Bladaczki i dziecka oraz ośpienia*» [7, 45] (пророк, поет + отупіння), «*A widząc moje wypieki na twarzy bladej, ściągniętej kurczem zgrozy dodał: - O, jaki rumieńczyk! Szkoła idzie ci na zdrowie, Józiu, i pileczka także*» [7, 99] (хворобливі плями, бліде, спотворене спазмом обличчя + рум'янець, Юзьо, м'ячик). В останньому прикладі – характерне для стилю В.Гомбровича вживання демінутивів з різко негативними конотаціями. Велике смислове і емоційне навантаження таких слів робить їх важливими складовими гротескного образу: «*Dlaczego nie dacie kopniaka temu orłęciu, chłopięciu?*» [7, 31] (дати копняка + орлятко, хлоп'я). Лексеми *orłęcie*, *chłopięcie* – не просто демінутиви, а концепти авторської «філософії дорослості» (напр. антонімічне трактування понять *chłopak* – *chłopię*, *dziewczyna* – *dziewczę* відповідно до протиставлення «дитячість – дорослість»).

1.3. Контрастне поєднання абстрактних (піднесено-поетична лексика) і конкретних понять натуралістичного характеру

«*Jakaż wielkość, jakiz geniusz i jakaż poezja! Mucha, ściana, atrament, paznokcie, sufity, tablica, okna, o, już niebezpieczeństwo niemożności było zażegnane*» [7, 45]. Автор пропонує несподіване продовження смислового ряду. Абстрактні назви *wielicz*, *geniij*, *poezija*, позитивно марковані в загальнономовному контексті, несподівано змінює низка банальних і хаотично розміщених назв *muha*, *nięti*, *stęla* і т.д. В гротескному світі В.Гомбровича «високі» поняття розкладаються на «приземлені» складники. Принцип такої авторської інтерпретації є важливим механізмом формування кінцевої семантичної моделі абстрактних піднесено-поетичних понять. Крім того, це проекція авторської філософії: за високими ідеалами людина приховує свою тупість, обмеженість тощо. Ось приклад портретної характеристики, збудованої за цим принципом: «*T.Pimko, doktor i profesor, a właśnie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa, drobny, mały, chuderlawy, łysy, i w binoklach, w spodniach sztuczkowych, w*

zakiecie, z *paznokciami wydartymi i żółtymi, w bucikach giemzowych, żółtych*» [7, 17] (з одного боку – доктор, професор, вчитель, культурний філолог, з іншого – дрібний, маленький, лисий, з жовтими нігтями).

Об'єктом мовних експериментів можуть бути і поняття полярно протилежні щодо значення, стилістичного і експресивного маркування: «*Dusza funkcjonowała nieustannie wzwyż, jakby szydłem lechtana w sam tylek*» [7, 13] (душа – поняття з виразним піднесенням маркуванням, задок – поняття-евфемізм з відтінком грубості і натуралістичності).

1.4. Нагромадження в одному реченні лексики з різних площин мови (активна і пасивна лексика, лексика функціональних стилів польської мови, лексика соціолектів тощо)

Напр.: «*Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawiła?*» [7, 21].

Gwoliż – книжне, з піднесенням забарвленням; прийменник, що виражає семантичне відношення мети; *Aura* – книжне, в зн. 'погода'; *Waszmość* – застаріле, офіційна форма звертання *Wasza Królewska Mość*; *Dobrodziej* – застаріле, шаноблива форма звертання; *Persona* – застаріла форма, в сучасній мові вживається з іронічним або гумористичним забарвленням 'особа важлива в певному середовищі'; *Buda* – жаргонізм, 'школа'.

Ще один приклад: «*Atoli nauczyciel, udzieliwszy sztyka Bobkowskiemu i wyczerpawszy ostatecznie animis oblatis, uroił sobie nowy problem*» [7, 57].

Atoli – застаріле, в сучасній мові вживається з піднесенням забарвленням; протиставний сполучник 'однак'; *Udzielić sztyka* – учнівський жаргон, 'поставити одиницю'; *Animis oblatis* – латинський термін зі сфери морфології; *Uroić* – книжне, 'вигадувати, уявляти щось неправдоподібне'.

Поєднання несумісних щодо стилістичного маркування слів створює надзвичайно експресивний, гротескний образ – мовний портрет сучасної школи. Такі характеристики не поодинокі у тексті «Фердидурке»: абсурдне, сатиричне і гіперболізоване зображення формується передусім на рівні мови.

Поділ на підгрупи є досить умовний і не охоплює усіх можливих реалізацій. Відтак важливо зазначити, що ключовою категорією тут є контраст, настанова на поєднання мовних елементів з різним маркуванням: емоційної лексики з нейтральною, вульгаризмів з піднесено-поетичною лексикою, розмовної лексики з лексикою ділового чи наукового стилю тощо.

II. Антитеза

Характерною ознакою стилю «Фердидурке» є антитеза (у нашому дослідженні термін розуміємо як стилістичний засіб, збудований на основі антонімічних зв'язків). Кілька прикладів з тексту: «*Zamiast snuć górne wątki z serca, z duszy, wysnułem je z dolnych odnoży*» [7, 8], «*I tak jednym byłem mądry, drugim głupi, jednym znaczny, drugim ledwie dostrzegalny, jednym pospolity – drugim arystokratyczny*» [7, 11], «*Nieboszczka miała swoje wady (wyliczył), lecz miała też zalety (wyliczył)*» [7, 17], «*Koledzy, żaden z was chyba poważnie nie twierdzi, że brud jest lepszy od czystości*» [7, 30], «*W ogólnym rozgardiaszu uczniowie zajmowali miejsca na ławkach i krzyczeli, jakby za chwilę mieli zamilknąć na zawsze*» [7, 39]. Поєднання антонімічних понять увиразнює текст і робить його більш динамічним. Автор дотримується принципу бінарності, згідно з яким світ пізнається в порівнянні протилежних явищ: найкращий спосіб увиразнити, виокремити ознаку чи явище – подати її на тлі протилежної ознаки чи явища. В загальномовному контексті антонімічні поняття здебільшого мають своє маркування, скажімо *мудрий* зі знаком «+», *дурень* зі знаком «-». Однак у тексті «Фердидурке» антонімічні пари нерідко набувають несподіваного забарвлення, що загалом узгоджується з принципами гротеску, деформування реальності. Автор пропонує реципієнту власну оцінну систему, яка нерідко суперечить загальноприйнятим значенням або конотаціям. Напр.: «*Tylko prawdziwie niemiły pedagog zdoła wszczepić w uczniów tę miłą niedojrzałość, tę sympatyczną nieporadność i niezręczność*» [7, 38]. Завдяки включенню у відповідний контекст антоніми *miły* – *niemiły* набувають протилежних значень (*niemiły pedagog* – це кваліфікований, непохитний, з іншого боку – негативні конотації слова *милий*: *miła*

niedojrzałość, nieporadność, niezręczność). Дисонанс значень, властивих словам у загальнономовному контексті і набутих в контексті «Фердидурке», створює гротескний образ. При цьому реципієнт розуміє ігровий аспект зіставлення, усвідомлює принцип пародіювання та іронії.

III. Неологізми

Мова йде про поняття-концепти, правильне розшифрування яких є ключем до розуміння авторської концепції суспільства: *pupa, belfer, mina, łydka, chłopak, chłystek* та ін. Кожне з цих слів має складну семантичну структуру, яка формується поступово, завдяки включенню у несподіваний контекст або завдяки словотвірним модифікаціям. Порівн. приклади: **Belfer** (зверхне, розмовне 'вчитель') – (*siedziałem*) *zbelfrzoney, zabelfrowany, belferskość, belfrowaty (nos)*; **Pupa** (евфемізм, дитяче 'попка') – *urupienie, urupić, robić pupę, pupia (pedagogia)*; **Mina** ('вираз обличчя') – *pojedynek na miny, (bardziej) miniasty, kontrmina*.

Кожне ключове слово є неосемантизмом, котрий втілює певну модель світобачення і може функціонувати як номінативна одиниця, назва процесу чи ознаки, абстрактна і конкретна назва. Такого типу неосемантизми і словотвірні неологізми є важливим джерелом формування гротескного образу. Включення концептів у несподівані зв'язки (словотвірні і синтаксичні) посилює експресію, увиразнює емоційну складову і одночасно розширює значення, робить його багатовимірним, пластичним. Дисонанс конотативних значень (властивих слову загалом і набутих у результаті образного переосмислення) створює додатковий конфлікт у середині слова.

Внутрішнє експресивне маркування ключового слова (здебільшого іронічне або сатиричне), взаємодіючи з будь-яким контекстом, формує гротескний образ, напр. «*To jedyna nasza obrona przed pupą! Nie widzisz, że wizytator jest za dębem i pupę nam robi?*» [7, 27].

Ще один різновид характерних для В.Гомбровича неологізмів – слова утворені з допомогою часток *pół-* і *ćwierć-*: *ćwierćmatka, pół-krytyczka, ćwierć-autorka, półświatek, półszekspiry, ćwierćszopeny* та ін. Такого типу словотвірні неологізми створюють гротескний образ всередині самого слова. Значення «половини» або «четвертини» у цьому випадку є неактуальним, більш того – алогічним. Вмотивованим було б протиставлення *автор – не автор*, однак в контексті «Фердидурке» йдеться більшою мірою про значення 'несправжній', 'неповноцінний', 'штучний', 'здеформований'. В колі таких концептів постає гротескний образ сучасної культури: фальшива, спотворена, ніби-культура.

Обидві групи неологізмів мають своє чітко окреслене середовище функціонування: лексеми типу *pupa, chłystek, łydka* є складовими основної сюжетної лінії, в той час як форми з *pół-* і *ćwierć-* з'являються у філософсько-гротескних відступах, які безпосередньо описують сучасне суспільство та його вади.

IV. Повтори

Важливим джерелом формування гротескного образу є численні повтори дериватів одного слова згідно моделі «нейтральна – експресивно маркована форма». У тексті «Фердидурке» представлено величезний спектр демінутивних форм, значення яких коливається в межах негативного поля: іронічні, саркастичні, сатиричні, фамільярні, зверхні, грубі, образливі значення. Таке послідовне вживання демінутивів зі знаком «-» – один з магістральних концептотворчих механізмів В.Гомбровича: «*I nagle – zmalalem, noga stala się nóżką, ręka – rączką, osoba – osóbką, istota – istotką, dzieło – dziełkiem, ciało – ciałkiem, on zaś wzrastał i siedział spoglądając oraz czytając skrypt mój na wieki wieków amen – siedział*» [7, 19]. Якщо для слів *nóżka, rączka, ciało* значення 'маленький' є якоюсь мірою допустимим, то форми *osóбка, istotka i dziełko* сприймаються в сатиричному ключі. Тут на передній план, як і у випадку з неологізмами, висувається значення 'неповноцінності', 'дріб'язковості'. Контрастність гротескного образу суттєво посилюється завдяки повтору. Якщо в загальнономовному контексті демінутивна форма – це здебільшого емоційно збагачений варіант слова з тотожним значенням, то у «Фердидурке» мова йде про антонімічні відношення. Напр. *osóбка* – це щось протилежне особі, це її антипод, це та форма існування, яка руйнує справжню особистість. У зв'язку з цим можна говорити про ще один варіант

антитези. Протиставні відношення, збудовані на основі поєднання різних форм одного слова пронизують весь текст: «*Dziewczyn nie ma, są tylko dziewczęta*» [7, 30], «*Brońcie chłopaka przed chłopięciem!*» [7, 32], «*Dość wstydlivych min, mineczek, miniąq delikatnych, panięskich*» [7, 54], «*Nie mogłem zapomnieć o niedoświatku ludzi niedoludzkiech*» [7, 11], «*Był zupełnie marny, zamazany i bezbronny wobec półświatnych światowców*» [7, 12].

Ще один різновид повтору у тексті «Фердидурке» функціонує як засіб увиразнення явищ, ознак, процесів: «*Był to nos nosowy, zdawkowy i banalny*» [7, 19], «*Chwyciła mię niewłaściwa i anachroniczna chętką*» [7, 20], «*Nogę założył na nogę i patrzył na nogę*» [7, 48], «*Wychodzili przed tablicę i milczeli niechętnie, milkliwie*» [7, 56], «*Przeceniłem dorosłość dorosłych*» [7, 8]. У таких конструкціях діє механізм маркування основного поняття, на яке слід звернути особливу увагу. Власне ж повтор примушує сприймати слово в аспекті іронії, насмішки. Може виникнути оманливе враження, що повтори типу «масло масляне» є семантично порожні і виражають лише емоційний стосунок. Однак детальний аналіз доводить, що насправді тавтології глибоко вмотивовані. Автор акцентує на типовості, стереотипності предмета або явища.

Отже, домінантним принципом побудови тексту «Фердидурке» є контраст: взаємодія слів з несумісними у загальномовному контексті значеннями, алогічні, несподівані поєднання понять (в тому числі оригінальна авторська метафора); взаємодія слів з різним стилістичним маркуванням; взаємодія нейтральної та емоційно забарвленої лексики; внутрішній контраст у неологізмах; свідоме порушення правил сполучуваності, яке спричиняє появу цікавих конотацій і руйнує уявлення про традиційну «взірцевість» і стильову досконалість художнього тексту.

Усі описані в статті засоби взаємодіють, а відтак формують складне лексичне плетиво, повністю підпорядковане авторському самовиразу. Аналіз тексту «Фердидурке» доводить, що гротескний образ формується передусім завдяки прийомам і засобам мовного рівня. Стилістичні експерименти В.Гомбровича роблять інформативною саму мову твору, а сюжет і композицію – вторинними чинниками формування гротескного зображення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
2. Błoński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu / J. Błoński. – Kraków, 2002. – 287 s.
3. Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym / W. Bolecki. – Kraków, 2000. – 394 s.
4. Encyklopedia językoznawstwa ogólnego. – Wrocław : Ossolineum, 2000. – 732 s.
5. Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza / M. Głowiński. – Warszawa, 1995. – 119 s.
6. Głowiński M. Gombrowicz i nadliteratura / M. Głowiński. – Kraków, 2002. – 285 s.
7. Gombrowicz W. Ferdydurke // Gombrowicz W. Dzieła. – Kraków-Wrocław, 1986. – Т. 2. – 274 s.
8. Jarzębski J. Podglądanie Gombrowicza / J. Jarzębski. – Kraków, 2001. – 246 s.
9. Jaszewska D. Nasza niedojrzała kultura: postmodernizm inspirowany Gombrowiczem / D. Jaszewska. – Warszawa, 2002. – 203 s.
10. Margański J. Gombrowicz wieczny debiutant / J. Margański. – Kraków, 2001. – 225 s.
11. Nowak L. Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi / L. Nowak. – Warszawa, 2000. – 326 s.
12. Thompson E. Witold Gombrowicz / E. Thompson. – Katowice, 2002. – 186 s.

Моклиця А.В. Языковое измерение гротескного образа (роман В.Гомбровича «Фердидурке»)

Аннотація. В статтє проанализировано языковые средства формирования гротескного образа в романе В.Гомбровича «Фердидурке». Исследовано различные

механизмы создания контраста: взаимодействие лексем с разной стилистической и экспрессивной маркировкой, антитеза, неологизмы, повторы. Доказывается тезис, что гротескный образ формируется прежде всего на языковом уровне.

Ключевые слова: лексика, коннотация, контраст, гротеск.

Moklitsa A.V. The Linguistic Dimension of the Grotesque Image (V.Gombrovich's Novel «Ferdidurke»)

In article it is analyzed language means of formation of a grotesque image in V.Gombrovich's novel of "Ferdidurke". It is investigated various mechanisms of creation of contrast: interaction of lexemes with different stylistic and expressional mean, antithesis, neologisms, repetitions. The thesis is proved that the grotesque image is formed first of all at language level.

Keywords: lexicon, connotations, contrast, grotesque.

О.П.Присяник

СТРУКТУРНІ ВІДНОШЕННЯ: РІЗНИЦЯ, ОПОЗИЦІЯ І ЛІНІЙНІСТЬ

У статті розглянуто базові структурні відношення, що конституують мовні одиниці та їхні структурні елементи. Уточнюється різниця між розумінням таких відношень, репрезентованим у «Курсі загальної лінгвістики» та у новій монографії Ф. де Соссюра «Про двоїсту сутність мовної діяльності» (2002 р.).

Ключові слова: відношення, різниця, опозиція, лінійність, синтагматика, парадигматика

Базовим відношенням, конститууючим як кожен одиницю мовної діяльності, так і їхні структурні елементи, у концепції Фердинанда де Соссюра є різниця / відмінність (différence). Саме за рахунок відмінності можна говорити про наявність того чи іншого об'єкту як у системі мови, так і у мовленнєвих синтагмах. При цьому поняття різниці ширше ніж поняття опозиції чи протиставлення, з яким його часто плутають. У «Курсі загальної лінгвістики» читаємо: «Мовний механізм повністю тримається на тотожностях і відмінностях, до того ж останні становлять усього лише зворотну сторону перших» [8, с. 138]. Варто підкреслити, що у самого Соссюра у книзі «Про двоїсту сутність мовної діяльності» (2002 р.) акценти розставлені зворотньо. Різниця – це основа існування інформаційної одиниці, а тотожність лише її зворотня сторона. Це принципова відмінність. Тотожність як засада – основа субстанціалізму і механізм отримання позитивного знання, а катафатика (ствердження) – основа позитивізму. Тотожність не вимагає наявності жодних підстав, крім самої констатації наявності об'єкта (котрий можна взяти «у собі і для себе»), відмінність же вимагає наявності відношення, у межах якого можна відрізнити й вирізнити об'єкт. Тотожність як позитивна засада виправдовує себе там, де ми маємо справу з матеріальними, фізичними речами. Інформація ж не дана нам у відчуттях, тому наявність тієї чи іншої інформаційної одиниці (а саме такими є усі лінгвальні одиниці) може конституюватись лише завдяки її відмінності від іншої одиниці. Тому Соссюр цілком свідомо висуває на перший план різницю і апофатику (заперечення) як прийом. Багато разів він підкреслював саме негативний характер мови і знаку. Тому не все одно, як сказати: «тотожності і відмінності» чи «відмінності і тотожності». Цього не відчували упорядники «Курсу» – А. Сеше і Ш. Балі. На жаль, цього не зауважують і численні критики соссюрівської онтологічної концепції. Так, наприклад, О. Ісаченко, опираючись на інтерпретацію упорядників «Курсу», цілком логічно зауважує певну суперечність між ствердженням, що відмінність – обернена сторона тотожності і ствердженням, що у мові є лише відмінності: «Визнаючи єдність тотожності і відмінності, Ф. де Соссюр цим самим заперечує своє ж ствердження, ніби в мові „існують лише відмінності без позитивних

членів”, оскільки **визначення тотожності без позитивних членів немислиме**. Е. Бойссен свого часу показав, що соссюрівський афоризм про відмінності „без позитивних членів” має бути визнане парадоксом» [3, с. 40]. Тим не менше, зауваження Ісаченка (як і доведення Бойссенса) справедливе лише для субстанціалізму, причому базованому на ідеї діалектичної єдності. У послідовному ж реляціонізмі (де є «одні відмінності і немає нічого, крім відмінностей») ця думка є глибоко помилковою, оскільки відрізнятись можуть інші відмінності: сама мова є відмінністю від мовлення, а знак – відмінністю як від поняття, так і від фонетичної фігури. Кожна одиниця мови й мовлення існує за рахунок її відмінностей від подібних чи суміжних одиниць, але й кожна складова їх одиниць (форма чи значення) конститується відмінністю від інших:

Il est complètement illusoire de vouloir isoler de ce jeu de signes d'une part les significations (syntaxe, etc.), ce qui représente simplement la différence ou la coïncidence des idées selon les signes. D'autre part les formes (ce qui signifie simplement la différence ou la coïncidence des signes selon les idées). Enfin les éléments vocaux du signe, ce qui signifie la différence ou la coïncidence de ces éléments vocaux selon les formes – c'est-à-dire selon les signes divers – c'est-à-dire selon les significations diverses¹ [10, с. 35].

Часом проблеми виникають і через невірну інтерпретацію співвідношення відмінності і інших типів відношень, перш за все через незрозуміння її конституюючої функції: «Залишається неясним, як можна було б визначити два типи відношень при послідовному проведенні засади „у мові немає нічого, крім відмінностей (*различий*)» [1, с. 139]. В. Алпатов потрапляє у пастку перекладу з російської мови. Російське слово *различие*, яким перекладено французьке *différence*, часто паронімічно плутається зі словом *отличие*. З одного боку, як антонім до *сходство*, воно сприймається як протилежність, протиставленість чи опозиція (і саме так воно розуміється багатьма російськими критиками «Курсу»), але як антонім до *тождество* воно є просто позначенням стосунку, розрізнення, відмінності, наявності різниці. Соссюр саме так розуміє сенс, значення чи функцію – як вирізнення і використання відмінності. Що ж до визначення «двох типів відношень», про які пише Алпатов, то мова йде про парадигматику і синтагматику. Очевидно, що як один, так і другий тип відношень може мати місце лише за умови наявності нетотожності у предметному полі, тобто тільки там, де є відмінність між об'єктами. У внутрішньо нерозрізненому об'єкті (на зразок парменідівської тотальної єдності), де немає жодних відмінностей, не може бути ані подібності, ані протилежності, ані цілого, ані частини.

Різниця – це лише передумова виникнення інформаційного об'єкту. Для його актуального визначення у полі його функціонування треба визначити його відношення до інших об'єктів у потоці часу (у діахронії), а для визначення його місця у системі необхідно встановити відношення протиставлення (опозиції) щодо інших об'єктів за подібністю в аспекті одночасності (ідіосинхронії) та відношення сполучення (лінійного поєднання) його з іншими за суміжністю в аспекті часової послідовності (діахронії).

Нечіткість визначення упорядниками «Курсу» типів відношень та незрозуміння їхньої функціональної і темпоральної природи дала багатьом мовознавцям підстави для критики Соссюра. Так О. В. Ісаченко пише: «Термін „відмінність” („difference”) у де Соссюра **непомітно замінюється терміном „протиставлення”** („opposition”): „Фонема перш за все характеризується тим, що вони взаємно протиставлені (oppositives), взаємно відносні і взаємно від'ємні”. Для правильного розуміння вчення де Соссюра в цілому важливо відзначити загальну діалектичну основу його вчення. Ф. де Соссюр прекрасно розумів,

¹ «Абсолютно ілюзорним є бажання ізолювати з цієї системи знаків, з одного боку, *значення* (синтаксис і т.ін.), того, що просто представляє різницю або співпадіння понять по відношенню до знаків, з другого боку, *форми* (того, що просто значить різницю або співпадіння знаків по відношенню до понять), і нарешті *звукових елементів знаку*, того що означає різницю або співпадіння цих елементів по відношенню до форм – тобто по відношенню до різних знаків – тобто по відношенню до різних значень».

що „відмінності” можна виділити лише на фоні „тотожності” і що, таким чином, „тотожність” і „відмінність” є двома оберненими членами діалектичної єдності: „Весь лінгвістичний механізм обертається виключно навколо тотожностей і відмінностей, причому ці останні є тільки стороною („contre-partie”) перших”» [3, с. 40]. Як ми вже зазначали вище, фраза про первинність тотожності щодо відмінності – це «вклад» Сеше й Баллі, а не положення самого Соссюра. Натомість опозиція у Соссюра не заміняє відмінності, а лише конкретизує її. Щоб існувати, об’єкт має відрізнитись від інших, але щоб інваріантно окреслитись серед інших подібних об’єктів (і тим самим набути самототожності), він повинен бути їм протиставлений. Сумнівно, щоб для Соссюра було все одно – різниця чи опозиція, адже він виділяв два типи внутрішньосистемних чи структурних відмінностей – опозиційну, власне системну (тобто «за асоціацією») і суміжну («синтагматичну»). Таким чином, О. Ісаченко помиляється, що між відмінністю і тотожністю встановлюються відношення «діалектичної єдності», бо така єдність передбачає опозиційність як первісне відношення. Натомість у Соссюра відмінність і тотожність є первісними й базовими відношеннями і розведені вони несиметрично (неопозиційно), а опозиція і суміжність є лише двома типами відмінностей.

Обидва ці типи різниць, що виникають між одиницями мовної діяльності у різних темпоральних аспектах, можна окреслити також як системно-уподібнюючі (парадигматичні) або структурно-поєднуючі (синтагматичні). Цікаво, що для цих перших Соссюр використовував крім терміну *асоціативні відношення*¹ ще й термін *паралелізм* (*parallélie*). Часом мовознавці невірною інтерпретують цей термін як ізоморфізм. Так, наприклад, М. Піменова пише: «Як відомо, вже найближчі колеги Ф. де Соссюра у Женевському університеті сумнівалися а абсолютній істинності його тези про існування в синхронії **паралелізму між рядами позначуваних і позначень**» [7, с. 23]. Автор не наводить жодних доказів того, що Соссюр висував саме таку ідею паралелізму, послуговуючись даною тезою просто як аксіомою. Це є типове використання фрагментів «Курсу», а навіть не самих цих фрагментів (бо М. Піменова навіть не цитує), а певних афоризмів, що кочують з одного підручника до другого і символізують собою «народну» версію концепції Соссюра.

Непорозуміння з поняттям паралелізму у Соссюра виникає в зв’язку з поверхневим знайомством зі спадщиною вченого. У р. 18 монографії, названому *Parallélie*, йдеться про два види паралелізму – унілатеральний, тобто про парадигматику самих тільки значень і білатеральний – коли паралелізм значень (узагальнене значення, що є результатом загальної різниці значень) має відповідник у вигляді знаку (форми, напр. суфіксу чи закінчення), тоді можна говорити про парадигматику цілісних мовних одиниць:

*Or sur quoi repose cette parallélie, puisqu'elle n'est pas donnée par les formes? Uniquement sur une somme infinie des différences avec d'autres parallélies (lesquelles seront en ce qui les concerne tantôt unilatérales, tantôt bilatérales)*² [10, с. 62] і далі:

¹ Варто зауважити, що термін *асоціація* був новим для Соссюра у період читання останнього у його житті циклу лекцій. Нові матеріали, що увійшли до «*Écrits de linguistique générale*», свідчать про те, що протягом усієї своєї творчості цей термін вчений вживав виключно для окреслення відношення психічної єдності суміжних функцій, а саме – для називання зв’язку між інформацією про поняття та інформацією про можливі фонетичні фігури у знаку. Широко термін *association* у значенні відношення єдності уподібнених функцій у мкжах парадигматичного класу з’являється лише у «Курсі», а якщо бути точнішим – у нотатках другого і третього курсу лекцій 1909 і 1911 років. Це дає певні підстави вважати, що дана термінологія була ним запозичена у Миколи Крушевського, який вперше вирізняв стосунки асоціації та синтагматичні стосунки у своєму «Нарисі науки про мову». Власним, суто соссюрівським терміном на окреслення такого роду відношень був, скоріше за все, саме термін *parallélie*. Що ж стосується термінів *парадигматика* чи *парадигматичні відношення*, то їх дійсно у Соссюра немає. Проте кілька разів у нотатках він вживає термін *paradigme de déclinaison* саме у сучасному значенні парадигматики. Декілька разів зустрічаємо його й у «Курсі» – у конструкції *paradigme de flexion*, *paradigme du parfait indicatif* чи *paradigme nominal*.

² «Але на чому ґрунтується цей паралелізм, якщо вона не є даною в формах? Тільки на нескінченній кількості різниць з іншими паралелізмами (які можуть бути як односторонніми, так і двосторонніми)».

*une parallélie bilatérale, offrant une certaine unité de forme et un lien de l'idée entre ces formes*¹ [10, с. 62].

Якщо ми зосередимося на текстах соссюрівських нотаток чи тексті монографії «Про двоїсту сутність мовної діяльності», то зауважимо одну закономірність: Соссьюр вважав не цілком коректним говорити про мовні значення поза їхнім відношенням до форм (називаючи такий мисленнєвий експеримент тимчасовим творенням позитивного і незалежного від форми елементу – *la parallélie dont nous faisons momentanément une unité positive et indépendante des formes*), і, тим більше, не мислив собі можливість розглядати знаки (форми) поза їхніми відношеннями зі значеннями. Будь-яке «опозитивлення» цих елементів семіологічного відношення нищило, на думку вченого, суть цього відношення. Тому аж ніяк не можна закласти, що Соссьюр міг говорити про якісь релевантні з точки зору мови ряди позначуваних (позначувані, позбавлені зв'язку з позначеннями, є чистими поняттями і не мають ніякого відношення до мови), тим більше не міг він говорити про ряди позначень, адже, згідно з його розумінням семіології, знак, позбавлений зв'язку зі значенням, перестає бути знаком і, в найкращому випадку, стає просто акустичним образом (звуковою чи фонетичною фігурою), тобто принципово несеміологічним явищем.

Непорозуміння, про яке тут йдеться, має все ж глибше коріння, ніж просто незнання джерел. Це коріння сягає незрозуміння суті соссюрівської концепції семіології самими упорядниками «Курсу», адже, швидше за все, Піменова, посилаючись на «тезу Соссьюра», мала на увазі цей фрагмент з «Курсу»:

Людина, яка володіє мовою, розмежовує її одиниці (знакові єдності) досить простим способом, принаймні в теорії. Цей спосіб полягає у тому, щоб, розглядаючи мовлення як документ мови, зобразити його двома паралельними ланцюжками: низкою понять (а) і низкою акустичних образів (б) (виділено нами – О.П.) [8, с. 132].

Однак, досить вчитатись навіть в сам текст «Курсу», щоб зауважити, що термін *паралелізм*, який вживають упорядники, з одного боку, має мало спільного з соссюрівською ідеєю класів різниць значень і форм, а, з другого – не має нічого спільного з тією трактовкою, яку надає цьому термінові Піменова, адже у «Курсі» йдеться всього лише про поділ мовленнєвого звукового потоку на дискретні фонетичні фігури, котрі можуть служити знаками-репрезентантами (формами) певних мовних одиниць.

Не менше непорозуміння виникло у пізніших рецепціях поглядів Соссьюра і з приводу його розуміння синтагматичних, лінійних відношень, тобто відношень, в основі яких лежить процедура суміжного сполучення одиниць. В. Кузнецов, обговорюючи проблему ревізії соссюрівського розуміння синтагми Р. Годелем, пише: «під синтагмою Соссьюр розумів одиниці будь-якої протяжності і будь-якого типу. Будь-яке речення, на його думку, є синтагмою. Р. Годель звернув увагу на те, що поєднуючи під однією назвою різні утворення, Соссьюр не враховував такого важливого критерію, як ступінь пов'язаності і тип зв'язку між елементами різних синтагм» [5, с. 105]. Частково можна погодитися з цією думкою, особливо враховуючи, що Соссьюр вживав термін *syntagme* як у стосунку до мовленнєвих одиниць, так і для лінійних структур, зафіксованих у мовній системі (фразеологізми, кліше, паремії). Але, на нашу думку, ключовий задум Соссьюра полягав у тому, щоб постулюючи інваріантно-системний характер мови, тим не менше, не відривати її від мовлення як реальної сфери її застосування і єдиного джерела її розвитку. Слід пам'ятати, що концепція Соссьюра є одночасно номотетично-дедукційною (формованою «згори до низу») і емпірично-апостеріорною (постулюючою досвідний характер об'єкту). Саме тому суміжності, які ми виявляємо у мові у формі лінійних послідовностей чи у формі сполучуваності або ж моделей творення мовленнєвих висловлювань, це «спадок», який дістався мові від мовлення (згідно з засадою, що у мові немає нічого, чого б перед тим не було у мовленні). Це стосується саме синтагматики. Тому цілком можна зрозуміти вченого, що він переніс назву мовленнєвого ряду – *syntagme* – на структурні відношення суміжності у самій мовній системі. Слід, однак,

¹ 'двостороння паралель, що передбачає деяку єдність форм і понятійний зв'язок між цими формами'.

врахувати й те, що у другому курсі лекцій 1909 року Соссюр називає цей тип відношень *дискурсивним*.

Часто науковці прямо приписують Соссюрові дистрибуцію парадигматики (паралелізму, асоціативних відношень) і синтагматики (дискурсивності, лінійності) між мовою й мовленням. Пор.:

«Синтагматичний і парадигматичний рівень можна розглядати як результат поділу мови, з одного боку, на базі чисто лінійних відношень, з другого — на основі асоціативних відношень різних одиниць. Поділ цей якоюсь мірою уподібнюється перш за все соссюрівській дихотомії „мова – мовлення”» [4, с. 14].

Тут ключовими словами є «якоюсь мірою», оскільки у мовній системі Соссюр вбачав обидва різновиди відношень, а у мовленні – лише синтагматичні. «Уподібнення» пари парадигматика – синтагматика і мова – мовлення є настільки ж умовним, наскільки й зрозумілим. Справа в тому, що мовленнєве висловлювання (*parole*) як актуальна синтагма організоване саме на суміжності елементів згідно з засадою їх лінійного слідування, а мовна система становить собою сукупність інваріантів і передбачає перш за все наявність відношень опозиційності елементів у класах та опозиційності самих класів між собою. Тим не менше, Соссюр відзначав, що стосунки лінійної послідовності елементів форм можуть стабілізуватись, ставати тривалими і відтворюваними (петрифікованими), а значить зберігатися у мовній системі як цілісні формальні ряди. Так постають форми слів, ідіом, мовних штампів (кліше). Швидше за все, це мав на думці Б. Хаїмович, коли писав, що «абсолютизована Ф. де Соссюром лінійність мови відноситься (з певними обмеженнями) тільки до одиниць плану вираження» [9, с. 30]. Звісно, фраза про лінійність мови – це чиста недоречність. Хаїмович не вказує, де саме у Соссюра (тобто в «Курсі») є хоча б натяк на лінійність мови, а тим більше на її абсолютизацію. У «Курсі» йдеться лише про лінійність плану вираження знаку, тобто акустичного образу, яку у найкращому випадку можна було б поширити на морфемну структуру словоформи як актуальної (мовленнєвої) одиниці. Можна говорити про лінійність **в мові** (а не про лінійність **самої мови**). Така лінійність – не що інше, як синтагматичні стосунки суміжності, сполучуваності, про які згадують упорядники «Курсу», хоча й ці відношення не є суто лінійними, а лише заключають у собі потенцію мовленнєвої лінійності.

Зосередимося на самій онтологічній сутності відношень опозиційності й лінійності, котрі трактуються у концепції Соссюра як цілком реальні структуротворчі функції. Проте далеко не всі дослідники адекватно трактують це положення соссюрівської концепції. Іноді реальною визнається лише синтагматика, асоціативні ж відношення трактуються як конструктивні, тобто привнесені у об'єкт самим дослідником. Пор.: «Будь-яке лінгвістичне дослідження («синтаксичне», «морфологічне», навіть фонетичне) має базуватися на лінійному характері позначення. Все, що уявляється в «вертикальному» плані [асоціативні ряди, «відміни», «парадигми», лексика, схеми і стемі і, врешті, мова (*la langue*) в соссюрівському сенсі], є лише побудовою учених, подібно, наприклад, до періодичної системи елементів чи класифікації у зоології (природні реалії ніколи не розташовуються згідно цих систем)» [6, с. 133].

Це типово позитивістичне, феноменалістичне вирішення проблеми. Згідно з позицією Р. Ф. Мікуша, мова просто не існує. Існує лише мовлення. Це єдина лінгвосеміотична реальність. Порівняння мови (що є психічною сутністю) з метафізичними класами тварин чи елементів природи абсолютно неправомірне, адже на відміну від самих тварин чи хімічних речовин одиниці мовлення – це не звичайні натурфакти, а продукти людської семіотичної (а отже інформаційної і цілеспрямованої) діяльності. Сам по собі (без кваліфікації з боку мовної системи) звук мовлення є нічим. Тільки певна мовна система (українська, французька чи китайська) завдяки наявності системних відношень подібності (опозиції) чи суміжності (лінійності) робить його голосним чи приголосним, наголошеним чи ненаголошеним, шумним чи сонорним і т.д. Наступним послідовним кроком такого роду логіки, яка була представлена у висловлюванні Р. Ф. Мікуша, має бути заперечення реальності психіки як

інваріантного механізму, у т.ч. реальності відчуттів як механізмів розпізнавання феноменів, а значить і реальності самих фізичних предметів (бо їхня реальність гарантується лише нашими відчуттями, а кваліфікується психологічно – через поняття). Одне можна сказати точно – ця точка зору була абсолютно чужою Соссюрові і називати таке розуміння мови «соссюрівським» недоречно.

Останнє зауваження, яке варто зробити у межах розгляду проблеми двох типів базових структурних функцій (відношень), це однозначно заперечити досить поширену серед вчених думку, що концептуальне і термінологічне розрізнення синтагматики й парадигматики впровадив саме Соссюр: «Чи ми говоримо про проблему дифтонгів чи про ієрархію фонологічних одиниць, ми – експліцитно чи імпліцитно – виходимо з різниці двох планів мови – парадигматики і синтагматики, вперше задекларованої Соссюром» [2, с. 160]. В. О. Виноградов і Є. Л. Гінзбург помиляються, бо цей поділ фактично впровадив у мовознавство Микола Крушевський, натомість саму термінологію запропонував Луї Ельмслев. Соссюр лише концептуалізував пропозицію М. Крушевського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алпатов В. М. История лингвистических учений / В. М. Алпатов // Уч. пособ. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 367 с.
2. Виноградов В. А. К итогам конференции по фонологии / Виноградов В. А., Гинзбург Е. Л. // Вопросы языкознания. – 1963. – № 6. – С.158–171.
3. Исаченко А. В. Бинарность, привативные оппозиции и грамматические значения / А. В. Исаченко // Вопросы языкознания. – 1963. – № 2. – С. 39–56.
4. Колшанский Г. В. Проблемы стратификации языка / Г. В. Колшанский // Вопросы языкознания. – 1968. – № 2. – С. 14–19.
5. Кузнецов В. Г. Ф. де Соссюр и Женевская школа: от «языка» к «речи» / В. Г. Кузнецов // Вопросы языкознания. – 2007. – № 6 – С. 97–116.
6. Микуш Р. Ф. Структуральный синтаксис Л. Теньера и синтагматический структурализм / Р. Ф. Микуш // Вопросы языкознания. – 1960. – № 5. – С. 125–140.
7. Пименова М. В. Лексико-семантический синкретизм как проявление формально-содержательной асимметрии / М. В. Пименова // Вопросы языкознания. – 2011. – № 3. – С. 19–48.
8. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.
9. Хаимович Б. С. О единицах грамматической сферы / Б. С. Хаимович // Вопросы языкознания. – 1968. – № 6. – С. 26–35.
10. Saussure F. de. *Ecrits de linguistique générale, établis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler, avec la collaboration d'Antoinette Weil* / F. de Saussure. – Paris: Gallimard, «Bibliothèque des idées», 2002. – 353 p.

Присяник А.П. Структурные отношения: разница, оппозиция и линейность.

В статье рассматриваются базовые структурные отношения, конституирующие языковые единицы и их структурные элементы. Уточняется разница между пониманием таких отношений, представленным в «Курсе общей лингвистики» и в новой монографии Ф. де Соссюра «О двойственной сущности языковой деятельности» (2002 г.)

Ключевые слова: *отношения, разница, оппозиция, линейность, синтагматика, парадигматика*

Prosyaniuk A.P. Structural Relations: Difference, Opposition and Linearity.

This article examines basic structural relationships that constitute the language units and their structural elements. It specifies the difference between the understanding of such relationships

presented in the "Course of General Linguistics" and in the new monograph by F. de Saussure "The dual nature of the linguistic activity" (2002)

Keywords: relations, difference, opposition, linearity, syntagmatics, paradigmatics

А.Ю. Яворський

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДІАЛЕКТИЗМІВ У МОВІ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ¹

Проблема взаємодії літературної мови і діалектів – одне з принципових теоретичних і практичних питань функціонування літературної мови. У статті осмислено теоретико-методологічні засади вивчення діалектизмів в художній літературі. Узагальнено погляди вчених на діалектизм як стилістичну категорію, історично змінне явище і відображення процесу адаптації літературною мовою територіально диференційованих елементів. На сучасному етапі діалектне мовлення сприймають як рівноправний вияв національної мови, тому все частіше піддають літературній обробці. Різні варіанти літературно-діалектної взаємодії простежено у творах сучасних письменників-вихідців з Полісся.

Ключові слова: художня література, літературна мова, територіально здиференційовані елементи, діалектизм, стилістичні функції діалектизмів.

Постановка наукової проблеми та її значення. Як зауважила С. Я. Єрмоленко, «питання взаємодії літературної мови і діалектів належить до важливих теоретичних і практичних питань функціонування літературної мови» [5, с. 198]. Один із виявів цієї проблеми – використання в мові художньої літератури діалектизмів, які за посередництвом художньо-естетичної функції мови впливають «на динаміку стильових норм, а також на загальнолітературну норму» [5, с. 198]. В. В. Грещук зазначив, що «вивчення мови белетристики у її зв'язках із місцевими говорами має не тільки самодостатню цінність, воно важливе також для з'ясування співвідношення і взаємодії літературно-нормативного і територіально-діалектного» [4, с. 347].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття діалектизму як стилістичної категорії та як основи, чинника формування літературної норми в українському мовознавстві розглядали С. Я. Єрмоленко [5; 6] та П. Ю. Гриценко [2; 3]. Функції діалектизмів у мові художньої літератури в загальнотеоретичному аспекті простежували С. Я. Єрмоленко [5], А. С. Зеленько [8], Д. В. Бондаренко [1], Є. Г. Тичина [14] й ін. Загальні проблеми взаємодії української літературної мови і територіальних діалектів розглядали М. А. Жовтобрюх [7], І. Г. Матвіяс [10; 11; 12] та ін.

Мета пропонованої праці – викласти й осмислити теоретико-методологічні засади вивчення діалектизмів у художній літературі. Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких конкретних завдань: узагальнити погляди вчених на діалектизм як стилістичну категорію, історично мінливе явище та віддзеркалення процесу адаптації літературною мовою територіально здиференційованих елементів; осмислити різні варіанти літературно-діалектної взаємодії та простежити їх на матеріалі творчості сучасних письменників-вихідців із Полісся.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Визначаючи поняття *діалектизм*, учені послідовно протиставляють говіркові мовні явища кодифікованим одиницям літературної мови, як-от: «Діалектизм (від грец. *διάλεκτος* – наріччя, говір) – позанормативний елемент літературної мови, що має виражену діалектну... віднесеність» [2, с. 146]. У зв'язку з цим П. Ю. Гриценко висловив серйозні

¹ Вперше опубліковано: Лінгвостилістичні студії: наук. журн. / [редкол.: С. К. Богдан (голов. ред.) та ін.]. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2015. № 2. С. 230–236.

методологічні зауваження до вивчення діалектних одиниць у мові художньої літератури попередніх епох. Учений наголошує, що «на початковому етапі розвитку нової української літературної мови використання діалектних одиниць не було чітко регламентоване, зумовлювалося мовних досвідом письменника, нерідко мало риси мовного натуралізму» [2, с. 146]. Загалом же у творах минулих століть ідентифікація якогось явища як діалектизму можлива тільки на тлі унормованого варіанта загальнонаціональної мови. Отже, від власне діалектизмів, вважає П. Ю. Гриценко, треба відрізнити ті лінгвальні одиниці, які в конкретний період мали статус нормативних у регіональних варіантах літературної мови – наддніпрянському, галицькому, закарпатському, буковинському, пряшівському: «Використання таких одиниць мови не пов'язане зі стилістичними настановами мовців і не свідчить про незнання норм літературної мови» [2, с. 146].

Таке ж розуміння діалектизму як історично мінливого явища обґрунтувала С. Я. Єрмоленко: «Оскільки літературна мова і її норми належать до історично змінних категорій, то й кваліфікація певних одиниць як діалектних так само зазнає історичних змін» [5, с. 199]. У зв'язку з цим дослідниця справедливо наголошує: в художніх текстах ХІХ ст. статус і функції діалектизмів були іншими, аніж у сучасній літературній мові, «через мовну практику майстрів художнього слова лексика діалектного походження утверджувалася як елемент лексичної норми літературної мови ХІХ ст. Оскільки для зазначеного періоду розвитку літературної мови художній стиль був основою формування літературної норми і завдяки писемній практиці визначав цю норму, то й діалектизми становили неодмінну частину лексичної системи літературної мови...» [5, с. 198].

У ХХ ст. і на початку ХХІ ст., на думку С. Я. Єрмоленко, поняття діалектизму треба розглядати вже у зв'язку зі стильовими нормами, як сплановану стилізацію, яка передбачає певну реакцію читача: «Діалектизми набувають статусу стилістичних засобів, що збагачують, урізноманітнюють не лише художній, а й розмовний стиль [виділення авторки. – А. Я.] літературної мови», «Щодо української художньої прози початку ХХІ ст. було б некоректно говорити про стихійне використання діалектних джерел» [5, с. 198], «З погляду стильової норми вони [діалектизми. – А. Я.] виконують функцію художньо-естетичних засобів» [5, с. 199]. Так само і П. Ю. Гриценко зауважує, що «використання діалектизмів становить відступ від чинних... норм літературної мови зі стилістичною настановою» [2, с. 146].

А. С. Зеленько визначив такі функції діалектизмів у мові художньої літератури: комунікативну, етнографічну та експресивно-виражальну [8, с. 39]. Комунікативна функція «полягає... в тому, що письменник, вживаючи діалектні елементи рідного йому говору чи наріччя у мові персонажів і авторській мові, свідомо чи несвідомо використовує їх замість слів літературної мови» [8, с. 39]. Суть етнографічної та пов'язаної з нею етнічної функцій у тому, що «лексичні діалектизми передають певні відомості про матеріальну культуру жителів тієї чи іншої місцевості», а «фонетичні, морфологічні, словотворчі та синтаксичні елементи діалектного мовлення вказують на їх етнос» [8, с. 39]. Експресивно-виражальну функцію діалектизмів у художніх текстах використовують «з метою типізації та індивідуалізації мови персонажів, щоб якнайглибше охарактеризувати реальну дійсність, відображену в художньому творі» [8, с. 39]. Такого ж погляду на місце і функції діалектизмів у художньому тексті дотримуються інші вчені, зокрема С. Я. Єрмоленко: «Діалектизми виконують функцію розмовних елементів, відтворення природного колориту спілкування людей, що живуть у конкретному просторі, на території поширення певного діалекту» [5, с. 200], «Живе діалектне слово підпорядковане змалюванню народних характерів, життєвих ситуацій, у яких розкриваються ці характери» [5, с. 204], Г. О. Козачук: «Вживання діалектизмів у мові художнього твору має бути завжди обумовлене або зображенням реалій, що пов'язані з тією територією, яку описує автор, або відтворенням усного мовлення персонажів. Діалектизми можуть виконувати також художньо-зображальну функцію» [9, с. 52].

Дослідники відзначають, що «діалектизми віддзеркалюють процес адаптації літературною мовою територіально здиференційованих елементів діалектної мови чи регіональних варіантів літературної мови» [2, с. 146]. Першим ступенем цієї адаптації названо письмову фіксацію діалектних елементів у фольклорних записах чи в художньому дискурсі: «Надання діалектній мові писемної форми... становить певний етап входження знакових елементів діалектної мови, певної місцевої культури в загальну національну культуру і мову» [5, с. 199]. Основний же шлях засвоєння діалектизмів літературною мовою, вважає С. Я. Єрмоленко, таку художню літературу: «Художньо-стильова норма мотивує використання діалектизмів як художнього засобу, який урізноманітнює мову персонажів, виявляє локальний колорит художньої оповіді, індивідуалізує стиль письменника й стилізує комунікативні жанри» [5, с. 200]. У зв'язку з цим П. Ю. Гриценко стверджує, що саме «художній твір є площиною активної взаємодії літературної мови й говорів, каналом збагачення літературної мови діалектними елементами», а отже, «використання кожного діалектизму має розглядатися як творчий експеримент митця, кінцевий результат якого визначається доцільністю залучення діалектних явищ до художнього твору та способами реалізації цієї необхідності» [3, с. 35].

Г. О. Козачук зауважила, що художній стиль не просто фіксує позалітературні мовні елементи, але може й активізувати їх настільки, що вони здатні стати літературною нормою [9, с. 52]. Цьому твердженню цілком відповідає висновок П. Ю. Гриценка: «Усталення вживання слів і словоформ як діалектизмів, їх відповідне опрацювання у нормативних словниках і граматиках (з відповідними кваліфікаціями **діал.**, **обл.**) є передумовою поступового переходу цих діалектизмів до нормативних, збагачення за їхній рахунок структури і виражальних можливостей літературної мови» [2, с. 147].

П. Ю. Гриценко визначає два типи художніх текстів як такі, що займають проміжне становище між діалектним і літературним мовленням, а саме:

а) тексти, які насичені говірковими елементами і свідомо стилізовані під певний діалект, проте зберігають орієнтацію на літературну норму; у творах цього типу «на тлі нормативних для літературної мови елементів говіркові риси оцінюються як діалектизми»;

б) тексти, які орієнтовані не на літературну мову, а на діалект; на позначення творів такого типу вчений використовує термін «“олітературнений” діалект» та акцентує на тому, що в таких текстах відсутня диференціація одиниць на діалектні і нормативні для літературної мови, а отже, говіркові риси не можна кваліфікувати як діалектизми [2, с. 146].

В. В. Грещук за мірою і характером використання територіальних діалектів (зокрема гуцульського) в мові художньої літератури виділяє чотири типи літературно-діалектної взаємодії [4, с. 347–360].

Для першого типу характерні окремі вкраплення діалектизмів у літературну мову художнього твору: «зазвичай ними є окремі слова, вживання яких територіально обмежене, морфологія й синтаксис авторської мови й мови персонажів залишаються літературно-нормативними» [4, с. 348], «вкраплення окремих лексичних діалектизмів здійснюється передусім у мову персонажів, в авторській мові вони трапляються рідше», «фонетичне оформлення вкрапленого діалектного слова максимально наближене до літературної норми» [4, с. 350].

Другий тип представляють такі художні твори, «в яких у канву літературної мови інкрустовано стилізоване під певну говірку мовлення персонажів» [4, с. 351]. «Тут також основною віссю протиставлення літературного та діалектного є авторська мова – мова персонажів, але... всі діалоги й монологи досить повно відбивають фонетичні, лексико-семантичні та граматичні особливості... говірок», тобто «на тлі чистої літературної мови автора увиразнюється мовлення персонажів» [4, с. 352], але «мову персонажів в такого типу творах не можна повністю ототожнити з говірковим мовленням, бо в ній діалектні риси відбиті не у всій повноті й непослідовно» [4, с. 352].

Третій тип «теж має ознаки літературно-діалектної диглосії», проте «літературною мовою в художніх творах такого типу є її західноукраїнський варіант, в якому чимало ознак

південно-західного наріччя», тому, «попри значну насиченість діалектизмами», різкого протиставлення мови автора і мови персонажів нема [4, с. 355].

Четвертий тип літературно-діалектної взаємодії – це явище, коли «за літературну мову править діалект», «авторська мова, як і мова персонажів, повністю ґрунтується на територіальному діалекті» [4, с. 356]. Автори таких текстів достатньо повно і послідовно передають усі діалектні риси, за винятком хіба окремих фонетичних, відображення яких забезпечує фонетична транскрипція. Саме такого типу тексти П. Ю. Гриценко називає «олітературеним» діалектом.

Указані типи (особливо два останні) взаємовідносин місцевих говірок і мови художніх творів, зауважує В. В. Грещук, окрім того, переконливо заперечують стереотип, що діалектна мова, на відміну від літературно-нормативної, існує тільки в усній формі [4, с. 359].

І. О. Ніколаєнко в сучасній українській літературі розмежувала два способи використання говіркових елементів. Перший пов'язаний із тим, що «діалектне мовлення сприймається нині вже як не відступ від літературної норми, а як рівноправний вияв національного мовлення, мовотворчий і комунікативний потенціал якого значний». У зв'язку з цим відроджено традицію «„олітературення” діалектів, коли діалектне мовлення піддається літературній обробці» [13, с. 224], письменники творять літературу, орієнтуючись на діалект, а не на літературну мову. На матеріалі творчості П. Біливоди, який пише вірші східнословобожанською говіркою, дослідниця робить висновок «про значний духовний і поетичний потенціал живого мовлення», розглядає «діалектне мовлення як повноцінний засіб спілкування, випробуваний століттями» [13, с. 224]. Інший спосіб діалектно-літературної взаємодії ілюструють ті письменники, які за традицією української класичної літератури в художні твори вводять лише окремі діалектні слова [13, с. 224].

Різні варіанти літературно-діалектної взаємодії представлено у творах сучасних письменників-вихідців із Полісся. Скажімо, в поезіях відомого дослідника Полісся М. В. Никончука зауважено тільки окремі поліські лінгвальні вкраплення, в основному лексичні діалектизми. У повісті В. Даниленка «Сонечко моє, чорне й волохате» мовлення однієї героїні – бабусі Павці з віддаленого села на Овруччині – на всіх рівнях послідовно відображає середньополіську говірку, проте в діалогах інших персонажів та в авторській мові діалектизми цілком відсутні. В. Лис у романах «Століття Якова», «Іван і Чорна Пантера», «Соло для Соломії», В. Дрозд у романі «Листя землі», М. Закусило в романах «Книга плачів» та «Грамотка скорблячих», О. Кулеш у книгах прози «На хуторі Курина Сліпота» і «Колодязько» діалектне мовлення відтворюють в діалогах більшості персонажів, а часто під поліську говірку стилізують і авторську мову (зокрема в спогадах, роздумах, відступах, описах тощо). Звичайно, про максимально точне й послідовне відображення народнорозмовної стихії в таких текстах усе ж говорити не можна (зрештою, письменники радше створюють узагальнений художній образ говірки, а не з документальною точністю її фіксують). Натомість поетеси з Підляшшя Ю. Королько та М. Сарнацька пишуть суцільно говіркою, використовуючи її в якості літературної мови. Так само повністю говіркою написано окремі оповідання О. Кулеша.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, в українському мовознавстві існує певна традиція вивчення діалектизмів як стилістичної категорії. У дослідженнях такого типу важливо розуміти діалектизм як явище історично мінливе, статус та функції якого в текстах різного часу відрізняються. На сучасному етапі «олітературення» діалектів – одна з особливостей мови багатьох письменників, засіб підкреслення авторської індивідуальності.

Перспектива дослідження – в потребі простежити й осмислити здобутки мовознавства в галузі вивчення поліських лінгвальних елементів у творах конкретних письменників ХІХ ст. – початку ХХІ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко Д. В. Стилістична функція лексичних діалектизмів в українській художній літературі [Текст] / Д. В. Бондаренко // Структура і розвиток українських говорів на сучасному етапі. XV Респ. діалектолог. нарада : тези доп. і повідомл. : до ІХ Міжнар.

- з'їзду славїстів / Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні АН УРСР ; відп. ред. М. В. Никончук. – Житомир : [б. в.], 1983. – С. 180–181.
2. Гриценко П. Ю. Діалектизм [Текст] / П. Ю. Гриценко // Українська мова : енциклопедія / редкол. : Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. – С. 146–147.
 3. Гриценко П. Ю. Мови чисті джерела [Текст] / П. Ю. Гриценко // Культура слова. – 1983. – Вип. 25. – С. 32–38.
 4. Грещук В. В. Студії з українського мовознавства [Текст] : вибрані праці / Василь Васильович Грещук ; упоряд. Р. О. Бачкур. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. – С. 347–360.
 5. Єрмоленко С. Я. Говіркове багатоголося сучасної української прози [Текст] / С. Я. Єрмоленко // // Українознавство : науково-популярний, суспільно-політичний, культурно-мистецький журнал. – 2008. – Число 1. – С. 198–205.
 6. Єрмоленко С. Я. Сучасна літературна мова і діалекти [Текст] / С. Я. Єрмоленко // Рідне слово. – 1972. – Вип. 6. – С. 6–17.
 7. Жовтобрюх М. А. Проблеми взаємодії української літературної мови і територіальних діалектів [Текст] / М. А. Жовтобрюх // Мовознавство. – 1973. – № 1. – С. 3–15.
 8. Зеленько А. С. Про деякі функції діалектизмів у мові художньої літератури [Текст] / А. С. Зеленько // Культура слова. – 1982. – Вип. 22. – С. 39–41.
 9. Козачук Г. О. Діалектизми в сучасній прозі [Текст] / Г. О. Козачук // Рідне слово. – 1971. – Вип. 5. – С. 52–56.
 10. Матвіяс І. Г. Відображення особливостей говорів у мові української художньої літератури [Текст] / І. Г. Матвіяс // Мовознавство. – 2008. – № 6. – С. 3–12/
 11. Матвіяс І. Вплив говорів на українську літературну мову [Текст] / І. Матвіяс // Діалектна мова: сучасний стан і динаміка в часі. До 100-річчя професора Ф. Т. Жилка : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (5–7 березня 2008 р., Київ). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. – С. 125–128
 12. Матвіяс І. Діалектна основа української мови в першій половині XIX ст. [Текст] / І. Матвіяс // Українська мова. – 2003. – № 2. – С. 13–16.
 13. Ніколаєнко І. О. До питання про «олітературення» діалектів [Текст] / І. О. Ніколаєнко // Лінгвістика : зб. наук. пр. – 2010. – № 3 (21). – Ч. 1. – С. 223–227.
 14. Тичина Є. Г. Про діалектизми в мові художніх творів [Текст] / Є. Г. Тичина // Українська мова в школі. – 1955. – № 1. – С. 26–30.

Яворский А.Ю. Теоретические основы изучения диалектизмов в языке художественной литературы.

Проблема взаимодействия литературного языка и диалектов является одним из важных теоретических и практических вопросов функционирования литературного языка. В статье осмыслены теоретико-методологические основы изучения диалектизмов в художественной литературе. Обобщены взгляды ученых на диалектизм как стилистическую категорию, исторически переменное явление и отображение процесса адаптации литературным языком территориально дифференцированных элементов. На современном этапе диалектная речь воспринимается как равноправное проявление национального языка, поэтому все чаще подвергается литературной обработке. Различные варианты литературно-диалектного взаимодействия прослеживаются в произведениях современных писателей-выходцев из Полесья.

Ключевые слова: художественная литература, литературный язык, территориально дифференцированные элементы, диалектизм, стилистические функции диалектизмов.

Yavorskiy Yu. Theoretical bases of the study of dialecticisms in the language of fiction.

The problem of interaction between literary language and dialects is one of the fundamental theoretical and practical issues of functioning of literary language. In the article theoretical and methodological bases of studying of dialecticisms in artistic literature are conceptualized. The author summarizes the views of scientists at dialecticisms as stylistic category, as historically variable phenomenon and as display of adaptation in literary language of the territorially-differentiated elements. At present dialects are perceived as equal expression of the national language, so they increasingly are subjected literary treatment. In the works of contemporary writers from Polissia various options of interaction between dialects and literary language are traced.

Keywords: *artistic literature, literary language, territorially-differentiated elements, dialecticisms, stylistic functions of the dialecticisms.*

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

С.К. Богдан

БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ *ВІЙНА* / *МИР* В ЕПІСТОЛЯРНИХ ТЕКСТАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті простежено функціонування однієї з найвагоміших соціально-філософських опозитивних пар *війна* / *мир*, визначено реєстр похідних деривативних номенів, з'ясовано особливості їх актуалізації в мовотворчості Лесі Українки, встановлено всі контексти експлікації в її епістолярних текстах, що дає можливість визначити типологічні та індивідуальні ознаки використання цих лексем; значну увагу приділено їх сполучувальним можливостям і тим змінам семантичної структури, яких вони набувають внаслідок різних трансформацій; окреслено емоційно-експресивні ознаки, властиві різним найменуванням цього словотвірного ряду.

Ключові слова: бінарна опозиція, *війна*, *мир*, епістолярний текст, концепт, *Леся Українка*.

Постановка наукової проблеми та її значення. Основу семантичної площини кожного тексту і всієї національно-мовної картини світу безперечно формують ключові лексеми, які здебільшого утворюють бінарні опозиції, що представляють собою протиставлення різних домінувальних понять, дій і поведінкових ознак (*добро–зло*, *життя–смерть*, *правда–брехня*, *світло–тьма*, *любов–ненависть*, *праведник–грішник*, *честь–безчестя* тощо). У світлі структуралізму вони розглядаються як логічні основи мислительної діяльності людини, яка завжди структурована опозитивно. Одним із вагомих бінарних опозитивів будь-якого мовного соціуму і окремої мовної особистості є *війна* та *мир*.

Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми. У сучасному мовознавстві переважає концептуальний підхід до вивчення цих лексем. Одразу зауважимо, що концепт *війна* належить до більш актуалізованих об'єктів наукового аналізу на протигагу концепту *мир*, до речі, не лише мовознавчого, а й літературознавчого, філософського, соціологічного тощо. Лінгвісти найчастіше зосереджують увагу на особливостях функціонування цього концепту в різних функціональних стилях, цілком умотивовано й передбачувано – як елемент семантичної площини дискурсів чи текстів різних жанрів або як складова мовотворчості письменника (на матеріалі різних мов). Зокрема, досліджено семантико-асоціативну структуру концепту *війна* в творах Р. Олдінгтона й В.М. Гаршина (О.В. Головань [6]), його еволюцію в романах Г. Бьоля (Ю.І. Авраменко [1]), як основний міфопоетичний концепт «Війни і миру» Л.М. Толстого (О.Ю. Полтавець [18]), як лінгвокультурний концепт «час воєнний / kriegszeit» в ідіолектах К.М. Симонова і Е.М. Ремарк (О.А. Липіна [12]), як макроконцепт в мовній картині світу Н. Дурової (П.В. Нікітіна [15]), зміст поняття цього концепту в латинському історичному дискурсі (В.М. Шовковий [30]), його просторово-часова модель у «кавказькій» прозі В.С. Маканіна (В.Б. Волкова [5]), як елемент різних лінгвокультур (англійської та російської – В.Б. Крячко [11]), англійської воєнної поезії (Н.В. Рабкіна [19]), татарської мовної картини світу (Г.І. Зіатдінова [7, 8, 9]). Активно представлені також порівняльні студії концепту *війна* (англійської та російської мов (Л.М. Венедиктова)) [4], особливості функціонування окремих субконцептів (як-от, «Кримська війна» в російській мовній свідомості – Ш. Рамазанова [20]), домінувальні риси в структурі інших концептів, зокрема, концептосфери *подорож* (К.О. Боброва [2]), концепту «трагічне» в історичних хроніках В. Шекспіра, концепту «зла» в російській і американській політичних країнах світу (С.О. Тихонова [24]), а також змістовий мінімум цього концепту (О.Л. Палій [16]), специфіка його вербалізації в сучасних російськомовних ЗМІ (у контексті з концептом «ворог» (В.О. Хоруженко [27])), окремі елементи концептосфери *війна*: «збройний конфлікт» в німецькомовному інтернет-дискурсі новин (Д.О. Бородько [3]), певні значущі диференційні

ознаки цього концепту: емоційно-ідеологічний компонент (Т.О. Корнєєнко [10]). Проблемі війни й людини, війні як явищу культури присвячено ряд колективних праць і збірників (зокрема, «Человек и война: война как явление культуры» [28]). Війна як соціальне явище проаналізовано в праці В.Г. Пováляєва [17]. І лише окремі праці актуалізують співвіднесеність ідеологем і концептів *війни* та *миру* в контексті певних релігійних світоглядів, зокрема культурної еволюції ісламу (С.В. Рєзник [21]), з'ясовують історичні джерела війни та миру (В.О. Шнирельман [31]) тощо.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. *Війна* та *мир* як елементи епістолярної поведінки дотепер не були об'єктом окремого мовознавчого вивчення, незважаючи на те, що кожен адресант безперечно осмислював ці визначальні поняття суспільного буття як важливі філософські категорії, ключові виміри людського буття. Тим паче, якщо зважити на ту обставину, що на кожне покоління українських мовців, на жаль, випадало випробування воєнним лихоліттям. Власне ці обставини передусім і мотивували вибір нашого дослідження: потребою пізнання індивідуального відображення, змістового осмислення й словесної адаптації (трансформації) цих знакових понять у мовотворчості Лесі Українки, поетичні тексти якої загалом, за спостереженнями багатьох мовознавців, побудовані всуціль на прийомі контрасту й протиставлення, пригадаймо хоча б її загальновідомі рядки з «Лісової пісні»: «*Будуть приходити люди, вбогі й багаті, веселі й сумні, радощі й тугу нестимуть мені, їм промовляти душа моя буде*» (вирізнення тут і далі мої. – С.Б.). До найвиразніших її поетичних опозитивних пар, поза сумнівом, належать *любов-ненависть* («*Лиш тільки той ненависті не знає, хто цілий вік нікого не любив*»), *день-ніч, світло-темрява* («*Як я умру, на світі запалає / Покинутий вогонь моїх пісень, / І стримуваний племін засіяє, Вночі запалений, горітиме удень*»).

Епістолярні тексти Лесі Українки, як свідчать наші спостереження, не меншою мірою актуалізують найрізноманітніші опозитивні пари, які відображають передусім її ціннісні орієнтації, моральні максими й константи, що мали безперечно стереотипний вияв, бо експліковані під час спонтанного, непередбаченого й не саморедатованого мовлення адресантки. Вони значною мірою відображають водночас найчастотніші загальномовні українські опозитивні універсалиї, вербалізовані й індивідуально трансформовані в різних типах її текстів. Це, зокрема, вже й згадані пари *любов-ненависть* (нагадаймо хоча б стереотипні Лесині твердження в листах про хронічність її почувань *любові* та *ненависті*), *добро-зло, правда-кривда, світло-темрява/тьма, хворий-здоровий, бідний-багатий, щастя-нещастя, життя-смерть, радість-сум / печаль, дух, душа-тіло, друг-ворог, сміх-сльози, честь-безчестя, перемога -поразка* тощо. Опозитивна пара *мир-війна*, хоч і не найпродуктивніша за кількісними параметрами в її епістолярних текстах, однак, кажучи стилістично увиразненою в мовотворчості Лесі Українки лексемою, може визначатися як «характеристична» для декодування її внутрішнього світу й формування цілісного автопортрету, а тому розглянемо крізь її призму домінуючі особистісні актуалізації цих концептів у листовній мовотворчості.

Узвичаєно *концепт* визначають як одну із констант, що узагальнює весь попередній мовний досвід людства (соціальний, історичний, поетичний) і є водночас хранителем інформації, емоцій, переживань окремої мовної особистості. У процесі спілкування між людьми використовується сукупність концептів, які утворюють певну концептосферу. Важливо відзначити, що обсяг концептосфери, актуалізованої в мовленні конкретного мовця, з одного боку, відображає спільні для різних мов елементи концептосфери і національно-специфічні, а з іншого – ті, які формують його індивідуально-мовну картину і мають регулятивний вияв в мовленні власне цього мовця.

Будь-який концепт, за Ю.С. Степановим, представляє собою «згусток культури в свідомості людини: те, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини» [22], тобто концепт завжди індивідуалізований фрагмент ментального простору. Ірраціональні елементи пізнання (почуття, бажання) узвичаєно кваліфікують як *концепти пізнання* (С.А.

Аскольдова), натомість *художні концепти* виникають у результаті поєднання понять, уявлень, почуттів, емоцій і навіть вольових виявів [13]. Це дає підстави стверджувати, що аналіз найбільш індивідуально увиразнених текстів, зокрема епістолярних і художніх, дозволяє проникнути в емоційну сферу мовної особистості, а також змодельовати уявлення про константи через поєднання індивідуальних художніх концептів [13].

Принагідно зауважмо, що концепт *війна* здебільшого кваліфікують як культурний концепт, почасти – як макроконцепт, акцентуючи увагу на його важливості в ідіостилі певного мовця [8].

Війна як суспільно-політичний феномен знаходить яскраве втілення в будь-якій національно-мовній та індивідуально-мовній картинах світу. Як справедливо стверджує Л.М. Венедиктова, концепт «війна – це етнічно, культурно зумовлене, складне, структурно-р-смісловне, вербалізоване утворення, яке ґрунтується на понятійній основі і включає в свою архітектоніку образ і оцінку. Понятійна складова формується фактуальною інформацією про війну як реальне явище, що слугує основою для утворення концепту. Образна складова культурного концепту «війна» пов'язана зі способом пізнання дійсності, і в неї входять усі ті найвні уявлення, які існують у свідомості різномовних індивідів у зв'язку з цим концептом» [4]. Найчастотніші ключові лексеми таких контекстів виразно відтворюють концептуальні значеннєві обсяги: *війна – це руїна, тривога, горе, втрати* тощо.

Лінгвістична природа будь-якого культурного концепту, як відомо, передбачає його закріпленість за певними вербальними засобами реалізації, сукупність яких становить план вираження відповідного лексико-тематичного поля, побудованого навколо домінанти (ядра), представленої словом концепту [8]. В основі лексико-семантичного поля 'війна' знаходиться базова лексема *війна*, яка цілком прогнозовано є основним репрезентантом цього концепту. Власне вона експлікує найчастіше цей концепт.

«Словник української мови» тлумачить цю лексему як «1. Організовану збройну боротьбу між державами, суспільними класами тощо. 2. перен. стан ворожнечі між ким-небудь; суперечка, сварка з кимсь; боротьба» [24, I, 669].

Номінативне поле концепту *війна* в епістолярних текстах Лесі Українки вербалізоване передусім лексемами *війна, військо, військовий, воєнний*. Ці номени становлять його ядерну зону. Периферію (*близьку або приядерну*), за нашими спостереженнями, утворюють номінації *враги, ворогування, зброя, узброїти, герой (герої, героїня), героїчно, геройство, героїзм, героїчний /-а, /-е, _зрада, зрадити, зрадниця, зрадливо, перемога, перемогти, непереможний /-а, /-е.* Периферію *віддалену* формують лексеми *служити, відслужувати, стрільба, ранені, біженці, оборона, облога, санітарні візитації* тощо.

Цілком прогнозовано пряме вживання названих лексем у листах Лесі Українки належить до факультативних, як-от в інформації про мобілізацію до війська її знайомого п. Славинського, який раніше був «редактором часописі «Южные записки», а «тепер він офіцером у війську – забрали його несподівано до війська, та ще добре хоч не на **війну**, а відслужувати на місці тих, що **на війну пішли**, так що все ж він на Україні лишиється. Дуже він з того не рад, що мусив перо на стрільбу змінити, але що ж має робити?» [26, XII, 121] (далі, покликаючись на це видання, зазначатимемо лише том і сторінку).

Зосібна варто виокремити ті контексти, які є описами реальних днів війни. Привертає увагу її емоційний стан співпереживання, особистісної причетності до тривожних подій 1912 року. До речі, детальні описи й враження від власних спостережень воєнних подій цього періоду спостережено в кількох листах Лесі Українки до різних адресатів, що відповідно позначилося на їхній стилістиці та інформаційному вимірі, пор.: «От «стоїмо» в Константинополі, сьогодні в 4 години по обіді їдемо далі (се запізнення на 5 годин). В Дарданеллах будемо завтра і завтра ж, як запевняють, минемо їх. **Ескадри**, правда, стоять тут «на страх», уже не знаю, кому – **врагам**, а може, й друзям? **Війни** звідси не чутно, але видно **військо, ранених**, і якимось чувається пригнічений настрій міста – вечорами темрява, днями тільки діловий гомін, але ні співів, ні музики, як бувало раніше. У нас сьогодні напакувалося подорожніх, скільки могло влізти, – переважно греки, се вже втікають «на

всякий случай»» (йдеться про балканську війну 1912–1913 рр.) [XII, 415–416] (до сестри Ольги Косач, 10 листопада 1912 року, Стамбул) і «Спинився на день в Одесі, приїздили сестри (Ліля і Дорочка), помогли комусь далі вирушити, і знов він пустився на море, їхав попри мовчазний, темний, **військовим** лихом пригнічений Цареград, попри веселу, ентузіазмом охоплену Грецію, помежи **мін**, заложених у Смірнській затоці, їхав довго, довше, ніж треба, тому що **війна** і карантини поробили всякі перепони, два тижні їхав» [XII, 455] (до О.Ю. Кобилянської, 3 квітня 1913 року, Хельван) (до речі, ентузіазм греків був спричинений народним піднесенням у зв'язку з визволенням з-під турецького поневолення грецьких провінцій Фессалії та Епіру [XII, 578]). Основними прийомами образного зображення в обох цитованих фрагментах слугують персоніфікація, метонімія, актуалізовані й увиразнені епітетними найменуваннями: *пригнічений настрої міста, військовим лихом пригнічений Цареград*. Образ *Цареграду*, крім того, посилює прийом контрасту щодо опозитивно експлікованої Греції: *веселу, ентузіазмом охоплену Грецію*. Основу семантичної площини додатково увиразнюють опорні лексеми, що формують значеннєвий вимір *війни*: *ескадри, військо, ранені, міни*. Найдетальніший опис цих подорожніх вражень знаходимо в листі від 21, 23 листопада до матері: «...почну з моменту від'їзду з Одеси. Як я вже писала з Константинополя (чи тільки мої листи звідти і з Пірея одержані?), в моїй каюті було одразу 3, крім мене, всіх їх захитало (мене ні), та ще одна з їх кашляла по цілих почаях і світила світло, і се було дуже погано, бо мало що спати приходилось. З Константинополя стало ще гірше, бо вже в каюті було нас 7 (хоча ліжок 6), і скрізь була велика тіснота і галас – то греки, турецькі піддані, утікали з Константинополя, боячись, що як буде **облога**, то турки зо злості почнуть їх різати. Напхалося людей всякого етапу, між ними чимало жінок і дітей, з усім манаттям, так що не то каюти, а й столова, і закутки для пароходноі прислуги – все було зайнято. А як почало хитати, то... Тут уже й старий Данте поклав би перо, вжахнувшись. А тут іще тії зайві стоянки: в Константинополі зайвий день, в Дарданеллах зайва ніч, в Смірні ціла доба пропала, в Піреї півдня, усе то **військові формальності, провадіння помежи мін** (ми бачили в Смірнській затоці цюглу потопленого через **міну** парохода, що хотів був самостійно вибратися з затоки), **санітарні візитації** з приводу того, що в Константинополі об'явилась холера, поливання карболкою парохода, *балачки про те, що нас посадять в карантин на якомусь острові і що нікому не відомо, коли ми будемо в Александрії, – все те наганяло сум і натягало нерви. Розуміється, добре почуватися я не могла, лежачи в каюті з видиханим повітрям (сидіти на палубі не мала сили, бо туди вели круті сходи, та й взагалі я довго сидіти правцем не можу), морської слабості у мене не було, але хитання механічно натруджувало нирки (якраз була «боковая качка» двічі, і трудно було вмотитись так, щоб не перекидало з боку на бік), се викликало спазми, і я тільки грілкою та беладонною від них рятувалася. На берег я ніде не виходила, бо й трудно було, та й не брала охота – якось сумно виглядали ті міста турецькі, позбавлені звичайної веселої метушні, заповнені **сіро-зеленими формами війська, гуртами ранених, цілими караванами переселенців-утікачів** (їх і на пристані було багато). А хто ходив у Константинополь, то казав, що воно й моторошно трохи під поглядами турків...» [XII, 418]. Як бачимо, найповніше емоційний та фізичний стан адресантки відтворено за допомогою прийому умовчання й актуалізації образу Данте, який, за твердженням Лесі Українки, суголосно їй замість слів обрав би в цій комунікативній ситуації мовчання.*

Улюблений для неї прийом іронії (навіть у таких контекстах) додатково увиразнює її особистісне сприйняття різних випробувань, зокрема, вміння прийняти їх як даність: «*P. S. Як завжди, мало не забула про важні речі. Мама думає, що через Дарданелли тепер страшно їхати. Воно страшноувато не тим, що міна зірве, – се навіть веселіше, ніж бути таки з'їденою нарешті бацілами, – а тим, що можна, так як Високович, застрягти в якій-небудь азійській дірі і тим способом прискорити перемогу тим же бацілам*» [XII, 414].

Симптоматичний також «воєнний» коментар Лесі Українки в листі до сестри Ольги 13 березня 1900 р. з Тарту про англо-бурську війну 1899-1902 рр., який має стереотипний вияв як в індивідуальному, так і в загальномовному словникові будь-якого народу: «*Хоч би*

*вже та війна кінчалась» («За бурами та англічанами тут просто поступити не можна, тільки й розмови. Хоч би вже та війна кінчалась, то для всіх було б краще (окрім російських] газет)!» [XI, 170]). Про різне сприйняття одного із фрагментів цієї ж війни спостерігаємо в іншому листі з Сан-Ремо 15 березня 1902 року до Ізидори Косач: «Зрештою, й англічанам „піст”, – вони всі зажурені, що їх військо з Метуеном бури розбили, через те навіть на гонки яхт не ходять, а в самих гонках тільки дві англійські яхти беруть участь, і то, певне, ірландські (ірландці не жураються англійською бідною)» [XI, 331]. Цей фрагмент асоціативно проектується на інший загальнономовний український стереотип: *півсвіту плаче – півсвіту скаче*. Крім того, він актуалізує водночас англо-ірландський антагонізм посередництвом розмовного оцінного виразу *не жураються чужою бідною*.*

Концепт *війна* знаходить своє мовне вираження в листах Лесі Українки здебільшого в метафоричних моделях, в яких вирізняються образи, пов'язані з міжособистісними взаєминами різних комунікантів і її особистісними. В таких контекстах лексема *війна* найчастіше експлікує семи 'незгода' та 'протистояння', пор. : «Мені приємніше було почувати, що я нічогосінько, навіть формально, не винна видавцям «Віку», таким способом я маю цілком вільні руки в разі дальшої «**війни**» [XII, 37]; «По-моєму, діло взагалі не в ворогуванні з Єфремовим і С°, – чим менше буде особистого ворогування, тим краще!...], а щодо «**війни духу**», то я згідна з тобою: *pas de grâce, pas de quartier!* (Ніякої ласки, ніякої пощади! (франц.)) І, здається, я так і поступаю, принаймні свідомо я так хочу поступати» [XII, 40]. Метафора *війна духу* окреслює поведінковий вибір адресантки, сформований, за її твердженням мамою: непоступливість і безкомпромісність у тих ситуаціях, які стосуються духовного виміру й духовних орієнтирів. Така категоричність і послідовність вибору стосувалася, до речі, не лише її стосунків із певними літераторами, а навіть взаємин із деякими членами родини, зокрема з Іваном Трушем, чоловіком Аріадни Драгоманової: «Я відповіла довгою і рішучою нотою Тр[ушеві] – порвала з ним назавжди і викликала на **війну** за «вплив» на Р[аду] і за Вашу репутацію» [XII, 74].

Вагомим компонентом семантичної площини епістолярних текстів Лесі Українки можна вважати також інтекстові актуалізації з опорною лексемою *війна*, що представлені загальновідомими сентенціями-міркуваннями про *війну*, як-от відомий вислів *на війні як на війні*, експлікований у листах французькою мовою (*a la guerre comme a la guerre*). Вжито його для вмотивованості «літературних воєн» поміж радикалами (які почасти, за її твердженням, доходять до «каннібальства» і будь-які зауваги щодо неправомірності їхньої поведінки нейтралізує безапеляційне стереотипне твердження опонентів «інакше не можна») і водночас як самохарактеристику, тобто фіксуємо опосередковану оцінку міжособистісних взаємин членами самої спільноти, яка стала передумовою самооцінки Лесі Українки:, поєднаної з автопортретуванням («Про партії галицькі часто приходиться сказати, що вони всі одна одної краще щодо полемічних звичаїв. Проте, на мою думку, радикали роблять більш позитивної роботи в народі і ближче стоять до його потреб. А що в них часто літературна війна доходить до каннібальства, се правда. Бувши у Львові, я казала про се декому з радикалів, мені відповідали, що інакше не можна: *a la guerre comme a la guerre* (на **війні як на війні** (франц.)) Але, очевидно, я не маю «політичного темпераменту», бо ніяк не можу зрозуміти конечності такої тактики **військової**» [X, 170]). А отже, для неї був неприйнятний загальноновизнаний виправдальний дискурс: цитований вираз, як відомо, передбачає ствердження правомірності певних вчинків обставинами війни (здебільшого позначених негативними маркерами). На Лесині переконання, невмотивованість такої тактики очевидна, передусім тому, що вона не належить до її особистісних ознак.

Виразну складову самооцінки має також узвичаєний вираз *і один у полі воїн*. Вжито його як засіб автопортретування в листі до Драгоманових 3 вересня 1894 року з Владаї: «Шкода тільки, що товаришів у мене трохи мало, ну, та все ж не буду одна в полі. Врешті **і один в полі єсть коли не воїн, то все ж робітник**, а се, може, більш стоїть, ніж воїнське званіє!» [X, 257]. Леся Українка, семантично трансформуючи загальновідомий афоризм,

підкреслює вагому його складову: діяльнісний аспект кожної особистості, доконечну потребу й результативність праці на суспільній ниві навіть однієї людини.

Механізм формування смислу лексеми *війна*, як і будь-якої іншої, пов'язаний із поняттям валентності мовного знака, тобто здатністю окремого знака вступати у зв'язок із іншими знаками для формування певних семантичних єдностей.

Як стверджують особливості узуальної актуалізації цієї лексеми, основним і найбільш сутнісним для неї виявляється ознаковий спектр. Традиційно специфіку поля «ознаки війни» в українській мові визначає ряд прикметників. Їх можна диференціювати за специфікою оцінки на такі групи:

1. **Позитивно марковані** (меліоративи): *священна війна, визвольна війна*.

2. **Негативно забарвлені** (пейоративи): *дика, несправедлива, гірка війна*.

3. **Нейтральні**: *турецька війна* (такі найменування представлені здебільшого означальними лексемами, що мають граматичний статус присвійних прикметників, і є офіційними назвами воєн).

У листах Лесі Українки ознаковий ряд *війни* представлений факультативно лише кількома лексемам, що здебільшого представлені відносними прикметниками.

Дослідники справедливо зауважують, що особливу цінність для найповнішого розкриття будь-якого концепту варто вважати не вокабулярій, тобто словникові фіксації можливих значень, а насамперед спонтанне, непідготовлене мовлення, яке дає можливість побачити мовну свідомість у її природній іпостасі і власне ту сферу, де імпліковано ставлення до світу, його бачення, оцінку. Такий підхід дає можливість вирізнити культурно й національно значимі одиниці, для яких словник виступає як тло, що відсвічує людину, її внутрішній світ, ціннісні орієнтації [30]. Власне це й дозволяє встановити, що концепт *війна* може бути елементом власних назв воєн. Ці факти актуалізують «географію воєн» [8], свідком яких стала Леся Українка або тих, які вона згадувала в певних епістолярних діалогах. В її епістолярних текстах фіксовано кілька кваліфікативних назв різних воєн, зокрема, *турецька війна* (в контексті аналізу пісенних сюжетів цього періоду («*Мотив другої пісні (надто var[iante]) зовсім подібний до московських, власне, до солдатських пісень, які пішли в моду скрізь по селах після турецької війни. Та й про саму пісню мені моя дівчина каже, що то «московська пісня»; чи то ж вона зроду «московською» була, про те вже я не беруся розважати*» [X, 124]) та *італо-турко-балканська війна*: «*Я ще забула їй написати, що планам посилки мене в Єгипет може стати на дорозі італо-турко-балканська війна, – таки справді! Адже можуть усі проливи заперти, та й у самому Єгипті можуть які-небудь «страсті» розгорітись*» [XII, 412]).

Важливі – як на сьогоднішні суспільні реалії – Лесині зауваги-поради щодо поведінкового виміру кожної людини за часів важких для долі країни випробувань: «*Треба жити так, як живуть люди в осаді, – поставити варту і провадити всю роботу так, мов у нормальні часи*» [XI, 204].

Одним із найвідоміших і частотних переносних уживань лексеми *війна*, актуалізованих в епістолярних текстах Лесі Українки є, очевидно, стереотипний вираз *тридцятилітня війна* як фрагмент автохарактеристики: так вона, як відомо, іменувала іронічно свою боротьбу з туберкульозом, перші рецидиви якого засвідчено 1881 року (щоправда, листовну фіксацію цього виразу спостережено лише в листі до сестри Ольги 5 серпня 1912 р. з Кутаїсі «*Вже і вік мій такий, коли організмові стає трудніше боротись, – адже се справжня «30-літня» війна його з туберкульозом!*» [XII, 406]) і в примітках [X, 432], у яких зауважено, що саме так вона характеризувала власну недугу і в безпосередньому спілкуванні з іншими). Водночас очевидні паралелі цього найменування з відомими історичними реаліями: *тридцятилітньою війною* в Європі ХУІІ ст.(1618–1648 рр.).

Сема конфронтації імплікована також через валентнісні моделі лексеми *війна* з дієсловами: *почати війну, йти на війну, піти на війну, оголосити війну, узброїтись, озброїтись, вернутися з війни, атакувати, штурмувати, рватися в бій*.

У листах Лесі Українки актуалізовано стереотипний вираз *йти на війну* в переносному значенні – йдеться про війну з хворобою (до речі, в СУМі первинне значення цього виразу – *розпочати війну* – коментовано фрагментом із її «Давньої казки»). Вражає спосіб сприйняття й емоційна рівновага Лесі Українки (принаймні, зовнішня) щодо перебігу майбутніх подій і перспектив: «Отже, для операції треба сили відпору не менш, ніж для вприскування, може й більше. Коли йти на **війну**, то треба узброїтись» [XI, 30]. Привертає увагу архаїчна лексема *узброїтись* (замість очікуваної в таких контекстах *озброїтись*), яка в цьому контексті експлікує сему 'мужність' і визначає комунікативний намір адресантки як готовність прийняти прийдешню боротьбу з зачасним внутрішнім ворогом.

Узвичасне словосполучення *вести війну* має також переносне значення, кваліфікатив *завзяту* увиразнює жартівливу тональність інформації про літній побут у Владзі: «Тут усе добре, тільки що «беткі» жити не дають, ми з ними ведемо **війну** завзяту і сподіваємось, що перемога буде наша» [X, 244].

Встановлено (цілком прогнозовано) суттєві зв'язки цього концепту з іншими, близькими за смислом концептами мовної картини світу українців, які визначають почасти як субконцепти. Це, зокрема, *битва, бій, січ, ворог / враг* тощо. Всі ці лексеми складають асоціативне поле концепту *війна*, бо їх об'єднує сема 'протистояння сторін'. Саме через асоціативні зв'язки актуалізовано особливості пізнавальної діяльності людини, тобто саме пізнання детермінує їх.

Асоціативно з ключовою лексемою *війна* щонайбільше пов'язані ті, що похідні від номінацій *військо* – *військовий* (іменник), *військовий* /-е, -а (прикметник), *воїн* – *вояки, воїнство, войовитий, войовник, войовниця, войовничий*. У Лесиних листах актуалізовані лише лексеми *військовий* та *військо*.

Лексема *військовий* (*військові*) реалізує такі валентнісні параметри: *крейсер, формальності, пароход, тактика, лікар, призов, маневри, шапка*. Функціонально ці іменникові лексеми слугують для відтворення певних реалій, пов'язаних із військовим побутом, лише останню використано для портретування сина Лідії Драгоманової-Шишманової: «Ліда йому привезла костюми з Лондона («лоні донські дрешки») і воєнну червону шапку з Парижа, а, окрім того, ще в нього єсть турецька шапка, і коли вій її надіває, називається «турчин палапук», а коли французьку **військову** шапку, то зветься «жабські офіцерин», а коли лондонський костюм, то тоді вже він «лондонски момче» [X, 242]. Як бачимо з цитованого контексту, означення *військовий* та *воєнний* ужито як абсолютно синонімічні з огляду на однотипні валентнісні характеристики. Підставою нерозрізненості значень цих лексем слугує також фрагмент автохарактеристики з листа до матері 22 листопада 1897 р. з Ялти, що містить інформацію про оплату за помешкання: «При помочі невеличкої «**воєнної** хитрості» з мого боку моя господиня віддала мені і сю хату за 15 р., хоч я сама бачу, що згідно з тутешніми звичаями вона варта 20 р.» [X, 401].

Серед найвиразніших позитивних подорожніх вражень про чужі війська можна виокремити Лесині зауваги про італійське військо, яке, на противагу тодішньому українському, вирізнялося гарним співом: ««Так, на вулиці музики і співів багато, бо італіяни ніколи не мовчать, тут і **військо** гарно співає, не так, як у нас, грубо і різко, а наче в концерті, часом дуже помалу і навіть ніжно» [XI, 314].

Змістовий вимір концепту *війна* у лексичному складі української мови завжди репрезентований опозитивно до змісту концепту *мир*. Семантичний обсяг цих обох концептів характеризується взаємозв'язком із концептом *людина* і *суспільство*. Як суспільне явище *війна* та *мир* мають на перший погляд дистанційований характер щодо *людини*, однак відомо: ці два концепти позначені щонайбільше антропоцентричним характером з огляду на те, що беззастережно стосуються світу людей.

Мовознавці стверджують, що етимологія іменника *мир* сягає індоєвропейських мов і співвідноситься з двома основними поняттями: 1. Обжитий простір. 2. Злагода, спокій, відсутність ворожнечі. А отже, ці дві омонімічні лексеми сягають одного й того ж слова. Зауважмо, що друге значення цього поняття співвідносилося в давні часи саме зі словом *лад*

[13], яке, до речі, експліковане і в епістолярних текстах Лесі Українки, напр. : «Я буду прикладати всеї сили і снаги, щоб добитися того ладу і толку в товаристві, який би я хотіла там бачити» [X, 202]; «Приємно, що досі у нас з мамою добрий лад, правда, що тут нема і не може бути київських причин до нарушення ладу, впрочім, їх тепер і в Києві мало – се, як з якого боку, і добре і недобре (фраза безтолкова, але ти її, сподіваюсь, зрозумієш толково)» [XI, 62]; «Я могла б попросити татка, щоб прийняв Вас, та не знаю, чи то Вам приємно буде, бо, звісно, без господині в хаті ладу нема» [XI, 133]; «І лісовий ритм я собі не октавами представляю – океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, «верлібрист» і ніколи не скандує своїх віршів» [XII, 19]. «Словник української мови» стверджує, що в українській мові лексема *мир* поєднує кілька семантичних компонентів: «1) 1. Відсутність незгоди, ворожнечі, сварок; згода. 2. Відсутність збройної боротьби між двома або кількома народами, державами; протилежне в і й н а. 3. Угода сторін, що воюють між собою, про припинення воєнних дій; мирний договір. 4. Спокій, тиша. 2) 1.заст. земля з усім, що на ній існує світ. 2. Усе живе, усе, що оточує нас. // Те саме, що люди. // Взагалі громада; народ (переважно про селян)» [У, 712], «4. заст.. Життя мирян; світське життя, на протилежність монастирському» [24, ІУ, 713].

Деривативний ряд найменувань із основою *мир* репрезентовано в українській мові такими лексемами (за словником Б. Грінченка): *мирити* [23, ІІ, 426], *мириться* [23, 426], *миріння* [23, 426], *мирна* [23, 427], *мирний* [23, 427], *мирність* (=мир; спокійствие) [23, 427], *мировий* [23, 427], *миролюбний* [23, 427], *миротворець* [23, 427], *миротворний* [23, 427], *миротворниця* [23, 427], *мирський* [23, 427], *мирянин* [23, 427], *мирянський* [23, 427], *примир* [23, ІІІ, 426], *примирок* [23, 426], *примиряти* [23, 426], *примиряться* [23, 426], *примирити*, *примиряться* [23, 426], *помирити* [23, 296], *помириться* [23, 296]. Подібний обсяг репрезентантів цього номінативного поля фіксовано також у СУМі.

У листах Лесі Українки спостережено такі лексеми цього деривативного ряду: *втихомирилися*, *помирилась* / *помирився*, *мириться*, *мириться*, *не мириться*, *миролюбіє*, *мирний*, *мирно*, *мирянин*, *мироносиці*.

Найчастотніша в її листах лексема *мириться* здебільшого актуалізує семи 'знаходити / досягати порозуміння', 'погоджуватися з іншою / чужою думкою, сприймати іншу / чужу думку'. Її використано в оцінці певних осіб, політичних партій, в автопортретуванні, наприклад: «Та вже коли пишу, то живу (*scribo, ergo sum*). Літо минає, і треба зарані *мириться* з думкою, що такі напади жару і болі ноги будуть від часу до часу прокидатись, бо навіть у Криму вони були» [XI, 61].

Факультативний елемент семантичної структури лексеми *мириться* – сема 'поєднується' – реалізовано в одному з оцінних контекстів: «Не розумію я: 1) чому галицькі соціал-демократи мають стояти конче під польською фірмою. І як се *мириться* з «державністю» Будзиновського, з українською самостійністю і т. п.?» [X, 293].

Описуючи поведінку дітей, Леся Українка неодноразово актуалізує дієслова *мирилися*, *миряться* зі значенням, антонімічним до *сварились*: «...я, одвикши од многолюдства, просто голову губила серед дитячого гвалту (у нас ще були у гостях малий Лисенко і кузен Шимановський). Усі ці народи, троє хлопців і троє дівчат різного зросту, бігали, кричали, сварились, *мирились*, плакали, сміялись, по 3-чі на день купались (причому кожний раз розшукували простині), їли грушки і яблука в розмірах, обмежених тільки власним апетитом, неважачи на грізно наступаючу холеру» [X, 317]; «До Путі часто приходять в гості одна товаришка, маленька італьяночка, метке дівча, не то що Путя – та не дуже-то метка, – хитре таке, все списує у Путі і латинські переклади, і навіть італьянські роботи, а потім в очі Путі одрікається, що і не думала списувати. Вони сто раз на день сваряться і стільки ж раз *миряються*, бігають разом на шоколадну фабрику і бавляться дуже добре» [XI, 314].

Дієслово *помириться* здебільшого використано також для відтворення міжособистісних стосунків – власних, друзів, членів своєї родини («Микось уже *помирився* з своїм учителем і сьогодні вже не заявляв мені претензій» [X, 367]).

Валентнісні характеристики прикметника *мирний* обмежені кількома іменниками: *стан, конференція, писатель, судья*. Крім узвичасних частотних значеннєвих реалізацій цієї лексеми, епістолярія Лесі Українки експлікує також значення *спокійний* (в поєднанні з лексемою *стан*), *неживий* (сполучаючись із іменником *писатель*).

Словосполучення *мировий суддя* згадано найчастіше в описах і в портретуваннях батька, Петра Косача, та чоловіка, Климента Квітки.

Лексема *втихомиритися* спорадично реалізує семи 'заспокоїлося' та 'заспокоювати', напр.: «Спочатку треба було хоч якось трохи куток собі вибрати і прибрати, далі виїздила Ліля до Петербурга*, то знов було не до писання, а ледве трохи **втихомирилося**, то втягли мене до літератури» [XI, 140].

Переносне вживання лексем *помирити, помиритись, примиритись* асоціативно пов'язує їх із поняттями *згода, сприйняття, погодження*. Типологічною для епістолярних діалогів Лесі Українки можна вважати також персоніфікацію дієслівних лексем на противагу можливим антонімічним опозиціям до дієслів *сваритися, посваритися*. Реалізовані такі значення здебільшого в поєднанні з найменуваннями країн, міст, ландшафтів тощо, напр.: «Сьогодні справжнє літо, я це надворі в одній сукні пишу і знов **помирилась** з Італією, а то сердилась і ладна була хоч і втікати» [XI, 297]; «[П]ані Броніславу розпач обгорнув, як тільки приїхала вона на лиман, але тепер, здається, трохи **примирилась** із ним. Тепер все втишилось і владилося, і я засіла за кореспонденцію» [X, 31], пор. контексти з антонімічними дієсловами: «Се мене може навіть **посварити** з Буковиною, а ми ж були з нею в такій приязні: вона мене приймала сонцем і погодою, мамалитою і бриндзєю, прекрасними пейзажами і добрими людьми, а тепер заманила мене в гори, що так страшно називаються – Рунг, Магура, Рарев – і самі страшні, як насупляться хмари – та й поливає дощем... Ні, я не хочу про се говорити, зміню тему!» [XI, 232].

Опозиція *мириться-боротися* теж має виразне індивідуально-стильове забарвлення, зокрема в контекстах, що мають автопортретний вимір, як-от: «Коли моє здоров'я, мій невеликий хист, мій замало розвинений інтелект, моя життям пригнічена енергія не дали мені стати тим, чим повинна б я бути і чим, може, ніколи не стану, то се моє нещастя, але не моє бажання, і **мириться** з тим я не хочу, ні, я ще хочу боротись» [XII, 64–65].

Сема 'не сприймає' актуалізована в листах посередництвом лексеми *не мириться*: «Такий настрій почався у мене з того дня, як я довідалась про смерть мого брата, і – вірите мені, дорога? – ще й тепер, от у сю хвилину, ледве-ледве примусила я свою руку написати сі страшні слова... **Не мириться** моє серце з ними. Отже, була я на його могилі і ще не хотіла вірити, що то справді мій братик там лежить...» [XII, 106].

Особливої уваги заслуговує експлікована в листах лексема *мироносиці* (у складі композита *жени-мироносиці*), «*грація почуттів*» яких, за твердженням Лесі Українки, «*надається до щирої ідеалізації в первісному християнстві*» [XII, 155].

Етикетний вираз *мир дому твоєму*, як відомо, сягає новозавітного тексту Святого Письма і первинно актуалізований як заповідь Ісуса Христа, який, посилаючи апостолів на проповідь, радив їм входити з такими словами в кожен оселю: «*Як додому ж якого ви ввійдете, то найперше кажіть: «Мир дому цьому! І коли син миру там буде, то спочине на ньому ваш мир, коли ж ні – до вас вернеться»*» (Лк, 10: 5–6)». Саме це вітання-побажання експлікує вищу гармонію кожного мовця: благодатний мир людської душі з Богом, тобто саме такий мир кожен із нас отримує передусім через віру в Бога. Власне на це значення найчастіше вказує узгодження цього іменника з прикметником *Божий*. В епістолярії Лесі Українки він актуалізований у листі до двоюрідної сестри Лідії Драгоманової-Шишманової як побажання-настанова її чоловікові Іванові: «*Ось йому моє сестринське наставлення, і «да пребудет **мир** в доме вашем»*» [X, 353].

Привертають увагу коментарі до двічі фіксованої в листах російської (за Лесиною термінологією, «московської») приказки *Худой мир лучше доброй ссоры*: перший раз у діалозі з Михайлом Павликом (28.07.1891 р.) та вдруге з Іваном Франком (02.07.1903 р.), які стосуються насамперед виразності міжособистісних взаємин та семантично співвіднесені з

відомим біблеїзмом про те, що людині варто бути або гарячою, або холодною, але не теплою: «Я знаю діла твої, що ти не холодний, ані гарячий. Якби-то холодний чи гарячий ти був! А що ти літєлий, і ні гарячий, ані холодний, то виплюну тебе з Своїх уст» (Об. 3: 15-16). Саме він суголосний чіткості поведінкового вибору й особистісної позиції Лесі Українки, пор.: «Щодо моральної біди, то журитись не варт, бо при теперішніх обставинах я, наприклад, не хотіла б навіть, щоб мене ніхто не лаяв, бо то вже було б якось занадто мирно, а я не тримаюсь московської приказки: «Худой мир лучше доброй ссоры». Погано, коли й свої лають, але ж таки не всі лають, може хто-небудь зостався ще не з такими зоїльськими замірами» [X, 104] і «Я люблю держати мої відносини *im Klaren* (в ясності (нім.)), і ніщо мене так не мучить, як невизраза фальш. Москалі кажуть: «Худой мир лучше доброй ссоры», але я вважаю якраз навпаки: **ліпше щиро посваритись, ніж нещиро миритись**. Коли Ви навіть просто потвердите факт: «Завважена зміна існує» і не подасте ніяких дальших коментарів, то і се буде для мене корисно, я знатиму, що я «засуджена без суду», і затямлю собі, для кого я *persona grata* (приємна, бажана (лат.)), а для кого *ingrate* (неприємна, небажана особа (лат.))» [XII, 78]. А отже, узвичаєний афоризм зазнає індивідуальної десемантизації, нейтралізуючи первинну (потенційно перехідну між *війною* та *миром*) поведінкову модель своєрідної невизначеності, яка була абсолютно неприйнятна як особистісний вибір Лесі Українки.

Актуалізація традиційної для українських дітей мирилки в одному з листів до Гната Хоткевича хоч і має частково етикетний характер, все ж таки імплікує передусім жартівливу тональність і виконує радше функцію стилізації *вибачення-примирення*, аніж її реальний вияв: «Так, товаришу милий, «**мир миром**», хоч ми й не сварились (принаймні се на мою думку так)» [XII, 192].

Церковнослов'янським *миролюбіє* як елемент метафоричної сполуки *дух миролюбія* використано для відтворення родинного устрою Драгоманових у дні їхнього перебування у Владі: «У Владі живе якийсь *дух миролюбія*, бо відколи ми тут, ніхто ні з ким не свариться, тільки один Міка повторяє своє вічне «магар, магарица», але то в щот не йде» [X, 244].

Лексема *мирно* передає здебільшого гармонійність міжособистісних взаємин: «Ну, що ж би тобі цікавого написати? Живемо ми тут тихо і **мирно** і дбаємо більше про хліб насущний» [X, 247].

Стереотипний вираз *мир хрещений*, що експлікує первинне значення лексеми *мир* і узвичаєний образ рідної землі України у фольклорних текстах українців використано в описах ситуацій повернення адресантки з далеких подорожей: «Хтось до когось пише, їдучи Мармуровим морем до Царєграда, щоб звідти простувати «на тихі води, між мир хрещений»» [XII, 460].

Почасті номени *війна* та *мир* (у різних значеннях) експліковані в листах як назви відомих літературних творів, які читала Леся Українка: «Війна мишей і жаб», «Війна і мир» та журналу, з яким вона співпрацювала («Мир божий»).

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Дослідження текстових реалізацій концептів *війна / мир* ствердило багатомірність і варіативність цих явищ, відображених у семантиці одиниць різних рівнів (лексичного, фразеологічного та пареміологічного) як універсальної ознаки війни та миру. Специфіка цієї ознаки полягає у своєрідності моделей їх комбінаторики. Існування універсальних ознак зумовлено негативним ставленням до війни і позитивним до миру як соціальних та суспільно-політичних і соціальних феноменів. Мовна особистість завжди формує власне ставлення до *війни / миру*, орієнтуючись не лише на національно-специфічні культурні цінності, а й на загальнолюдські, про що стверджують насамперед трансформи узвичаєних сентенцій з цими лексемами. Встановлено, що концепт *війна* має не лише частотнішу, а й вербально увиразнену репрезентацію на противагу концепту *мир*. Найважливішими ознаками концепту *війна* в епістолярних текстах Лесі Українки можна вважати його переносні вживання, які актуалізують не так універсальні, як індивідуальні значення цього концепту, відображені в

мовній свідомості Лесі Українки як *боротьба / війна* за власне здоров'я, за право бути рівноправним робітником на письменницькій та громадській ниві поряд із іншими, за здатність тримати поведінкову рівновагу навіть за найскрутніших життєвих перипетій. Очевидно, правомірно стверджувати, що саме лексема *війна* відворює ідейний зміст цього концепту і слугує передусім для відображення внутрішнього світу Лесі Українки в більшості випадків уживання цієї лексеми. Домінувальне значення (а також індивідуально марковане й диференційоване), поза сумнівом, – це вербалізація особистісного стану посередництвом стереотипу *тридцятилітня війна*, що набуває виразних ознак іронічної тональності (яка, до того ж, має загальнотекстовий стилістичний вияв у її листах).

Розгляд реалізації обох концептів в усіх її листовних текстах дав змогу окреслити мовні засоби їх експлікації і на цій основі відтворити важливий фрагмент її індивідуально-мовної картини світу. Перспективи подальшого вивчення вбачаємо у з'ясуванні вербального вияву інших опозитивних пар в епістолярній мовотворчості Лесі Українки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Ю. И. Особенности функционирования и эволюция концепта «война» в романах Г. Бёлля : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.01.03 (литература народов стран зарубежья (немецкая литература) / Ю. И. Авраменко. – Магнитогорск, 2011. – 225 с.
2. Боброва Е. А. Опыт лингвистического исследования эволюции концепта «путешествие» в англоязычной культуре : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.04 (германские языки (английский язык) / Е. А. Боброва. – Иркутск, 2006. – 217 с.
3. Бородько Д. А. Вербализация концепта «Вооруженный конфликт» в немецкоязычном новостном Интернет-дискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: специальность: 10.02.04 (германские языки). – Пятигорск, 2013. – 236 с.
4. Венедиктова Л. Н. Концепт «война» в языковой картине мира: сопоставительное исследование на материале английского и русского языков : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.20 (сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание) / Л. Н. Венедиктова. – Тюмень, 2004. – 180 с.
5. Волкова В. Б. Пространственно-временная модель концепта «война» в «кавказской» прозе В. С. Макарина / В. Б. Волкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://publishing-vak.ru/archive-2012/philology-4-volkova.htm> (24.04.2014).
6. Головань О. В. Семантико-ассоциативная структура концепта «война»: на материале произведений Р. Олдингтона и В. М. Гаршина : дис. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.19 (теория языка) / О. В. Головань. – Барнаул, 2003. – 154 с.
7. Зиатдинова Г. И. Концепт «сугыш» в татарских поговорках / Г. И. Зиатдинова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – №10 (44). – С.112–116.
8. Зиатдинова Г. И. Концепт «сугыш (война)» в татарской языковой картине мира : дисс... канд. филол. наук; специальность : 10.02.02 (языки народов Российской Федерации (татарский язык) / Г. И. Зиатдинова. – Казань, 2009. – 179 с.
9. Зиатдинова Г. И. Отражение концепта «война» во фразеологических единицах татарского языка / Г.И. Зиатдинова // Система ценностей современного общества: сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции. – Новосибирск : ЦРНС – Издательство СИБ-ПРИНТ, 2009. – С.104–107.
10. Корнеев Т. А. Эмоционально-идеологический компонент концепта «Krieg» : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.04 (германские языки) / Т. А. Корнеев. – Саранск, 2012. – 222 с.
11. Крячко В. Б. Концептосфера «война» в английской и русской лингвокультурах : дисс. ... канд. филол. наук: специальность : 10.02.20 (сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание) / В. Б. Крячко. – Волгоград, 2007. – 233 с.

12. Липина Е.А. Реализация лингвокультурного концепта «Время военное / Kriegszeit» в идиолектах К.М. Симонова и Э.М. Рэмарка: на материале текстов военной прозы : дисс. ... канд. филол. наук: специальность: 10.02.20 (сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание) / Е.А. Липина. – Тюмень, 2008. – 164 с.
13. Митрофанова О. И. Влияние христианской традиции на концептосферу русского литературного языка: концепт мир в поэзии П. А. Вяземского / О. И. Митрофанова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kds.eparhia.ru/bibliot/konfer2/lingvistika/mitrofanova/> (10.03.2014).
14. Мурадова А. Р. Выражение концепта «мир» в языке бретонского фольклора : дисс. ... канд. филол. наук; специальность : 10.02.20 (сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание) / А. Р. Мурадова. – М., 2002. – 208 с.
15. Никитина П. В. Макроконцепт война в языковой картине мира Н. А. Дуровой / П. В. Никитина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.confcontact.com/2012_03_15/fl4_nikitina.php (15.03.2014).
16. Палий О. Л. Когнитивно-семантические параметры концепта «трагическое» в исторических хрониках В. Шекспира : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.04 (германские языки (английский язык) / О. Л. Палий. – Пятигорск, 2004. – 233 с.
17. Поваляев В. Г. Война как социальное явление : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 09.00.11 (социальная философия) / В. Г. Поваляев. – М., 2007. – 145 с.
18. Полтавец Е.Ю. Основные мифопоэтические концепты «Войны и мира» Л.Н. Толстого в свете мотивного анализа: дисс. ... канд. филол. наук: специальность: 10.01.01 (русская литература). – М., 2006. – 198 с.
19. Рабкина Н. В. Концепт WAR в англоязычной военной поэзии : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.04 (германские языки (английский язык) / Н. В. Рабкина. – Иркутск, 2009. – 200 с.
20. Рамазанова Шелале. Концепт «Крымская война» в русском языковом сознании второй половины XIX века : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.01 (русский язык) / Шелале Рамазанова. – М., 2012. – 217 с.
21. Резник С. В. Идеологемы и концепты войны и мира в исламе : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 09.00.13 (Философия и история религии) / С. В. Резник. – Белгород, 2004. – 176 с.
22. Степанов Ю. С. Концепт / Ю. С. Степанов // Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М : Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 40–76.
23. Словарь української мови : в 4 т. / урядк. Б. Грінченка. – К., 1907–1909. – Т.1–4.
24. Словник української мови: в 11т. – К. : Наук. думка, 1970–1980. – Т.1–11.
25. Тихонова С. А. Концепты зло и evil в российской и американской политической картине мира : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.20 (сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание) / С. А. Тихонова. – Омск, 2006. – 235 с.
26. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. – К. : Наук. думка, 1975–979. – Т. X. – 542 с.; Т. XI. – 478 с.; Т. XII. – 694 с.
27. Фомина Т. Д. Динамика концепта в политическом дискурсе: на примере выступлений Д. Буша и Т. Блэра, посвященных второй военной кампании в Ираке : дисс. ... канд. филол. наук : специальность : 10.02.04 (германские языки) / Т. Д. Фомина. – М., 2006. – 197 с.
28. Хоруженко В. А. Концепты «Война» и «Враг» в современной русскоязычной публицистике : дис. ... канд. филол. наук : специальность : 10.01.10 (журналистика) / В. А. Хоруженко. – М., 2010. – 162 с.
29. Человек и война (Война как явление культуры): сборник статей / под ред. И.В.Нарского и О.Ю. Никоновой. – М. : АИРО-XX, 2001. – 480 с.
30. Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени / Л.О. Чернейко. – М., 1997. – 320 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dis.podelise.ru/text/index-65543.html?page> (10.05.2014).

31. Шовковий В. Ник. Содержание концепта «Bellum» в латинском историческом дискурсе / В. Н. Шовковий // Филология и литературоведение. – Декабрь, 2013. – №12 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http : // philology.snowka.ru/2013/12/632](http://philology.snowka.ru/2013/12/632) (24.04.2014).
32. Шнирельман В. А. У истоков войны и мира / В. А. Шнирельман // Война и мир в ранней истории человечества: в 2 т. / А. И. Першиц, Ю. И. Семенов, В. А. Шнирельман. – М., 1994. – Т.1. – 176 с.
33. Щербачук Л.Ф. Концептуалізація бінарної опозиції краса / потворність у сфері української фразеології / Л.Ф. Щербачук // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Серия: Филология. Социальные коммуникации. – Т.24 (63). – 2011. – №4. – Ч.2. – С.198–202.
34. Юсупова А.Ш. Военная лексика в татарско-русских и русско-татарских словарях XIX века / А.Ш. Юсупова // Актуальные проблемы естественных и гуманитарных наук. – Казань : Казанский гос. ун-т, 2006. – С.274–277.

Богдан С. Р. Бинарная оппозиция война / мир в эпистолярных текстах Леси Украинки.

В статье рассмотрено функционирование одной из наиболее существенных социально-философских оппозитивных пар война / мир, определен реестр производных деривационных номенов, определены особенности их актуализации в мовотворчестве Леси Украинки, установлены все контексты экспликации в ее эпистолярных текстах, что дает возможность определить типологические и индивидуальные признаки использования этих лексем, что выявляются прежде всего в переносном употреблении лексем номинативных полей, формируемых на основании концептов война и мир и проэктируемых прежде всего на межличностные отношения коммуникантов и автопортретирование; значительное внимание уделено их валентностным возможностям и тем изменениям семантической структуры, которые они приобретают вследствие различных трансформаций; очерчены эмоционально-экспрессивные признаки, свойственные различным наименованиям этого словотворческого ряда; особенный интерес представляют случаи авторской интерпретации общеизвестных сентенций с опорными лексемами война и мир (на войне как на войне, и один в поле воин, худой мир лучше доброй ссоры).

Ключовые слова: бинарная оппозиция, война, мир, эпистолярный текст, концепт, Леся Украинка.

Bogdan S. R. Binary opposition war / peace in the epistolary texts of Lesya Ukrainka.

The article deals with the functioning of one of the most significant sociophilosophical oposite war / peace pairs, defined the register of derivatives of derivational nomenclatures, specifies the specifics of their actualization in the livelihood of Lesya Ukrainka, establishes all explication contexts in her epistolary texts, which makes it possible to determine typological and individual signs of use these lexemes, which are revealed primarily in the portable use of lexemes of nominative fields, formed on the basis of the concepts of war and peace and projected primarily on the interpersonal relations of communicants and self-portraiture; considerable attention is paid to their valence capabilities and to the changes in the semantic structure that they acquire due to various transformations; Emotional-expressive features, characteristic of various names of this word-making series, are outlined; Of particular interest are the cases of the author's interpretation of well-known maxims with basic lexemes war and peace (in war as in war, and one in the field warrior, the lean world is better than a good quarrel).

Keywords: binary opposition, war, peace, epistolary text, concept, Lesya Ukrainka.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ СЛОВЕСНІ ОБРАЗИ ТА ЇХНЯ РОЛЬ У НАРАТИВНІЙ СТРАТЕГІЇ АВТОРА¹

Розглянуто словесні образи, які утворюють спільне інтенціональне поле в ліричних та драматичних творах Лесі Українки, з'ясовано спільне й розбіжне в інтертекстуальних метафорах; особливу увагу приділено образам біблійного походження.

Ключові слова: *інтертекст, лірика, драма, метафора, наративна стратегія.*

Мета статті – на матеріалі ліричних та драматичних творів Лесі Українки розглянути інтертекстуальні метафори як механізм створення тексту, елемент наративної стратегії автора.

Ставиться **завдання** схарактеризувати словесні образи в цих дискурсах поетеси та з'ясувати їхнє функціональне навантаження.

Предмет дослідження становить метафористика художнього тексту, яка формує його цілісність та бере участь у створенні авторської картини світу, **об'єктом** є властивості мовлення, що виявляють риси, притаманні ідіостилі поетеси.

Засоби наративної організації тексту у Лесі Українки визначаються особливостями жанру, характеризуючись у драматичних поемах щільною взаємодією драматичного і ліричного начал. Взаємодія виявляється в «ліризації» драми на рівні стилю і поетики, з домінантною відображеністю суб'єктивного світу автора, його емоційно-чуттєвих переживань та сконцентрованістю на внутрішньому, духовному житті героїв. Стратегія лірико-драматичного наративу у Лесі Українки становить органічну частину контексту романтичної української і загалом європейської літератури кінця XIX – початку XX ст., де типовим стає панування «лірично-філософських роздумів над об'єктивними зображеннями» [Блашків 2011, с. 95]. Суб'єктно-мовленнева організація драматичного твору, в центрі якого – світобачення, духовний світ героїв, пов'язує драми Лесі Українки з поетичними текстами, споріднюючи її драматургію з драматичними текстами інших українських авторів. Так, М. Неврлий, характеризуючи сугестивність драматичних етюдів О. Олеся, зазначає, що вони «сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів» [Неврлий 1994, с. 111]. Водночас, на відміну від лірики, в драмі спостерігається «...значно більше розгорнутий, складний, багатоплановий, динамічний образ ліричного переживання ...» [Блашків 2011, с. 100]; ця динамічність, високою мірою властива драматичним поемам Лесі Українки, спростовує досить поширену думку про те, що вони не надаються до постановки.

Інтенціональне поле лірико-драматичного дискурсу поетеси формується лейтмотивними словесними образами, що становлять «внутрішній» інтертекстуальний пласт, функціонування якого у різних жанрових різновидах текстів збагачує їхні семантичні та емоційні виміри. Ядерними компонентами цих образів є слова *вогонь (огонь), полум'я, сяєво, блискавка, іскра, зоря, промінь, світло* та ін., конотації яких виражають провідну в творчості Лесі Українки ідею мужності і спротиву.

Метафори, засновані на лексемі *вогонь (огонь)* та прикметникові *огнистий*, який синонімізується з *палкий, гарячий*, утворюють нерозривне поєднання з образом *поетичного слова*: *І щиро промовленим словом моїм // Збуджу огонь я у серці чийм* [Українка Леся 1963-1965, т. 1, с. 61]; *Чом я не маю огнистого слова, // Палкого, чому? // Може б, та щира, гарячая мова // Зломила зиму!* [Там само, с. 72]; *Мріє новая! твій голос і крила огнисті // Ваблять мене, я піду за тим світлом ясним // Через простори і дикі дороги тернисті, // Так, як Ізраїль ішов за стовпом огняним* [Там само, с. 158].

¹ Вперше опубліковано: Нова філологія. – 2012. – С. 32–37.

Сема 'боротьба', панівна у конотативних нашаруваннях наведених слів, підкорює собі й номінативну, предметну основу тих лексем, які мають бути розташовані у протилежному фрагменті семантичного континууму, позначаючи тяжкі почуття, властиві людині в пригніченому стані – лексем *жаль, туга, сльози* і под. У поетеси номінації і цих переживань переходять, завдяки асоціативному тяжінню, до семантичного поля з центром *вогонь*:

*Горить моє серце, його запалила
Гарячая іскра палкого жалю.
Чому ж я не плачу? Рясними сльозами
Чому я страшного вогню не заллю?*

<...>
*Мені до очей не доходять ті сльози,
Бо сушить їх туга вогнем запальним.*

[Там само, с. 72]

*У чорную хмару зібралася туга моя,
Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився <...>*

[Там само, с. 145]

*Ох, сльози палкі – вони душу палили,
Сліди полишили огнисті навіки.*

<...>
*Всі наші сльози тугою палкою
Спадуть на серце, – серце запалає...*

<...>
*Хай серце плаче, б'ється, рветься з туги,
Хай не дає спокою, хай палає.*

[Там само, с. 120-121]

Образ *огнистих слів* переходить через багато ліричних і драматичних текстів Лесі Українки, набуваючи нової експресії внаслідок розширення складу метафор, де концентруються складники лексико-асоціативного поля *огонь (вогонь)* та суміжних з ним, викликаючи ефект гіперболізації. У словах Міріам, звернених до Месії, взаємно підсилюють одне одного *огнистий, жар пекучий, сліди криваві*, передаючи всю глибину чуття *одержимої духом*:

*... мов на жар пекучий, наступати
я буду на слова твої огнисті, –
сліди мої від них криваві будуть.*

[т. 3, с. 135]

Роль інтертекстуальних елементів у наративній стратегії Лесі Українки важко переоцінити: крім розглянутих «внутрішніх» інтертекстуальних елементів, у неї виокремлюється і «зовнішній» інтертекстуальний пласт. Він настільки вагомий, що В. Погребенник навіть убачає в ньому сутність композиції драм поетеси, відзначаючи в них багатство «... мистецьких транспозицій і алюзій, позачасових універсалій <...>» [Погребенник 2011, с. 11]. Зважаючи на багатоманітність явищ інтертекстуалізації у драматичних творах поетеси, до них із повним правом можна віднести оцінку поем І. Франка, висловлену В. Шевчуком: «... всі вони були не тільки плодом власної фантазії поета, а й виразом його незглибимої ерудиції, і те свідчить, що постали на різноманітті ремінісценцій, опрацювань, модернізацій, запозичень <...>» [Шевчук 2011, с. 133].

Серед інтертекстуальних елементів особливе місце посідають біблійні образи, до яких у Лесі Українки був надзвичайно великий інтерес, зокрема естетичний, художній. У біблійних книгах пророків, у «тій огнистій ліриці», «утопіях», за термінологією поетеси, її вражали мрії, висловлені «з великою силою та красою», «запал і завзятість <...> нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, гніву – всі почуття, всі пристрасті людського серця <...>» [т. 8, с. 140].

Образи слова-зброї, слова-меча, які мають біблійну основу, сполучають простір лірики і драматичних поем Лесі Українки. У ліричному монолозі Міріам зброя речей героїні символізує її нескореність і силу духу:

*В моїх очах я чую зброї полиск,
в моїх речах я чую зброї брязкіт,
так я озброєна в свою ненависть,
як вартовий коло царської брами,
що радий вихопить на кожного свій меч,
хто тільки зле замислить на владаря.*

[т. 3, с. 139]

Образ меча сягає сивої давнини: в Біблії меч є символом справедливої грізної кари: «Не думайте, що Я прийшов, щоб мир на землю принести, – Я не мир принести прийшов, а меча <...>» [Мт 10.34]; «<...> то побійтесь меча собі ви, бо гнів за провину – то меч, щоб ви знали, що ще є Суддя!»... [Йов 19.29].

Біблійні словесні образи в драмах Лесі Українки, в тому числі й тих, що написані на біблійні сюжети, зазнають трансформації, ступінь якої є різною. В окремих випадках їхнє коріння настільки глибоко приховане, переосмислене в новому контексті, в нових ситуативних умовах, що читачем може і не розпізнаватися. Такою є антиномія *душа – тіло*, що проходить через усю творчість поетеси. Побудований на зіставленні цих концептів діалог Мавки і Лукаша в кульмінаційній сцені з «Лісової пісні» [т. 5, с. 289] виражає зіткнення високого духовного ідеалу та буденної приземленості. Стали крилатими натхненні ліричні слова Мавки, які організовані антитезою *душа – тіло* і авторство яких ідентифікується широким читацьким загалом саме з Лесею Українкою, з її творчим кредо:

М а в к а

<...> милий,
ти *душу* дав мені <...>

Л у к а ш

Я *душу* дав тобі? А *тіло* збавив!
<...>

М а в к а

*О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попелець
ляже, вернувшись, в рідну землю
<...>
стане початком тоді мій кінець.
Будуть приходити люди,
<...>
радоці й тугу нестимуть мені,
їм промовляти *душа* моя буде.*

Антиномія *дух – тіло* є стрижневою в християнській філософії; в біблійних текстах це частотне зіставлення застосовується в різних ситуаціях: *І не лякайтеся тих, хто тіло вбиває, а душі вбити не може; але бійтеся більше того, хто може й душу, і тіло вам занапастити в геєнні* [Мт 10.28]; *А вони (громада) попадали на обличчя свої та й сказали: «Боже, Боже духів і кожного тіла! Як зрешить один чоловік, чи Ти будеш гніватися на всю громаду?»* [Чис 16.22].

Біблійні конотації супроводжують у ряді випадків метафористику поетеси навіть тоді, коли в тексті відсутні прямі аналогії (цитування, ремінісценції) зі Святим Письмом. У перейнятому тугою і розпачем монолозі Міріам, героєм якого є Месія, метафора *отари думок* (... всім дав спокій, а сам у сій пустелі // *паса думок отари незчисленні*) навіяна

біблійним словесним образом *Христа* – *пастиря* людських душ: *Він отару Свою буде пастити, як Пастир: раменом Своїм позбирає ягнята, і на лоні Своєму носитиме їх <...>* [Іс 40.11]; ... *тепер Господь пастиме їх, як вівцю на привілі!* [Ос 4.16]. У складі метафори у драматичній поемі Лесі Українки біблійним текстом мотивується не лише дієслівний компонент, а й слово *отари*, а змістовий план модифікується, віддаляючись від церковно-релігійного і набуваючи загальнофілософського звучання.

При можливості полісемантичної характеристики джерел інтертекстуальних словесних образів установалення адресності їхнього походження саме з Біблії спирається на певну сюжетну мотивацію. Завдяки їй визначається біблійне підґрунтя в сценах, де зображено побиття *камінням*, що було узаконеною формою смертної кари у ізраїльтян [Николаюк 1998, с. 58]. У тексті Біблії є багато прикладів *каменування* – зокрема, ним був покараний чоловік за порушення суботи: *І сказав Господь до Мойсея: «Конче буде забитий цей чоловік, – закидати його камінням усій громаді поза табором!» І випроварила його вся громада поза табір, та й закидала його камінням, – і він помер, як Господь наказав був Мойсеєві* [4 М 15.35-36].

В «Одержимій» така страдницька доля спіткала Міріам, котра свідомо офірувала своє життя з любові – *каміння* натовпу упало на самовіддану, з чистою, незаплямованою душею героїню:

М і р і а м

Я проклинаю вас прокльоном крові!

С л у г а

Що суджено кленучому?

Г о л о с и в ю р б і

Каміння.

Люди набирають каміння і з диким ревом кидають на Міріам.

М і р і а м

*Месіє! коли ти пролив за мене
хоч краплю крові дарма... я тепер
за тебе віддаю... життя... і кров...
і душу... все даремне!.. не за щастя...
не за небесне царство... ні... з любові!*

(Падає під градом каміння).

[т. 3, с. 152]

Інтертекстуальними є у Лесі Українки й інші біблійні реалії – *посипання голови попелом* та *роздирання на собі одеж* на знак тяжкої скорботи. *Пепел* як синонім слова *прах* у російськомовному перекладі Біблії є символом тлінності, смертності людини [Николаюк 1998, с. 334], люди посипали голову *попелом* на знак того, що хочуть умерти, злитися з *прахом* – в українському перекладі як синонім *попелу* (*праху*) використовується етимологічно та семантично споріднене *порох*: *Сидять на землі та мовчать старші доньки сіонські, **порох** посипали на свою голову, підперезались веретами, аж до землі свою голову єрусалимські дівчата схилили...* [Плач 2.10]; *І заголосять за тебе вони тужним голосом, і кричатимуть гірко, і свої голови **порохом** пообсипають, у **попелі** будуть качатись!* [Єз 27.30]; *А Мордехай довідався про все, що було зроблено. І роздер Мордехай одежу свою, і зодягнув веретище та посипався **попелом**, і вийшов на середину міста, та й кричав криком сильним та гірким!* [Ест 4.1].

Ці ознаки непереносного горя у Лесі Українки подаються стисло, згадуючись у коротких репліках або авторських ремарках:

С т а р и й ч о л о в і к

<...>
*Чого у тебе **попіл** на волоссі?*
<...>
Де наша Малха?

Ж і н к а

Там!

(Показує на Вавилон, падає додолю і посипає голову попелом).

С т а р и й ч о л о в і к

Адонаї!

(Роздирає на собі одержу і теж падає додолю).

[Т. 3, с. 154]

Тематично мотивується у «Вавілонському полоні» Лесі Українки біблійний образ *ехидни* (отруйної змії). У репліці співця Елеазара у конфліктному діалозі з молодим хлопцем, який докоряє йому за зраду, *ехидна* уособлює людей, налаштованих до співця вороже: *Єхидна лиш отрутою говорить, // але не всіх отрута досягає!* [Там само, с. 168]; з *ехидною* порівнює ворогів Месії Міріам [Там само, с. 137]. У біблійному тексті *ехидна* є символом зла, підступності або страшної кари; образ фігурує у Книзі Йова, у пророка Ісаї; тричі вжито його євангелістом Матвієм по відношенню до «книжників, фарисеїв і лицемірів». Саме ця назва застосовується в російських перекладах: *Змеиний яд он сосет; умертвит его язык ехидны* [Иов 20.12-16; див. також: Ис 59.3-5; Мф 3.7; матеріал подано в: Николаюк 1998, с. 142-143]. В українському перекладі використано більш узагальнену назву – похідне від гіпероніма *гадюка*: *Отруту зміїну він ссатиме, гадючий язык його вб'є!* Леся Українка вводить цей образ у побутову ситуацію спілкування реальних персонажів, що, не знижуючи серйозності та піднесеності звучання, спричинених зв'язками з біблійним першоджерелом, актуалізує ще один, «житейський» пласт асоціацій, які, осучаснюючись, спираються на більш конкретне підґрунтя.

Біблійна фразеологія зазнає переосмислення в устах героїв драм: індивідуальна суб'єктна проекція, стаючи засобом створення образу персонажа, змінює усталені емоційно-оцінні конотації виразу. Так, Міріам пристрасно викриває прихильників Месії, які охоче посилаються на його заповіді і присягаються в любові до нього, але не довели свою відданість ділом, не стали рятувати його від розп'яття. Тема нещирості, прикривання словами та мнимим милосердям байдужості та егоїзму є провідною у Лесі Українки: авторка звертається до неї й у інших своїх драматичних поемах [Див.: Скупейко 2010, с. 70]. В устах Міріам перефразована заповідь Ісуса, який у Проповіді на горі закликає любити ворогів своїх («Ви чули, що сказано: “Люби свого ближнього, і ненавидь свого ворога”. А Я вам кажу: Любіть ворогів своїх, благословляйте тих, хто вас проклинає, творіть добро тим, хто ненавидить вас, і моліться за тих, хто вас переслідує, щоб вам бути синами Отця вашого <...>» [Мт 6. 43]), звучить з убивчою іронією по відношенню до тих, хто відвернувся від Месії в тяжкий його час:

М і р і а м

*Усі ви допустили, щоб Месія
кривавий викуп дав за ваші душі.
І вам прийнять його було не тяжко?
Віддячилися ви, правда, хто сльозою,
хто щирою до ворогів любов'ю...*

С т а р и й:

Він сам казав нам ворогів любити

М і р і а м:

*А ви й зраділи! Так вам безпечніше:
душа врятована та й тіло не загине!*

[Т. 3, с. 149]

Міріам не може змиритися з велінням любити ворогів Месії, її саможертвна любов до нього не приймає цієї вимоги – виразно про це говорить підтекст її поривчастого діалогу з Месією:

М е с і я

Кого ж ненавидиш ти?

	Міріам
	<i>Ворогів.</i>
Своїх?	Месія
Твоїх.	Міріам
	Месія
<i>Я їх казав любити.</i>	Міріам
<i>А я люблю... не їх.</i>	

[Там само, с. 137]

Функціонуванню біблійних образів у ліричному і драматичному дискурсах поетеси властиві і спільні, і розбіжні риси. Зміст лірики, цього найбільш суб'єктивного літературного роду, на думку Л. Я. Гінзбург, завжди спрямований до всезагальності [Гінзбург 1997, с. 10], але й драматичній поемі також притаманна, як зазначає Л. В. Дем'янівська, тенденція до «умовно-узагальненого вираження певної <...> вагомої філософської думки» [Дем'янівська 1984, с. 9]. Водночас у спільному виокремлюються й розбіжне: недовомленість, умовність усе-таки більшою мірою властиві поезії, зміст же драматичного твору і біблійні мотиви в ньому постають у більш конкретизованих образах. Якщо в ліричних творах окремі мотиви стають імпульсами поетичної думки, то в драматургії вони утворюють основу для розгорнутих сюжетів і сцен з особливо напруженою подієюю і внутрішньою (психологічною) динамікою, з постатями героїв, котрі носять на собі яскравий відбиток давньої епохи, разом з тим осучаснюючи глибинний ідейний зміст твору.

У **висновках** зазначимо, що інтертекстуальні образи відіграють важливу роль у наративній стратегії ліричних та драматичних текстів Лесі Українки, формуючи в них спільне інтенціональне поле, що є елементом картини світу поетеси. У рамках статті з її обмеженим обсягом немає можливості вичерпно висвітлити проблему, дослідження якої розкриває широкі **перспективи**, передбачаючи залучення ширшого матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Блашків О. Тенденція до «ліризації» драми у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса: монографія / О. Блашків. – Тернопіль : Економічна думка, 2011. – 164 с.
2. Гінзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1997. – 414 с.
3. Дем'янівська Л. В. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. В. Дем'янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 160 с.
4. Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість / М. Неврлий. – К. : Дніпро, 1994. – 171 с.
5. Николаюк Н. Г. Библийское слово в нашей речи: словарь-справочник / Н. Г. Николаюк. – СПб. : ООО «Светлячок», 1998. – 448 с.
6. Погребенник В. Наше письменство у рецепції Михайла Драгоманова / В. Погребенник // Літературна Україна. – 2011. – 29 вересня. – С. 10-11.
7. Скупейко Л. Прометей vs Христос: феноменологія трагічної свідомості (в рецепції Лесі Українки) / Л. Скупейко // Біблія і культура : Науково-теоретичний журнал. – Вип. 14 [за ред. А. Є. Нямцу]. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – С. 68-75.
8. Українка Леся. Збір. творів: у 10 т. / Леся Українка. – К. : Держлітвидав, 1963-1965. У статті посилаємося на це видання, з зазначенням номера тому в дужках.
9. Шевчук В. У школі Івана Франка / В. Шевчук // Дзвін. – 2011. – Ч. 8. – С. 130-136.

Бублейник Л. В. Интертекстуальные словесные образы и их роль в нарративной стратегии автора.

Рассматриваются словесные образы, которые формируют общее интенциональное поле в лирических и драматических произведениях Леси Украинки, выясняется общее и

различное в интертекстуальных метафорах; особое внимание уделяется образам библейского происхождения.

Ключевые слова: интертекст, лирика, драма, метафора, нарративная стратегия.

Bubleynyk L. V. Intertextual verbal images and their role in the autor's narrative strategy.

The paper deals with verbal images creating a shared intentional field in lyrical and dramatic works by Lesya Ukrainka. Common and differentiating features of intertextual metaphors are defined; with a special attention paid to the images of a Biblical origin.

Keywords: intertext, lyric poetry, drama, metaphor, narrative strategy.

О.М. Гандзюк

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ ВЛАСНИХ НАЗВ (ДІЙОВИХ ОСІБ) У ДРАМІ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»¹

Розглянуто семантичні особливості перекладу назв дійових осіб у драматичному тексті. Проаналізовано утворення міфологічних реалій як факторів створення своєрідного міфологічного колориту драми Лесі Українки «Лісова пісня» в англійському перекладі.

Ключові слова: переклад, адекватність, українська мова, англійська мова, власні назви.

Постановка наукової проблеми та її значення. Переклад - один із найважливіших шляхів взаємодії національних культур, дієвий спосіб міжкультурної комунікації. Мета будь-якого перекладу – донести до читача, який не володіє мовою оригіналу, зміст відповідного тексту. Перекласти означає точно й повно висловити засобами однієї мови те, що вже зафіксовано засобами іншої мови в нерозривній єдності змісту й форми [10, с. 601]. Проблема відтворення іншомовних реалій у перекладі завжди привертає увагу дослідників. Це пояснюється тим, що в результаті цього процесу перекладач має змогу або буквально відтворити назву тієї чи іншої реалії, або поставитися до такого завдання творчо. Відомий перекладач П.Канді, канадський професор, який не тільки вільно володів українською мовою, але й детально знав життєвий і творчий шлях Лесі Українки, провадив наукові дослідження її доробку та зробив один із трьох відомих якісних варіантів перекладу драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

Аналіз досліджень цієї проблеми. Про особливості перекладу власних назв твору Лесі Українки дуже мало досліджень. Можемо назвати тільки статтю Л. Л. Бабаєвої [1]. Тому тема нашого дослідження є актуальною.

Мета наукової роботи - вивчити особливості перекладу англійською мовою власних назв (дійових осіб) у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

Завдання статті: 1) проаналізувати англійськомовний переклад власних назв дійових осіб; 2) порівняти значеннєве навантаження власних назв (дійових осіб) в українській та англійській мовах; 3) обґрунтувати доцільність / недоцільність лексем, вибраних перекладачем.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Функція наслідування логіки міфу в її творчості має низку своєрідних критеріїв, що свідчить про оригінальність Лесиної міфопоетики [6, с. 289]. Прийом антропоморфізації природи в «Лісовій пісні» виражає комплекс певних фантазмагоричних

¹ Вперше надруковано: Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – №2 (279). – С.133–143.

уявлень, породжених зусиллями художнього авторського мислення. Зрозуміло, що за такої умови підхід до перекладу власних назв (дійових осіб) має бути правильним та адекватно відобразити сутність кожного персонажа.

П.Канді зберігає назву головної героїні «Мавка», тільки відтворює її латинськими літерами. Щоб читачеві цей персонаж був зрозумілішим, перекладач робить своє пояснення: *Mavka, a forest nymph* (лісова німфа). Такий коментар відповідає дійсності. Мавки - то душі померлих дітей, але, на відміну від русалок, які живуть у воді, живуть на деревах у лісах, на полях і в траві [5, с. 276], Ось якою виступає Мавка в драмі-феєрії Лесі Українки: *«З-за стовбура старої, розщепленої верби, напівусохлої виходить Мавка, в ясно-зеленій одежі з розпущеними чорним, з зеленим полиском, косам, розправляє руки і проводить долонею по очах»* [2, с. 12].

Власна назва Лукаш в перекладі залишається без змін. Перекладач додає лише свій коментар, у якому повідомляє, що Лукаш - це селянин, небіж дядька Лева.

«Той, що греблі рве» - дослівний переклад, зроблений П. Канді — «Той, хто руйнує дамби». Англійський переклад відображає назву цього персонажа через нагнітання ознаки сили його вияву.

Якщо звернутися до Вікіпедії, то така помилка в ототожненні греблі й дамби є очевидною: українське слово «дамба», яке зазвичай використовується для визначення греблі, походить від середньоанглійського слова «dam», яке походить із середньонідерландської мови, його сліди можна побачити в назвах багатьох міст, таких як Амстердам або Роттердам.

Проте використання терміна «дамба» в значенні «гребля» є неправильним згідно з нормативною термінологією, оскільки «дамба» - це гідротехнічна споруда у вигляді насипу для захисту території від повеней, для оточення штучних водойм і водотоків, для спрямування потоку води в потрібному напрямі. Це популярна мовна помилка [12].

Адже, якщо порівняти значення слів «гребля» (у тому вигляді, який вона мала за часів Лесі Українки) і «дамба», то одразу ж відчуємо суттєву різницю.

Щоб англійському читачеві специфіка цієї дійової особи була більш зрозумілою, перекладач робить і власні пояснення. Він пише, що «Той, хто Рве Дамби» - руйнівний дух, який живе у весняних водоймах. Але варто прослідкувати за діями «Того, що греблі рве», особливо за його першою появою у творі: *«Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду, туман розбігається, вода синішає»* [9, с. 9]. Тому можна погодитися з думкою, що ця назва виступає евфемізмом до слів **«чорт»** і **«біс»**.

Дядько Лев одержує в перекладі назву «Lev» без використання вказівки на родинний стосунок до Лукаша. Замість цього, поряд з іменем є авторська ремарка (а peasant - селянин). Таке тлумачення дуже збіднює уявлення про цього персонажа. Адже слово «селянин» має не лише пряме значення - «житель сільської місцевості». Більш детальне проникнення в це слово дає змогу уявити неосвічену людину, яка повністю занурена у свої домашні клопоти.

Але амбівалентність образу Лева виявляється на рівні символічного коду вже в імені персонажа [7, с. 51]. У різних культурах Лев символізує божественну сонячну енергію, владу, силу, хоробрість, мудрість, справедливість, покровительство, захист, але також і жорсткість, хижість, оскаженість і смерть. Це - символ перемоги сонячної сили, яка пізнього літа досягає максимальної могутності [3, с. 285]. Тому допис перекладача (селянин) значно применшує значення цього персонажа, у той час, коли дядько Лев відіграє досить важливу роль у п'єсі.

Гобліни — злі, неохайні й потворні міфічні істоти або духи в англійському фольклорі, які мають спільні риси з іншими персонажами нижчої міфології, зокрема близькі до бісів, гномів, фей тощо, їх змальовують як маленьких (від 30 см) чи великих (зростом із коня, що став на задні ноги) м'язистих антропоморфних істот із вузькими жовтими очима, довгими вухами, гострими борідками, кривими жовтими іклами та пазурами й волохатою головою, що формою нагадує кінську. У фентезі часто вони зображуються зеленошкірими та довгоносими. Мешкають групами в лісах і, найчастіше, в гірських печерах. Ними могли ставати деякі померлі люди.

Гоблінами також часто називають інших міфічних істот, що близькі до них удачею, як у вигляді узагальнення, так і під час перекладів з інших мов. Близькими до цих створінь, яких відносять де чорних ельфів дроу, є кобольди, які також проживають у печерах і займаються різними витівками. хобгобліни й брауні, які виступають в Англії домовиками та уельськими коблінау, скандинавськими троями, японськими каппа, грецькими каллікантзароями, англійськими паками й редкепами, що теж виступають лихими потворами в європейському фольклорі. Згідно з «Коротким оксфордським словником сучасної англійської мови» слово *гоблін* (англ. - *goblin*) походить від англонорманського *gobelin* (латин. - *gobelinus*, нормандською мовою - *goublin*), зменшувальної форми імені *Gobel* (злого духа, що мешкав близько Евре у XII ст.), що, зі свого боку, близьке до слова «кобольд» (германський дух) [11].

На нашу думку, давати Водянику таку назву, як Водяний Гоблін. логічно вона повністю влучно відтворює поведінку цієї дійової особи в драмі. Адже Водяник – це злий дух, утілення водної стихії, як негативного й небезпечного явища. Це перетравеформований образ скинутого з Вирію чорта, який за 40 днів потрапив у водне середовище й за наказом Бога там залишився. Етнографи вважають, що вірування давніх українців у Водяника бере початок із язичницьких уявлень про обожнення всього, пов'язаного з водною стихією. Водяник найчастіше мав вигляд старого діда, покритого водоростями, з довгою бородою й хвостом. Міг перетворюватись у різні істоти — дитину, козла, собаку, Розгніваний водяник міг наносити людям збитки: розливати річки, руйнувати греблі, млини, топити людей. Цей образ докладно описаний у «Лісовій пісні» Лесі Українки. Водяник символізує собою зло, яке підстерігає людину у воді [8, с. 68].

Лісовик (лішак, лісун, боровик, пастух, ліс праведний) - дух лісу, його господар; не даремно в деяких місцевостях його так і називають - ліс [4, с. 279]. Міфологічний образ, який, згідно з легендою, утілювався в подобу старого, кошлатого діда. У драмі Лесі Українки він має такий вигляд: *«малий бородатий дідок, меткий рухами, поважний обличчям; у брунатному вбранні барви кори, у волохатій шапці з куниці»* [9, с. 21]. Його характерною особливістю була відсутність тіні. Лісовик є символом небезпеки, яка підстерігає людину в лісі [4, с. 69].

У перекладі англійською мовою ця назва передається виразом «Forest Elf», а «woodland spirit» - «Лісовий Ельф», дух лісистій місцевості. Ельфи - вигадані істоти з міфології германців, а пізніше герої низки фентезійних книжок. У германців ці істоти вважалися на вигляд негарними й у своїх вчинках - підлими та підступними. Вони любили грабувати хати, красти дітей і просто капостити людям. У скандинавських міфах ельфи - це людиноподібні істоти з надприродним здібностями, котрі живуть недалеко від світу людей і люблять ночами водити хороводи навколо дерев [13]. Отже, такий переклад не є цілком адекватним.

Перекладач іменує Перелесника «Блукаючим вогником», очевидно, зважаючи на те, що він *«у червоній одежі, з червонястим, буйно розвіяним, як вітер, волоссям, з чорними бровами з блискучими очима»* [9, с. 37]. Крім того, він має ще й вогненний хвіст [4, с. 361].

Перекладачеві, напевно, було не відомо, що Перелесник - посланець Великого чорта, прикутого величезними ланцюгами на ногах до великої стіни. Коли змії-перелесник пролітає над чиеюсь хатою, то в ній пропадає добробут, гине худоба, усихає сад. Перелесник дурить людину й зводить її на лихе, а гарних дівчат заманює та губить. Літає високо в піднебессі, дихаючи вогнем; над хатою розсипається іскрами й через комин з'являється перед вибраною подругою у вигляді молодця незрівняної краси [4, с. 361].

Цілком відповідає суті персонажа переклад власної назви «Того, що у скалі сидить». Його назва в перекладі на англійську має такий вигляд: «He Who Dwells in Rock» - «Той, хто живе в скелі». Далі перекладач робить правильний коментар-характеристику цього персонажа: *a phantom signifying Death and Oblivion* - мара, яка означає смерть і забуття. Те саме стосується й перекладу ним слова Доля - Fate (Доля) з позначкою *a phantom* (примара).

Для розрізнення понять Русалки та Русалки польової назву першої перекладач залишає без змін (Rusalka), лише відтворює її латинськими літерами. Назва Русалки польової набирає в його інтерпретації вигляду Field Spirit - дух поля.

Потерчат П. Канді називає Lost Babies - утрачені діти, що цілком вірогідно. Адже Потерчата - це немовлята, які померли одразу ж після народження.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Перекладачеві переважно вдалося передати значення назв дійових осіб. Але він значно «європеїзував» українські назви. У подальшому можна порівнювати особливості перекладу власних назв (дійових осіб) у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» одночасно з кількох мов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабаєва Л. Л. Міфологічний колорит драми-феєрії «Лісова пісня» та його відтворення у французькому перекладі / Л. Л. Бабаєва // Культура народів Причорномор'я : [науч. журн.] / Крим. науч. центр Нац. акад. наук України (Симферополь), Таврич. нац. ун-т ім. В. Й. Вернадського (Симферополь), Межвуз. центр «Крым» (Симферополь). – Симферополь: Межвуз. центр «Крым», 2006. – № 76. – С. 43-47.
2. Бабій Ф. Про назву твору «Лісова пісня» та імена її персонажів / Ф. Бабій // Дивослово. - 1995. - № 2. – С. 10-14.
3. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, Й. Дюмотц, С. Головин; пер, с нем. Г. Гаева. – М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 504 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – [Вид. 2-ге, стереотип.]. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
5. Войтович В. Міфи та легенди давньої України / В. Войтович. - Тернопіль : Навч. кн. – Богдан, 2007. – 392с.
6. Марків Р. Міфологізм «Лісової пісні» (Мавка: неоромантична концепція міфологічного персонажа Р. Марків //Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті: [матеріали міжнар. наук. конф. в рамках V Міжнар. фестивалю укр. фольклору «Берегиня»] [за ред. проф. В. Давидюка]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. – С. 282-305.
7. Плітко В. В. Місячна триада в міфологічній драмі Лесі Українки «Лісова пісня» / В.В. Плітко // Києво-Могилянська академія. Наукові записки. Сер. : «Філологічні науки». – К. : [б. в.], 2005. – Т. 48. – С. 50-55.
8. Словник символів культур України / [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М.К. Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
9. Українка Леся. Лісова пісня : драма-феєрія : в 3-х діях / [упорядкув. С. Романов, Т. Давидюк-Терещук; пер. з укр. П. Канді; ілюстр. К. Сивої]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 284 с.
10. Шевчук С. В. Українська мова за професійним спрямуванням : [підручник] / С.В.Шевчук, І. В. Клименко. – [3-тє вид., випр. і доповн.]. – К.: Алерта, 2012. – 696 с.
11. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki/Гобліни
12. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki/Гребля
13. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki/Ельфи

Гандзюк А.М. Особенности перевода английским языком имен собственных (действующих лиц) в драме-феерии Леси Украинки «Лесная песня».

Статья касается семантической специализации перевода названий действующих лиц в драматическом тексте. Названы имена ученых, занимающихся этой проблемой. Статья касается особенностей перевода названий действующих лиц в драме-феерии Леси Украинки «Лесная песня». Проанализированы названия главных действующих лиц этого произведения. Охарактеризован перевод названий мифологических существ в драме Леси Украинки «Лесная песня». Проанализированы приемы отображения мифологических реалий как факторов отображения своеобразного мифологического колорита драмы-феерии Леси

Украинки «Лесная песня» в английском переводе. Названы некоторые различия между названиями действующих лиц в украинском и английском языках. Определены некоторые несоответствия между этими названиями, Сделан вывод об европеизации перевода этого произведения на английский язык.

Ключевые слова: перевод, адекватность, украинский язык, английский язык, имена собственные.

Handyzuk O.M. Specificity of English Translation of the Proper Names (Actors) in the Drama of Lesya Ukrainka «Forest Song».

The article deal with semantical specification of the translation of the actors names in dramatic text. The names of the scientists involved in this problem are given in this article. The article considers specification of the translation of the actors in drama of Lesya Ukrainka «Forest song». The names of the general actors is analyzed. Translation of the names of the of the mythological persons in drama of Lesya Ukrainka «Forest song» are noted. Some difference in the meaning the name of the actors in the Ukrainian language and in English one are explained in the article. Inexpediency some forms are analyzed. Conclusions about similarity this translation in English language to the European models are done.

Keyword: translation, adequacy, Ukrainian, English, proper names.

Ю.В. Громик

ВІДОБРАЖЕННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ МОВНОЇ СТИХІЇ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ МОДЕСТА ЛЕВИЦЬКОГО¹

Нову українську літературну мову сформовано на основі середньонаддніпрянського діалекту південно-східного наріччя, проте літературний стандарт органічно вбирав елементи двох інших наріч, найперше південно-західного. На основі наддніпрянського варіанта літературної мови з залученням елементів західноукраїнської мовної стихії творив художні тексти Модест Левицький. У статті на матеріалі художніх текстів Модеста Левицького проаналізовано різнорівневі мовні явища, які згодом не набули статусу літературних норм, а в основному співвідносяться з подільським говором південно-західного наріччя.

Ключові слова: Модест Левицький, літературна мова, діалектизм, південно-східне наріччя, південно-західне наріччя.

Нову українську літературну мову, як відомо, сформовано на середньонаддніпрянському діалекті південно-східного наріччя, проте літературний стандарт органічно вбирав елементи двох інших наріч, найперше південно-західного. На основі наддніпрянського варіанта літературної мови з залученням елементів західноукраїнської мовної стихії творив художні тексти Модест Левицький.

У художньому мовленні М. Левицького частково відображено специфічні явища рефлексії етимологічних голосних. Трапляються, зокрема, відхилення від тенденції заступлення давніх *o, *e в новозакритих складах голосним [i]: з об'їздки сел [1, с. 36], росход [1, с. 68], немоцний [1, с. 72], милость [1, с.], капость [1, с. 100], тройцю [1, с. 103], вигон [1, с. 30], дворник [1, с. 64], частіше в структурі префіксів і прийменників: од пожару

¹ Вперше опубліковано: Відображення західноукраїнської мовної стихії в художніх текстах Модеста Левицького // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Модест Левицький в історії України і Волині та проблеми формування інтелектуальної еліти. Вип. 60. Луцьк, 2016. С. 9-11.

[1, с. 121], *одставку* [1, с. 65], *одвічай* [1, с. 12], *в одставці* [1, с. 67], *з одчаю* [1, с. 44], *зо служби* [1, с. 92], *зо мною* [1, с. 14]. Загалом голосні [о], [е] в цій позиції – ознака північноукраїнська, проте окремі випадки цього явища відзначено й у тих говорах, які межують із польськими. Те саме стосується двох типowo північноукраїнських рефлексів давнього *ĕ, зокрема голосного [е], послідовно відображеного у формах слова *сім'я*: *сем'я* [1, с.], *сем'ю* [1, с. 83], *в сем'ї* [1, с. 39], а також [и] в словоформі *биленькою* [1, с. 154]. Появу [і] відповідно до *o в імперативній формі *заспокій* [1, с. 55] можна витлумачити як явище гіперкоректне. Характерне для південно-західного українського ареалу збереження етимологічного *e після шиплячого та [й] перед історично твердим консонантом представлено у випадках *вечерами* [1, с. 105], *вечерниці* [1, с. 55], *з єго* [1, с. 138], *про єго* [1, с. 137], *єму* [1, с. 138]. В окремих словах простежено написання *i* відповідно до очікуваного нового українського [и]: *помірали* [1, с. 3], *повмірали* [1, с. 4], *збірались* [1, с. 10], *забірайтесь* [1, с. 11], *перебіраючи* [1, с. 18], *покрівавлене* [1, с. 82], *натривожились* [1, с. 131], *зімні* [1, с. 13], *зімніх* [1, с. 3], *мусів* [1, с. 27], зокрема й після задньоязикового: *гладкій* [1, с. 70], хоча в історично закономірному варіанті представлено частку *хиба* [1, с. 110] без *хы > [х'і], що закріпилося в цьому випадку як літературна норма. Звукосполюка [ки] у словоформі *екіпажи* [1, с. 67], очевидно, гіперкоректне явище.

Із певними діалектними ареалами можна співвіднести випадки позиційної реалізації сучасних голосних. Словоформи *хозяїко* [1, с. 14], *небогатого* [1, с. 40], *богатурів* [1, с. 55], *помогайбі* [1, с. 79] засвідчують відсутність наслідків асиміляції ненаголошеного [о] до [а] в наступному складі (таке явище характерне передусім для багатьох південно-західних говорів), натомість указану зміну простежено у випадках *салдатами* [1, с. 156], *манастирь* [1, с. 68], *манастирах* [1, с. 126], якщо в останніх двох запозиченнях у першому складі не відображено давній паралелізм [о], [а], що склався ще в старогрецькій мові. Обниження артикуляції ненаголошеного [и] в напрямку до [е], що характерно для багатьох південно-західних говорів, ілюстровано прикладами *любеш* [1, с. 110], *витерає* [1, с. 38], *витерав* [1, с. 39], *кешенях* [1, с. 40], *кешені* [1, с. 51], натомість у словоформі *гаїться* [1, с. 24] після [й] ненаголошений [е] зазнав підвищення артикуляції до [і]. Лексеми *забубони* [1, с. 130], *забубонний* [1, с. 123] відображають характерне для частини південно-західних говорів посилення лабіалізації й підвищення артикуляції ненаголошеного [о] > [у], натомість без указанного заступлення засвідчено словоформи *гольтіпаки* [1, с. 27], *сучковатий* [1, с. 71], *рудовато-сивими* [1, с. 64], *гудзоватими* [1, с. 70]. Структури *дюравий* [1, с. 23], *з дюри* [1, с. 26], очевидно, запозичені з польської мови.

Специфічні явища на рівні консонантизму також співвідносні з конкретними українськими лінгвально-територіальними утвореннями. Наприклад, словоформи *лікарь* [1, с. 5], *теперь* [1, с. 8], *манастирь* [1, с. 68], *свинарь* [1, с. 107] ілюструють збереження м'якості вібранта в кінці слова. Вторинну м'якість цього ж приголосного, яка має гіперкоректний характер, простежено у випадках *загряншиного* [1, с. 68], *хабаря* [1, с. 31], *штірі* [1, с. 26], *на сходах кватири* [1, с. 7], *станової кватири* [1, с. 7], *висіли папері* [1, с. 8], *при світлі* [1, с. 46], натомість про ствердіння [р'] можна говорити на підставі фактів *дюравий* [1, с. 23], *трохповерхі* [1, с. 63], *манастирах* [1, с. 126], *мочари* [1, с. 135], *при такій пори* [1, с. 124] (у частині словоформ флексійні *-и*, *-і* після [р] можуть бути зумовлені граматичною аналогією). Словоформа *по східцах* [1, с. 157] – єдиний випадок відображення депалаталізації глухого свистячого африката. Непослідовність уживання чужомовного консонанта [ф] ілюстровано у випадках *фасолі* [1, с. 29], *фасолю* [1, с. 28], *штрап* [1, с. 104].

Деякі фонетичні явища мають характер позиційних змін. Наслідок регресивної суміжної дисиміляції за способом творення у групі [чн] > [шн] ілюструють словоформи *загряншишний* [1, с.], *горнишина* [1, с. 67], *сердешний* [1, с. 6], *табашиницю* [1, с. 51], у групі [чт] > [шт] – *штірі* [1, с. 26], [мб] > [нб] – *бонбою* [1, с. 66]. Приставний [і] представлено у формах на зразок *іспече* [1, с. 28], *ізнайде* [1, с. 29], *ізсохлася* [1, с. 37], протезу [й] – у випадку *в економії* [1, с. 30].

Невеликою кількістю слів форм ілюстровано специфіку південно-західної системи словозміни іменників. Лише деякі явища можна трактувати як морфологічні архаїзми. Колишні двоїнні форми іменників законсервовано у словосполученнях *три години* [1, с. 24], *два-три пасажирів* [1, с. 25], *два зуба* [1, с. 47]. Іменники колишніх *ї-основ у родовому відмінку однини послідовно вживані в історично закономірних формах із флексією *-и*: *ночі урвала* [1, с. 116], *помочи мало* [1, с. 133], *без пам'яті* [1, с. 33], *з печі* [1, с. 35], *після подорожі* [1, с. 36], *калюжу крові* [1, с. 46], *на дворі волости* [1, с. 59], *з волости* [1, с. 9], *діждалася честі* [1, с. 14]. Закономірне закінчення родового відмінка однини іменників *ѣ-основ збережено у словоформах *наділа не забрали* [1, с. 30], *нашого світа* [1, с. 35], *від суда* [1, с. 20], натомість у випадку *з вагону* [1, с. 48] відображено аналогію до *ї-основ. Закінчення *-е*, успадковане з давніх консонантних *п-основ, представлене у формах називного відмінка множини іменників на зразок *англичане* [1, с. 134], *забір'яне* [1, с. 137], *селяне* [1, с. 36], а також у словоформі *люде* [1, с. 4]. Іменники *jā-типу з основами на шиплячий у родовому відмінку однини представлені словоформами з закінченням *-и*: *для душі* [1, с. 137], *твердої їжі* [1, с. 51], *паши не вродило* [1, с. 56], пор. також *півтори тисячі* [1, с. 67]; флексійне [и] тут може відображати процес депалаталізації шиплячих або аналогію до твердого різновиду на *ā. Іменники жіночого роду твердої групи з основами на вібрант у родовому відмінку однини виявлені у формах із флексією *-і*: *на сходах квартирі* [1, с. 7], *станової квартирі* [1, с. 7]; якщо такі варіанти не пов'язані з гіперизмом [р] > [р'], то можуть відображати аналогію до м'якого різновиду на *jā. Форма місцевого відмінка іменника твердої групи у словосполученні *при такій порі* [1, с. 124] натомість ілюструє або наслідок депалаталізації вібранта, або аналогію до відповідних історичних форм м'якого різновиду на *jā. Фонетичний або морфологічний характер мають іменникові флексії називного відмінка множини у випадках *висіли папері* [1, с. 8], *мочари* [1, с. 135]. Через аналогію до відповідних форм твердої групи склалася словоформа *їжою* [1, с. 139]. Вирівнювання за зразком давніх *ї-основ відображено у випадках *по подвірю* [1, с. 53], *мало весілля* [1, с. 38]. Словоформа знахідного відмінка множини *на яйці* [1, с. 28] – результат аналогії до відповідних форм іменників чоловічого роду з основами на *ѣ, *jѣ. Відмінювання іншомовного іменника простежено у випадку *по шоссі* [1, с. 24].

Деякі виразно діалектні явища простежено в системі форм займенника. Предметно-особові займенники в непрямих відмінках після прийменника можуть уживатися без приставного [н]: *клопотався за його* [1, с. 123], *коло його* [1, с. 143], *підходили до його* [1, с. 38]. Предметно-особовий займенник чоловічого роду виявлений у варіантах зі збереженим [е] після [й]: *з его* [1, с. 138], *про его* [1, с. 137], *ему* [1, с. 138]. Історичними формами представлено вказівні займенники: *ся пошесть* [1, с. 8], *до сеї порі* [1, с. 69], *сеї подорожі* [1, с. 36], *в сій справі* [1, с. 12], *тая дитина* [1, с. 127], *тая сила* [1, с. 65], *тую дитину* [1, с. 127], *жидівку тую* [1, с. 125], *з тої порі* [1, с. 18], *тою нотою* [1, с. 28], *тиї* [1, с. 25] тощо. Трапляються також новотвори *тамте* [1, с. 28], *отсей* [1, с. 27].

У системі прикметникової словозміни виявлено збереження історично закономірної форми прикметника м'якої групи: *раннею весною* [1, с. 22], нестягнених повних форм: *святая воля от-сей* [1, с. 130], а також вирівнювання структур м'якої групи за зразком твердої: *ближних* [1, с. 130]. Уживано ступеньовані прикметники та похідні від них слова з історичним суфіксом *-ійш-*: *милійше* [1, с. 111], *мудрійші* [1, с. 139], *раднійший* [1, с. 100], *густійшав* [1, с. 116]. Значно більшу частотність простежено за фонетичними модифікатами на *-ишч-*: *веселіще* [1, с. 110], *щільніще* [1, с. 116], *раніще* [1, с. 117], *безпечніще* [1, с. 121], *пізніще* [1, с. 34], *трудніще* [1, с. 41], *частіще* [1, с. 55], *найщасливіще* [1, с. 62], *ситіці* [1, с. 24], *біднішого* [1, с. 26].

Серед форм числівників відзначено неозначено-кількісний дериват *скільки*: *скільки курей* [1, с. 53], *зібралось скільки чоловіків товаришів* [1, с. 109], а також фонетичний варіант *штурі* [1, с. 26].

У дієслівних формах представлено хіба що результат аналогічного вирівнювання за зразком I дієвідміни, як-от у формах 3 особи множини дієслів II дієвідміни: *трують* [1,

с. 133], *правляють* [1, с. 68]; пор. також дієприслівник *не дивлючись* [1, с. 69–70]; форму давноминулого часу: *сів був* [1, с. 6]; специфічний новотвір першої особи множини теперішнього часу: *ходім-те* [1, с. 101], який, очевидно, відображає аналогію до архаїчної форми другої особи множини *ходіте*.

Діалектну синтаксичну специфіку відображають такі конструкції: з додатком у формі родового відмінка замість звичних форм давального на зразок *тебе болить* [1, с. 158], *собачку болить* [1, с. 154], *коня болить* [1, с. 154], *тільки й журби її було* [1, с. 54]; з іменником *чоловік* у формі родового відмінка однини замість звичних форм родового множини: *чоловіка зо шестеро* [1, с. 59], *зібралися хлопці чоловіка з десятеро* [1, с. 106], *зійшлося скільки чоловіка товаришів* [1, с. 109]; з прийменником *за* на зразок *служила за доярку* [1, с. 55]; зі сполучником *ці*: *ці руб, ці два* [1, с. 26], *ці за гроші, ці за хату* [1, с. 30], *ці продасть, ці виміняє* [1, с. 28], *фасолі, картоплі ці що* [1, с. 29]; з так званою пошанною множиною: *мама померли* [1, с. 58], *свічечку тітка дали* [1, с. 101], *кум позичають* [1, с. 86]; з підрядним сполучником *коби*: *Коби-б мені до них доступити* [1, с. 64].

Засвідчені в художніх текстах Модеста Левицького різнорівневі лінгвальні явища, які згодом не набули статусу літературних норм, в основному співвідносяться з подільським говором південно-західного наріччя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Левицький М. Оповідання / Модест Левицький. – К.: Друкарня т-ва «Просвіщеніє», 1907. – 225 с.

Громик Ю.В. Отображение западноукраинских языковой стихии в художественном тексте Модеста Левицкого.

Новый украинский литературный язык сформирован на основе средневерхнеднепровско диалекта юго-восточного наречия, однако литературный стандарт органично впитывал элементы двух других наречий, прежде всего юго-западного. На основе верхнеднепровского варианта литературного языка с привлечением элементов западноукраинской языковой стихии создавал художественные тексты Модест Левицкий. В статье на материале художественных текстов Модеста Левицкого проанализированы разноуровневые языковые явления, которые впоследствии не получили статус литературных норм, а в основном соотносятся с подольским говором юго-западного наречия.

Ключевые слова: *Модест Левицкий, литературный язык, диалектизм, юго-восточное наречие, юго-западное наречие.*

Gromik Yu.V. Reflection of Western-Ukrainian Language Elements in the Literary Text of Modest Levitsky.

A new Ukrainian literary language is formed on the basis of the Middle-Upper-Dnepr dialect of the southeastern adverb, but the literary standard organically absorbed the elements of two other adverbs, primarily the southwestern dialect. On the basis of the Upper-Dnieper dialect of the literary language, with the involvement of elements of the Western-Ukrainian linguistic element, Modest Levitsky created artistic texts. In the article, on the basis of the material of Modest Levitsky's artistic texts, different levels of linguistic phenomena were analyzed, which subsequently were not given the status of literary norms, but mostly correlated with the Podolian dialect of the south-western dialect.

Keywords: *Modest Levitsky, literary language, dialectism, southeastern adverb, south-western dialect.*

ТИПОЛОГІЯ РЕЧЕНЬ ІЗ МОДАЛЬНИМИ СИНТАКСЕМАМИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Т. ШЕВЧЕНКА)¹

У статті описано основні типи семантично неелементарних конструкцій із модальними синтаксемами, розглянуто проблему дослідження компонентів із модальним значенням у контексті сучасної лінгвістичної науки, з'ясовано їхній лексичний діапазон, комунікативно-інтенційні параметри, особливості творення, структурування, функційного вияву в поетичному доробку Т. Шевченка.

Ключові слова: модальні синтаксеми, лексико-граматична модальність, достовірна модальність, вірогідна модальність, логічна модальність, переповідна модальність, емоційно-оцінна модальність, ілюктивна модальність.

Постановка наукової проблеми та її значення. До плеяди славетних і відомих творців світової літератури, які вирізняються особливостями свого поетичного мовлення, своєрідністю індивідуально-авторського стилю, використанням цілої низки оригінальних мовно-виражальних засобів, внутрішньою естетичною впорядкованістю ідіолекту, значним внеском у загальнолюдську скарбницю культури та в розвиток рідної літературної мови, безперечно, належить найвидатніший український письменник Т. Шевченко. На сьогодні маємо значну кількість студій, присвячених лінгвістичній інтерпретації текстів відомого митця, проте його спадщина настільки велика й багатогранна, що слугуватиме ще не одне століття предметом наукового аналізу. Крім того, досягнення сучасного мовознавства уможливорює опис поетичного мовлення Т. Шевченка з нових методологічних позицій, дає змогу застосовувати новітні класифікаційні засади вивчення його масштабного доробку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх років українську лінгвістичну шевченкіану поповнила значна кількість праць, присвячених багатоаспектному опису поезії Кобзаря. Своєрідність індивідуально-авторського стилю відомого письменника відбито в студіях Л. А. Булаховського, І. К. Білодіда, В. С. Ващенко, В. М. Русанівського, В. В. Жайворонка, С. Я. Єрмоленко, Л. Т. Масенко, А. К. Мойсієнка, Н. В. Слухай та ін. Проте здобутки цих дослідників пов'язані переважно з вивченням особливостей лексико-семантичного матеріалу письменника, зокрема архаїзмів, історизмів, діалектизмів, просторічних елементів, а також структурних, дериваційних та лінгвостилістичних ознак цих компонентів. Натомість синтаксична індивідуально-авторська своєрідність поетичного мовлення Т. Шевченка опрацьована меншою мірою. До актуальних проблем сучасної шевченкіани належить докладне дослідження реченневих побудов із модальними синтаксемами.

Мета й завдання статті. Мета статті – цілісне, системне дослідження семантично неелементарних конструкцій із модальними синтаксемами. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) розглянути проблему дослідження неелементарних речень із модальними синтаксемами в контексті сучасної лінгвістичної науки; 2) з'ясувати особливості утворення та функціонування компонентів із модальним значенням у поезії Т. Шевченка, схарактеризувати їхню структуру; 3) окреслити й ієрархізувати лексичний діапазон розглянутих мовних одиниць; 4) проаналізувати прості речення, ускладнені модальними синтаксемами, у зв'язку з категорією лексико-граматичної модальності.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Останнім часом сучасну синтаксичну теорію поповнила низка наукових праць, у яких переглянуто принципи внутрішньої диференціації простих речень шляхом розмежування їхньої семантичної елементарності та неелементарності. Згідно з традиційним тлумаченням, що ґрунтується насамперед на суто структурних параметрах, до сфери

¹ Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Т. Шевченка: традиції і сучасність : зб. наук. пр. / упоряд. О. В. Яблонська. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. Вип. 18. С. 276–286.

ускладнених зараховують конструкції зі звертаннями, відокремленими компонентами, однорідними, уточнювальними, вставними і вставленими мовними одиницями. Розглядаючи проблему неелементарності з нових методологічних позицій, І. Р. Вихованець запропонував власну класифікаційну сітку семантично ускладнених простих реченневих побудов. За спостереженнями дослідника, «істотну особливість простих ускладнених речень відбивають ускладнюючі семантико-синтаксичні компоненти, тобто синтаксеми, що функціонують лише в простому ускладненому реченні. Це передусім вторинні предикатні синтаксеми, а також предикатно-субстанціальні і складні субстанціальні синтаксеми» [2, с. 265]. З-поміж усієї сукупності неелементарних конструкцій найбільшу та розгалужену щодо змісту й особливостей мовного втілення групу становлять речення з вторинними предикатними синтаксемами. Один із різновидів таких побудов становлять структури, ускладнені компонентами, які зазвичай позначають терміном *вставні* [5, с. 245–250]. В. В. Виноградов вважав їх модально-вставними членами речення [1, с. 66], паралельно використовуючи термін *вставні синтагми* [1, с. 66–71]; за аналізу зазначених одиниць з огляду на частиномовні параметри кваліфікував їх як модальні слова [1, с. 73–88]. Л. І. Коломієць, А. В. Майборода, К. Г. Городенська вказані лексеми розглядають у межах прислівників і зараховують до розряду модальних [10, с. 443–444; 3, с. 307–308]. І. Р. Вихованець надає їм статусу модальних синтаксем [2, с. 265].

У творах Т. Шевченка компоненти з модальним значенням – синтаксично автономні одиниці, що зазвичай, уточнюючи зміст речення загалом, залежать від предикативного центру в цілому й виконують роль детермінантів. Зрідка аналізовані синтаксеми можуть стосуватися лише якогось члена речення чи частини реченнєвої побудови, безпосередньо перебуваючи біля них. Пор.: *Либонь, ідуть москалики...* [12, с. 38]; *Можже, вбитий чорнобривий За тихим Дунаєм; А може – вже в Московщині Другую кохає!* [12, с. 30]; *Мабуть, дорога Таки завадила тобі?* [12, с. 553] і *За гріх, За тяжкий, мабуть, гріх великий, Не дав мені святий владика Очей нарадувать старих Моїм дитятком!..* [12, с. 510]; *За грішнії, мабуть, діла Караюсь я воїї пустині Сердитим Богом* [12, с. 454]; *Понад Дніпром козак іде, Можже, з вечірниці* [12, с. 97]. Своєрідні міркування щодо формально-синтаксичної специфіки структур із вставними одиницями висловила Н. В. Гуйванюк: «Внесення чи вставлення у речення додаткових компонентів, співвідносних зі змістом основного складу речення чи його конструктивною частиною, виходить за межі звичайних синтаксичних зв'язків (підрядних, сурядних, детермінантних чи предикативних) і має назву «граматично не пов'язаних» членів речення або ще парентези» [4, с. 325].

Попри наявність різнотлумачень у термінуванні та формально-синтаксичній спеціалізації модальних синтаксем незаперечним є факт про вторинність (похідність) реченневих структур зазначеного різновиду та їхній трансформаційний зв'язок переважно зі складними синтаксичними побудовами. Наголошуючи на специфіці конструкцій із модальними синтаксемами, К. Г. Городенська зауважує, що вони виконують роль лексичних еквівалентів модально орієнтованих дієслівних присудків згорненої головної частини складнопідрядного речення [3, с. 308], пор.: *Мені здається, що се я, що це ж та молодість моя. Мені здається, що ніколи Воно не бачитиме волі, Святої воленьки* [12, с. 490] → *Здається, се я, що це ж та молодість моя. Здається, ніколи Воно не бачитиме волі, Святої воленьки*. Дериваційні зв'язки складних та семантично ускладнених простих реченневих структур простежуємо за умови функціонування модальних синтаксем, виражених прислівниками. Але на відмінку від дієслівних модальних компонентів, що мають кореневу спорідненість із дієслівними присудками згорнутої частини складного речення, прислівникові лексеми співвідносні з головним членом твірної конструкції тільки на семантичному рівні, наприклад: *Старшина другий. Ото, мабуть, Волох!* [12, с. 88] ← *Старшина припустив, що ото Волох; «З панамі такими, Можже, ще раз зустрінемось, Ще раз погуляєм»* [12, с. 108] ← *Залізник припустив, що з панамі такими вони ще раз зустрінуться, ще раз погуляють*. У лінгвістиці міркування про похідний характер вставних

компонентів висловили О. О. Потебня, О. М. Пешковський, О. О. Шахматов, І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська та ін.

У «Кобзарі» Т. Шевченко використовує різні за структурними ознаками мовні одиниці (близько 300 компонентів), які виконують роль модальних модифікаторів реченнєвих побудов. Найчисельнішу групу становлять слова, менш уживані словосполучення й речення. У поетичному доробку митця сферу перших маркують переважно прислівники, зрідка супроводжувані певними частками, і дієслова; периферію становлять іменники та службові слова-морфеми. Слід зазначити, що самостійні частини мови, спрямовані в модальну площину, втрачають своє первинне лексичне значення, змінюють морфологічну та синтаксичну спеціалізацію й набувають ознак незмінності. Наприклад: *Може, вийшла русалонька Матері шукати, А може, жде козаченька, щоб залоскотати* [12, с. 14]; *Так жаль маленьких діток стало – Звичайне, мати, що й казати* [12, с. 374]; *Чи зйдемося ж знову? Чи заспіваємо коли? А може, й те... Та де? Якими? І заспіваємо яку? Не тут і, певне, не такими!* [12, с. 497]; *Удвох, кажуть, і плакати Мов легше неначе* [12, с. 224]; *«Хіба ти й досі ще не знаєш? Ганнуся на Сибір пішла. До панича, бачиш, ходила, Поки дитину привела, Та у криниці й затопила»* [12, с. 224]; *Дітей, бачся, годувала Та в засік ховала* [12, с. 321]; *Дівчата на луці гребли, А парубки копиці клали, Та, знай, на сонце позирали...* [12, с. 478]; *Господнє небо, і село, Ягня, здається, веселилось!* [12, с. 352]; *...довгі коси Уже розлітала І, лишенько, святого князя П'яного згадала – У мундирі* [12, с. 345]; *Помандрувала Ота Оксаночка в поход За москалями та й пропала, Вернулась, правда, через год, та що з того* [12, с. 491]; *Чи оддали б за генерала Дитя єдинеє своє? Не оддала б... А втім, не знаю...* [12, с. 501]. Варто наголосити, що в аналізованих творах переважає прислівник *може*. Конструкцій, модальна модифікація яких пов'язана саме з цією одиницею, нараховуємо близько 44 % від загальної кількості всіх лексичних засобів експлікації розглянутих синтаксем.

У «Кобзарі» Т. Шевченка роль модальних одиниць виконують також словосполучення та речення. До перших належать сполуки з опорними іменниками: *Не десять душ, а, слава Богу, вся Смілянщина, коли не вся Україна* [12, с. 88]. Порівняно зі словосполученнями, кількісно більшу групу становлять модальні речення, які за структурними ознаками поділяємо на двоскладні та односкладні. У двоскладних конструкціях підмет маркований іменником чи має імпліцитний вияв, пор.: *І неталан наш, і талан, Як кажуть люде, все од Бога* [12, с. 421] і *Із туману, Як кажуть, стала виглядати Червонолиця Діана...* [12, с. 404]; *«Я не старець, пане! Я, як бачите, гайдамака»* [12, с. 105]; *Я сам, як бачиш, марне, всує, Я сам занівечив свій вік...* [12, с. 385]; *...ніби в хаті, На холоді сердешна мати Під тином, знай собі, сидить* [12, с. 385]. Сферу односкладних структурують поширені й непоширені безособові та інфінітивні синтаксичні одиниці: *Отак і виріс сиротою, У наймах. Сказано, шарпак...* [12, с. 421]; *І виріс я, хвалить Бога, Та не виліз в люде* [12, с. 497]; *Отам Швачка Сніва «Алілуя». Хвалить Господа, веселий, І каже сідлати Коня свого вороного...* [12, с. 435]; *А ви записуйте – не шкодить Такую річ і записать. Бо се не казка, а билиця, Або бувальщина, сказати* [12, с. 373].

Оскільки всі типи проаналізованих модальних одиниць (слів, словосполучень і речень) зумовлюють модифікацію основного змісту речення, то зазвичай науковці їх розглядають у зв'язку з категорією модальності, зокрема її суб'єктивним різновидом [5, с. 130; 7, с. 305–307]. Такий аспект, безперечно, актуальний і перспективний, тому що дослідження текстів будь-якого письменника неможливе без опису їхньої модальної спрямованості. Слушні міркування з цього приводу висловив А. П. Загнітко: «Модальність – обов'язкова категорія художнього тексту. Поза модальністю текст як елемент комунікації не може існувати. Вона онтологічно властива тесту, оскільки він є результатом суб'єктивного авторського осмислення дійсності і, природно, не просто відображає світ, але подає світ, побачений автором» [5, с. 456]. Крім зазначених класифікаційних принципів, варто звернути увагу на специфіку засобів експлікації зазначеної категорійної величини та виразний акцент на семантичній структурі слів, що дає змогу розглядати її в межах надкатегорії модальності й

позначити терміном *лексико-граматична модальність* [6, с. 331–343]. З-поміж двох мовних рівнів – лексичного й граматичного, які слугують підґрунтям розгляданої категорії, домінантна роль належить першому, тому що в основі грамемного розмежування перебуває насамперед семантика модальних синтаксем. Зважаючи на їхні семантичні параметри, розмежовуємо дві значеннєві зони аналізованих одиниць: 1) експлікацію відношення повідомлюваного змісту до об'єктивної дійсності з погляду мовця та непряме передання висловлень інших осіб; 2) вираження суб'єктивно-оцінного значення, зокрема емоційного ставлення мовця до ситуації, його оцінку повідомлюваному факту. Такий підхід застосовано в низці сучасних українських і російських студій [1, с. 70; 11, с. 227–231; 8, с. 308–317].

Переконливим вважаємо потрактування модальних синтаксем як одиниць, що “вводяться в речення на семантико-комунікативному рівні” [9, с. 378]. Вивчення їхніх функційно-семантичних параметрів та виразний акцент на комунікативно-інтенційному характері дає змогу визначити низку певних комунікативних завдань, які розв'язує Т. Шевченко за допомогою цих компонентів. Дослідження джерельної бази засвідчує, що автор виявляє своє ставлення до повідомлюваної інформації, виражає впевненість чи невпевненість у фактах об'єктивної дійсності, подає оцінку ситуації з погляду можливості, встановлює контакт зі співрозмовником, вказує на джерело інформації та ін. З огляду на вказані значеннєві параметри класифікуємо модальні синтаксеми, які функціонують у творах Т. Шевченка й маркують такі грамеми лексико-граматичної модальності:

1) достовірну модальність, експліковану лексемами *далебі, звичайне, звичайно, справді*, що позначають упевненість мовця в правдивості, достовірності повідомлюваної інформації, а також *єй-Богу, єй же Богу*, які, крім зазначеної семантики, декларують емоційно-оцінне ставлення до сказаного, наприклад: *Панове громадо! далебі, не брешу* [12, с. 129]; *І вішати, і мордувати! Добре, єй-Богу, добре! Ну, це так! Далебі, дав би карбованця, якби був не пропив учора!* [12, с. 91]; *Анумо, знову віршувати. Звичайне, нишком* [12, с. 384]; *Матрос, Таки земляк наш з Островної, На вахті стоя, Журився сам собі чогось, Та й заспівав, – звичайне, тихо, Щоб капітан не чув...* [12, с. 405]; А ті: *«Мы не знаем». І, звичайно, як москалі, Сміються, жартують...* [12, с. 38]; *Співай, старче божий, яку знаєш, а то й дзвона не діждемо – поснемо. Гуртом. Справді, поснемо; співай яку-небудь* [12, с. 90]; *Он, чуєте? співають. Старшина Третій. Справді, співа щось; піду спиню* [12, с. 88]; *«Не жартую, Єй-Богу, Ярино, Не жартую!..»* [12, с. 241]; *Нащо вже лихо за Уралом Отим киргизам, отже й там, Єй же Богу, лучче жити, Ніж нам на Україні* [12, с. 356];

2) вірогідну модальність, яку маркують компоненти *здавалося, здається, либонь, мабуть, може, мусить бути, певне*, що передають семантику невпевненості, припущення, ймовірності з погляду мовця: *Ну що б, здавалося, слова...* [12, с. 404]; *Цитьте лишень, здається, дзвонять!* [12, с. 87]; *А то не діждешся його, Того писанія святого, Святої правди ні од ко́го, Та й ждять не маю од ко́го, Бо вже б, здавалося, пора: Либонь, уже десяте літо, Як людям дав я «Кобзаря»* [12, с. 487]; *Уже, либонь, після Покрови Вертався з Дону я...* [12, с. 375]; *Всі гуляють. А де ж Гонта? Чом він не гуляє? Чому не п'є з козаками? Чому не співає? Нема його; тепер йому, Мабуть, не до неї, Не до співи* [12, с. 123]; *Нігде не весело мені, Та, мабуть, весело й не буде І на Україні, добрі люде...* [12, с. 354]; *Може, мені на чужині Лежать легше буде, Як іноді в Україні Згадувати будуть!* [12, с. 495]; *Якеє тихее ти слово Тойді б промовила мені? Ніякого. І не пізнала б. А може б, потім нагадала...* [12, с. 408–409]; *Іде шляхом молодця, Мусить бути, з проці* [12, с. 36]; *Згадай братія моя... Бодай те лихо не верталось, Як ви гарнесенько і я Із-за решотки визирали. І, певне, думали: «Коли На раду тиху, на розмову, Коли ми зійдемося знову На сій зубоженій землі?»* [12, с. 327];

3) логічну модальність, яку реалізують мовні одиниці *значить, отже*, що вказують на висновок, зумовлений змістом попередніх думок: *...І шапочку мужик знімає, Як флаг побачить. Значить, пан У себе з причетом гуляють* [12, с. 406]; *Отже, одна вже й увірвалась* [12, с. 464];

4) переповідну модальність, виражену компонентами *каже, кажуть*, що функціонують для позначення джерела повідомлення, узагальненої чи конкретної вказівки на іншого автора, репрезентуючи непряме передання висловлень інших осіб, наприклад: *Лихо, люде, всюди лихо, Нігде пригорнутья: Куди, **каже**, хилить доля, Туди й треба гнуться...* [12, с. 75]; *Доборолась Україна До самого краю, Гірше ляха свої діти Її розпинають. Замість пива праведную Кров із ребра точать. Просвітити, **кажуть**, хочуть Материні очі Современними огнями...* [12, с. 292]; *А графиня без дитини, Сердешна, осталась; Поїхала у Рим, **кажуть**, Та десь опинилась, Та з маркізом якимсь голим, **Кажуть**, одружилась* [12, с. 456];

5) емоційно-оцінну модальність, репрезентовану модальними синтаксемами *слава Богу, хвалити Бога, хвалити Господа, ховай Боже, сохрانی Боже, диво, на лихо* та ін., які репрезентують оцінку повідомлюваного факту щодо загальних категорій щастя, нещастя, біди й уможливають емоційний вплив на співрозмовника, наприклад: *Бо й я свою вже часточку Прожив, **слава Богу**, – підтоптався* [12, с. 273]; *Іде Марко, не журиється Прийшов – **слава Богу!*** [12, с. 281]; *Добре мати Діток Багатому, **хвалить Бога**, В розкошах!* [12, с. 373]; *«Ховай **Боже**, який я жид! Бачиш? Гайдамака!»* [12, с. 111]; *Може, де в дорозі Занедужав, **сохрانی Боже!*** [12, с. 280]; *...I – **о диво!** – трупи встали I очі розкрили, I брат з братом обнялися I проговорили Слово тихої любові Навіки і віки!* [12, с. 226]; *...обок його Цариця небога, Мов опеньок засушений, Тонка, довгонога, Та ще, **на лихо**, сердешне, Хита головою* [12, с. 212];

б) ілокутивну модальність, експліковану утвореною внаслідок скорочення дієслова *бачиш* лексемою *бач*, а також словами *бачите, бачте, бачся, знаєте, знай, знать*, що слугують для реалізації комунікативно-прагматичних намірів мовця активізувати увагу слухача, зацікавити його інформацією: *Так ворожка поробила, Щоб менше скучала, Щоб, **бач**, ходя опівночі, Спала й виглядала Козаченька молодого, Що торік покинув* [12, с. 14]; *Сказали б, що брешу, Що на панів, **бачиш**, сердитий, То все такеє і пишу Про їх собачії зичії...* [12, с. 410]; *Се, **бачиш**, для того, Щоб знать було, що криниця Єсть коло дороги...* [12, с. 381]; *...I з оболонками вікно В садочок літом одчинялось, I хата, **бачите**, була За тином, сотникова хата* [12, с. 461]; *Сама аж ніби молодіє, I генерал собі радіє, Що діло, **бачите**, святе Удвох-таки вони зробили* [12, с. 501]; *Насилу вліз у хату Та й ліг собі тихенько спати, Щоб Настю, **бачте**, не збудить Та сорома не наробить* [12, с. 472]; *Світ, **бачся**, широкий, Та нема де прихилитись В світі одиноким* [12, с. 34]; *А сотник був собі багатий, То в його, **знаєте**, росло На божій харчі за дитину Чиєсь байстря* [12, с. 461]; *Охрещений Із льоху та в хату, **Знай**, шмигляє, наливає; А конфедерати, **Знай**, гукають: «Жиде! меду!»* [12, с. 77]; *Угадала стара мати, Та не все вгадала, **Знать**, забула, що колись-то Сама діувала* [12, с. 136]; ***Знать**, од Бога I голос той, і ті слова Ідуть меж люди!* [12, с. 404].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, докладне дослідження синтаксичної організації мови творів Т. Шевченка уможливило вирізнення простих речень, ускладнених модальними синтаксемами, й інтерпретацію їх із нових методологічних позицій. Розгляд конструкцій зазначеного різновиду в контексті новітньої наукової парадигми дав змогу простежити їхній трансформаційний зв'язок зі складними синтаксичними побудовами, а також схарактеризувати на тлі категорії лексико-граматичної модальності. Виразний акцент на комунікативно-інтенційних параметрах неелементарних реченневих побудов став основою для потрактування їх як репрезентантів шістьох модальних значень: достовірної модальності, вірогідної модальності, логічної модальності, переповідної модальності, емоційно-оцінної модальності й ілокутивної модальності.

Крім порушених у запропонованій студії проблем, лінгвістична українська шевченкіана потребує розв'язання ще багатьох вузлових питань. У перспективі дослідження вбачаємо докладний опис інших аспектів поетичного та прозового доробку митця з акцентом на індивідуально-авторську синтаксичну специфіку його ідіостилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов В. В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. Москва : Наука, 1975. 558, [2] с.
2. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис : [підручник]. Київ : Либідь, 1993. 368 с.
3. Вихованець І. Р., Городенська К. Г. Теоретична морфологія української мови : Академ. граматики української мови / [за ред. чл.-кор. НАН України Івана Вихованця]. Київ : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. 398, [2] с.
4. Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст : Вибр. праці. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. 664 с.
5. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис : [монографія]. – Донецьк : ДонНУ, 2001. 662 с.
6. Костусяк Н. М. Структура міжрівневих категорій сучасної української мови : [монографія]. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 452 с.
7. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій : [монографія]. [2-е вид., переробл.]. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2004. 392, [1] с.
8. Плуґян В. А. Общая морфология : введение в проблематику. Москва : Эдиториал УРСС, 2000. 383 с.
9. Слинько І. І., Гуйванюк Н. І., Кобилянська М. Ф. Синтаксис сучасної української мови : проблемні питання. Київ : Вища шк., 1994. 670 с.
10. Сучасна українська літературна мова : морфологія / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. Київ : Наук. думка, 1969. 583 с.
11. Сучасна українська літературна мова : синтаксис / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. Київ : Наук. думка, 1972. 515 с.
12. Шевченко Т. Г. Кобзар ; вступ. ст. О. Гончара. Київ : Дніпро, 1982. 647 с.

Костусяк Н.М. Типология предложений с модальными синтаксемами (на материале произведений Т. Шевченко).

В статье описаны основные типы семантически неэлементарных конструкций с модальными синтаксемами, рассматривается проблема исследования компонентов с модальным значением в контексте современной лингвистической науки, определяются дифференциальные признаки рассматриваемых языковых единиц, выясняются особенности их образования, структурирования, функционального проявления в произведениях Т. Шевченко, очерчивается лексический диапазон и коммуникативно-интенционные параметры модальных синтаксем. Подробно характеризуются простые осложненные конструкции с анализируемыми компонентами в связи с категорией лексико-грамматической модальности, согласно чему выделяются модальные синтаксем, которые, эксплицируя ряд коммуникативных задач говорящего, маркируют шесть граммем указанной категориальной величины: достоверную модальность, вероятную модальность, логическую модальность, пересказывательную модальность, эмоционально-оценочную модальность и иллюкутивную модальность.

Ключевые слова: модальные синтаксемы, лексико-грамматическая модальность, достоверная модальность, вероятная модальность, логическая модальность, пересказывательная модальность, эмоционально-оценочная модальность, иллюкутивная модальность.

Nataliya N.N. Typology Sentences with Modal Syntaxema (the Material Works of T. Shevchenko).

In the article the main types of semantic structures from modal non elementary syntaxema are described, the problem of research components of the modal value in modern linguistics are considered, differential features of linguistic units are defined, especially their creation, structure, functioning in the works of T. Shevchenko are founded, the lexical meaning of modal syntaxemes is

outlined. Functional-semantic and communicative-intentional features of the analyzed components made it possible to describe simple not non elementary designs based on lexical and grammatical categories modality and modal distinction led syntaxemes that expressing verbal content relevant to the objective reality from the perspective of the speaker, his emotional attitude to the situation assessment verbal fact and others, designate six grammemes specified categorical values: true modality is likely modality, logical modality, retelling modality, emotional and evaluative modality and illocutive modality.

Keywords: modal syntaxemes, lexical and grammatical modality, modality reliable, credible modality, logical modality, retelling modality, emotional and evaluative modality, illocutive modality.

О.Г. Межов

ФУНКЦІЙНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ВОКАТИВІВ У ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТУСА¹

У статті здійснено системне дослідження вокативів сучасної української літературної мови на матеріалі художніх творів В. Стуса. Описано їхні семантичні, морфологічні та формально-синтаксичні варіанти, лексичне наповнення в семантично неелементарних простих реченнях. Визначено специфіку ускладнення адресатної семантики суб'єктивними значеннями. Встановлено структурно-семантичні особливості і функційне навантаження різноманітних вокативів в поезії В. Стуса.

Ключові слова: вокатив, синтаксема, адресат, суб'єкт, предикат, неелементарне просте речення, відмінок.

Серед різноманітних явищ мови вокативи (у синтаксичній традиції – звертання) характеризуються не тільки різноманітністю своєї структури, специфікою лексичної семантики та морфологічного вираження, а й надзвичайно широким стилістичним використанням. Вокативи є специфікою української мови, формують значну кількість ускладнених простих структур, тому без усебічного їх дослідження не можна глибоко пізнати природу речення як основної синтаксичної одиниці, а без цього неможлива побудова викінченої граматичної теорії.

Чимало мовознавців, зокрема Є. К. Тимченко, О. О. Потебня, І. К. Кучеренко, І. Р. Вихованець, П. С. Дудик, І. І. Слинько, М. У. Каранська, Л. О. Кадомцева, М. В. Мірченко, М. Я. Плющ, М. С. Скаб та ін. досліджували звертання з граматичного погляду. Менш вивченими є питання, що стосуються аналізу вокатива як стилістичної категорії. В українському мовознавстві особливості вживання звертань у різних стилях мовлення описали В. С. Ващенко, І. Г. Чередниченко, П. С. Дудик, А. П. Коваль, О. Д. Пономарів, С. Я. Єрмоленко та ін., однак функційне навантаження вокативів у поетичних творах Василя Стуса, не було предметом спеціального вивчення. Дискусійними залишаються проблеми семантико-стилістичних та експресивних функцій вокативів, їх лексичного наповнення, морфологічного оформлення та синтаксичної деривації.

Мета пропонованого дослідження полягає у комплексному аналізі вокативів сучасної української літературної мови з урахуванням їхніх семантико-синтаксичних, формально-граматичних та стилістичних особливостей функціонування в поетичних творах Василя Стуса, де ці одиниці широко представлені в різноманітних лексико-граматичних варіантах. **Методологія:** функційний аналіз вокативів ґрунтується на граматичній концепції проф. І. Р. Вихованця про кличний відмінок та вокативні синтаксеми української мови, а також вченні

¹ Вперше опубліковано: Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Філологічна”. – Острогоз : Вид-во Нац. ун-ту “Острозька академія”, 2014. – Вип. 44. – С. 178–181.

проф. П. С. Дудика про звертання-речення. Заявлена мета зумовлює необхідність розв'язання таких завдань: 1) схарактеризувати семантико-синтаксичні функції вокативів, їхнє лексичного наповнення; 2) встановити особливості деривації вокативних синтаксем; 3) проаналізувати засоби морфологічного вираження, формально-синтаксичні та комунікативні позиції вокативних синтаксем у реченнєвій структурі; 4) з'ясувати експресивні функції вокативів у поетичних творах В. Стуса.

Основною для вокатива української мови є адресатно-суб'єктна семантика, зумовлена дієслівними предикатами наказового способу (імперативами) і сформована в результаті об'єднання двох елементарних із семантико-синтаксичного погляду простих речень в ускладнене просте. Суб'єктом і предикатом першої конструкції виступають відповідно мовець і його вольова дія на об'єкт, тобто співрозмовника, адресата мовлення, а суб'єктом і предикатом другої конструкції – співрозмовник і його потенційна дія (з можливим об'єктом, адресатом, знаряддям дії тощо залежно від потенціалу семантико-синтаксичної валентності предиката). Наприклад, у семантико-синтаксичній структурі речення *Синку, озовись* [9, с. 137] виділяємо такі компоненти: *Мати* (суб'єкт дії, мовець) + *попрохала* (дія суб'єкта-мовця) + *сина* (адресат дії, співрозмовник) + *син* (суб'єкт потенційної дії, співрозмовник) + *озветься* (потенційна і бажана для мовця дія співрозмовника). Специфікою вокатива (кличного відмінка) при предикаті в імперативній формі є те, що він виступає конденсатом згорнутого речення і, приєднуючись до базового речення, вихідну адресатну семантику доповнює семантикою потенційного суб'єкта дії. Функція адресата – потенційного суб'єкта дії формується з елементарних відмінкових значень, одне з яких (суб'єктне) модифікується у значення потенційного суб'єкта. Кличний відмінок стосується передусім адресата-співрозмовника, якого суб'єкт-мовець спонукає до виконання дії, в якій адресат дії стає потенційним суб'єктом [2, с. 187 – 188].

Отже, у формі кличного відмінка конденсовано виражено складну структуру: мовця і його інтенцію, спонукування до дії (суб'єкт і предикат) і співрозмовника (адресата вихідної моделі) та потенційну його дію з можливими валентними партнерами, напр.: *О земле втрачена, явися бодай у зболеному сні, і лазурово простелися, і душу порятуй мені* [9, с. 125]. На відмінкову адресатно-суб'єктну семантику кличного нашаровується невідмінкове емотивне значення. Для адресатно-суб'єктного вокатива характерне обмежене лексичне наповнення, що звичайно охоплює назви осіб, напр.: *...мовляв, козаче, наберись терпіння, не нарікай на долю ненаситу і пий біду, неначе оковиту* [9, с. 248]; *Колеса глухо стукотять, мов хвиля об паром, стрічай, товаришу Хароне, з лихом і з добром* [9, с. 337]; – *Громадяни, дотримуйтесь тиші, вимагають чотири щити навколо високої вежі* [9, с. 67]; *Подолай себе, грішнику, Правила вихователі, Шмагаючи йому спину канчуками* [9, с. 264]. Поширення на інші назви зумовлене явищами персоніфікації, а отже, побудоване на основі типового лексичного наповнення кличного відмінка, напр.: *Вхопився обома руками За хвилю: хвиленько, неси Мене поволеньки, неси На гострий прибережний камінь* [9, с. 359]; *Моє старе пальто, скажи про все* [9, с. 253]; *На всерозхресті люті і жаху, на всепрозрінні смертного скрику дай, Україно, гордого шляху, дай, Україно, гордого лику!* [9, с. 149]. Вокатив є наслідком злиття в ньому функцій двох вихідних іменникових синтаксем – адресатної та суб'єктної. Кличний з дієсловами наказового способу наділений семантико-синтаксичними ознаками субстанційності (ускладненої), пасивності – потенційної активності, фінальної спрямованості – вихідної потенційної спрямованості, супровідної емотивності і формально-синтаксичною ознакою центральності [1, с. 138].

Адресатно-суб'єктна семантико-синтаксична функція вокатива корелює з його первинною формально-синтаксичною функцією підмета, напр.: *Дозволь мені, мій вечоровий світе, упасти зерном в рідній стороні* [9, с. 358]; *Він опорятунок, я ж білоусто мовлю: порятуй, мій Господи* [9, с. 227]. У двоскладних конструкціях кличний поєднується предикативним зв'язком (його формою – взаємозалежна координація) із присудком. Поєднання кличного відмінка у функції підмета і форм наказового способу дієслова у функції присудка становить особливий різновид координації. „У спонукальних

реченнях, – зауважує І. Р. Вихованець, – у кличного відмінка наявні ті самі ознаки (двобічний зв'язок із присудком, наявність типових для предикативного зв'язку елементів форми координації), що й у називного відмінка” [3, с. 218?]. Зазначимо, що кличний відмінок традиційно розглядають як синтаксично ізольований від речення компонент [10, с. 225], якому властива функція адресата мовлення. У дослідженнях вітчизняних лінгвістів кличний усе частіше кваліфікують як відмінок з основною для нього підметовою функцією [1, с. 140; 5, с. 142 – 156]. Услід за І. Р. Вихованцем ми розглядаємо підметовий кличний лише при імперативах [2, с. 188].

Кличний відмінок як виразник семантико-синтаксичної функції адресата – потенційного суб'єкта дії функціонує і в односкладних реченнях, які українські граматисти називають порізному: вокативними односкладними [3, с. 100], кличними комунікатами [8, с. 295 – 296], звертаннями-реченнями, еквівалентами речень [4, с. 259 – 271]. Напр.: *Господи! Світ не святиться – побожеволіли ми* [9, с. 162]; *О світе світе світе мій!* [9, с. 457]; *О мить блаженства – і людей і псів!* [9, с. 58]. Складна вокативна синтаксема виступає конденсатом суб'єктно-предикатно-адресатної структури, характеризується певною синтаксичною автономністю і найбільшою мірою з-поміж усіх відмінків супроводжується інтонацією, а з формально-граматичного погляду являє собою головний член односкладного вокативного речення.

Поряд з первинними функціями кличного (семантико-синтаксичною функцією адресата вольової дії – потенційного суб'єкта дії і формально-синтаксичною функцією підмета) І. Р. Вихованець виділяє ще такі його різновиди у вторинних функціях залежно від різних типів конструкцій: семантично складний кличний акцентованого адресата і відповідно нейтралізованого суб'єкта; кличний ідентифікуючий полісемантичний, що дублює відповідну семантико-синтаксичну функцію граматично пов'язаного з ним займенникового іменника другої особи [1, с. 140 – 143]. У реченнях *Мій Боже, білий світ – це біле божевілля – не варт твого зусилля, то й бідкатися встид* [9, с. 193]; – *Благодійнику наш, кому хочеться тікати з раю* [9, с. 349] кличний вказує тільки на те, кому адресоване висловлення, виступаючи компонентом із семантично знебарвленою супровідною функцією потенційного суб'єкта дії. У семантико-синтаксичному плані тут вокатив виконує функцію акцентування й називання адресата як такого, до якого звертається мовець і який не „діє”, тобто відповідно нейтралізованого суб'єкта дії [1, с. 141].

У конструкціях *Як добре те, що смерті не боюсь я І не питаю, чи тяжкий мій хрест, Що перед вами, судді, не клонюся В передчутті недовідомих верств* [9, с. 97]; *Ти, краю мій, мене впізнаєш?* [9, с. 127]; *Безборонно любити заказано край, а зазнав би ти, світе великий, добра* [9, с. 421] кличний семантично дублює займенникові іменники другої особи й виконує тотожну їм семантико-синтаксичну функцію. Дослідники синтаксису української і російської мов часто не розчленовують кличний відмінок (або звертання в російській мові, у якій звичайно не виділяють кличний відмінок) на ряд різновидів або вважають один з його різновидів репрезентантом усієї грами [5, с. 142 – 156], напівпідметовим [7, с. 3 – 11] або подвійним: напівпідметовим і напівзвертанням [6, с. 30].

Зі стилістичного погляду виділяють стилістично-нейтральні і стилістично-забарвлені звертання, проте чіткого розмежування їх не існує. Нейтральні звертання – це імена людей, прізвища, характеристики статі, віку, національності, професії тощо. Залежно від мовної ситуації нейтральні звертання можуть набувати стилістично-забарвлених відтінків. Більшість звертань вирізняються підкресленою емоційністю, образністю. Вони призначені давати оцінку предметів, яка створюється за рахунок лексичного значення звертального слова і відповідної інтонації. Аналіз вокативів у поетичних творах Василя Стуса дає підстави стверджувати про їхню виразну стилістичну роль. Вокативи вносять у речення певний стилістичний елемент, рису, ознаку, функційне забарвлення, частково чи суттєво змінюючи всю реченнєву тональність, мовленнєву орієнтацію вислову. Звертання до інших може бути

зумовлене певним розумово-почуттєвим стимулом, найрізноманітнішою емоційною збудженістю людини [4, с. 263 – 267].

У текстах поезії В. Стуса функціонують вокативи, які не лише привертають увагу того, до кого звертається автор, але й характеризують особу (предмет). Серед звертань поезії нерідко фіксуємо ті, які виражають певне суб'єктивне ставлення мовця: чітко простежуємо поділ на звертання, які характеризують позитивно, та звертання з негативною характеристикою. Варто відзначити, що вокативи, які носять позитивний характер, у кількісному вираженні значно домінують. Як правило, у позитивній оцінці передаються почуття любові, ніжності, поваги, доброзичливості, співчуття, симпатії мовця до адресата, напр: *Народе мій, до тебе я ще верну, і в смерті обернуся до життя своїм стражденним і незлим обличчям, як син, тобі доземно поклонюсь і чесно гляну в чесні твої вічі, і чесними сльозами обіллюсь* [9, с. 125]; *Крізь сотні сумнівів я йду до тебе, добро і правдо віку* [9, с. 354]; *О мої кохані розлучні лада, як вас світ гнітить об вас обпертий* [9, с. 264]; *Що тебе клясти, моя недоле? Не клену. Не кляв. Не проклену* [9, с. 436].

Відповідно у негативній характеристиці зосереджено вияв таких почуттів, як недобррозичливість, зневажливість, презирливість. Вираження негативного суб'єктивного ставлення мовця до адресата фіксуємо у таких конструкціях: *Вік би не бачити й не чути про тебе, скрипка чорна, а вірші йдуть, і йдуть, і йдуть, неначе кров із горла* [9, с. 275]; *Невже ти народився, чоловіче, щоб зазирати в келію мою?* [9, с. 194]; *Здрастуй, Бідо моя чорна, здрастуй, страсна моя путь! Ось ти, жало мук!* [9, с. 359]; *Чи це не ти, душе моя схолола? Тоді так само сліпни і німій!* [9, с. 164]; *Отаке ти, людське горе, отака ти, чорна хлань, Демократіє покори і свободу німувань* [9, с. 654]; *Неприхищений, а чуєш, чуєш протяг у душі!* [9, с. 482]; *Кого ж ти, демон зла, кленеш, кленеш, кленеш і проклинаєш?* [9, с. 178]. Негативний відтінок посилюють епітети на зразок *чорна, страсна* та ін.

Вокатив відіграє важливу роль для передачі емоцій мовця. Зокрема, в поезії В. Стуса зафіксовано досить широкий спектр емоцій, які передаються за допомогою звертань. Наприклад, сум та журба виявляються зазвичай у звертаннях до членів родини або до тварин: *Шепочуть спраглі губи: синочку, сину мій, за віщо тебе губить Господь усеблагий?* [9, с. 472]; *Довкола темнь полохка. Літають кажани, як кулі. Нестерпом студиться щока. Де ви, крилаті? Гулі-гулі! Як вам – нестерпно – без небес? Аж очі підвели, поснулі* [9, с. 356]. У вираженні емоцій жалю важливим є фактор сім'ї, точніше кажучи, міцних сімейних зв'язків, напр.: *Кохана сестро, дякую!* [9, с. 159]; *Спи, маленький сину, спи, сину мій маленький, коли хоч* [9, с. 243]; *Кохана, будь щаслива!* [9, с. 537]. Чимало звертань виражають емоції захоплення, радості та симпатії: *Ярій, душе. Ярій, а не ридай. У білій стужі сонце України. А ти шукай – червону тіль калини на чорних водах – тіль її шукай, де жменька нас* [9, с. 548]; *І я почую найрадісніше і найздивованіше “таточку!”*, щасливий крик дитинчати [9, с. 135]. Емоції, що передають презирство, мовець зазвичай спрямовує до адресатів, які не належать до родинного кола: *Десь бродить землячок-дантес. О шанталавий, недорікий, а чи поцілиш ти мене?* [9, с. 354]. Відповідного стилістичного ефекту поет іноді досягає через уживання субстантивованих прикметників та дієприкметників. Серед звертань, зафіксованих у поезії, емоційне забарвлення також створюється або підсилюється за рахунок суфіксального способу словотворення (*синку, синочку, татусю, таточку, хвиленько*).

Повторення звертань, яке є своєрідним відступом від усталеного їх вживання – перевірений прийом посилення синтаксичної і стилістичної виразності тексту. Цей прийом допомагає привернути увагу, робить наголос саме на звертанні. Повторюване звертання чітко виражає емоції мовця. Оклично-звертальна інтонація, особливо виразна у повторюваних звертаннях, буває неоднаковою – від радісно-схвильованої до трагічної: *Синочку, сину мій!* [9, с. 472]; *Благословляю твою сваволю, дорого долі, дорого болю!* [9, с. 263]; *... дай, Україно, гордого шляху, дай, Україно, гордого лику!* [9, с. 174]; *Спи, маленький сину, спи, сину мій маленький* [9, с. 432]. Іноді як підсилювальний елемент у звертаннях трапляється частка «о»: *О світе світе світе мій...* [9, с. 253]; *О землі втрачена,*

явися [9, с. 443]. Інтимність, сердечність у значенні звертань підсилюється за рахунок присвійних займенників (*народе мій, мій Боже, сину мій, бідо моя чорна, страсна моя путь, душе моя схолола, моя недоле, моя надіє* та ін.). Нульове вираження вокативів при імперативах (нерідко повторюваних) посилює спонукальну модальність речення, динамічність і категоричність висловлення, пор.: *Терпи, терпи – терпець тебе шліфує, сталить твій дух – тож і терпи, терпи* [9, с. 258].

Для емоційної та експресивної насиченості звертань велику роль відіграє інтонація та контекст. Певною мірою інтонаційне оформлення звертань залежить від його місця в реченні. Найбільш властивою для звертань є позиція в середині речення. Таке місце в реченні інтонацію звертання наближає до вставної, тобто характеризується пониженням голосу і пришвидшенням темпу вимови. На початку речення звертання зазвичай підсилюється інтонаційним виокремленням. Для звертань, які стоять в кінці речення також властивим є інтонаційне виокремлення, однак темп мовлення характеризується сповільненням, пор.: *І не бештати, пане-брате, а триматися на землі!* [9, с. 63]; *Господи, гніву пречистого благаю – не май за зле* [9, с. 156]; *Крізь сотні сумнівів я йду до тебе, добро і правдо віку* [9, с. 435].

Особливим синтаксичним, інтонаційним і стилістичним різновидом звертань є наведені вище вокативні речення (звертання-речення), які функціонують у поетичному мовленні В. Стуса як окремі комунікативні конструкції без членів (члена) речення або як особливі слова-речення. Звертанням-реченням не продовжується, не розгортається речення будь-якої будови. Це окремі й самодостатні комунікативні конструкції з особливою спілкувальною функцією – загалом звертальною, але з певною особливою почуттєвістю, емоційністю [4, с. 269 – 270].

Аналіз семантико-стилістичних ознак вокативів показав, що домінуючою є адресатно-суб'єктна функція. З усіх аналізованих різновидів найбільш яскраво репрезентований кличний в імперативних конструкціях, виражаючи спонукання до дії, привернення уваги адресата мовлення до предмета мовленнєвої діяльності. Також вокатив дуже часто характеризує особу, до якої звертаються, виражає певне суб'єктивне ставлення та емоції мовця. Одночасно одне звертання може виконувати декілька функцій, взаємопов'язаних між собою. У поезії зафіксовані як стилістично-нейтральні, так і емоційно-забарвлені вокативи. Серед емоційно-забарвлених суттєво переважають позитивно марковані. Притаманна для звертань яскрава образність досягається за рахунок їх лексичного наповнення та контексту; способів творення слів; використання прикладкових конструкцій; повторення звертань; використання часток і вигуків; вживання займенників у ролі звертань та займенників, які супроводжують звертання; інтонаційного оформлення; поєднанням поширених та непоширених звертань в одному реченні. Вокативи у поезії В. Стуса здебільшого стилістично виразні, почуттєві та емоційні.

Подальші наукові розвідки передбачають ґрунтовне вивчення актуального членування висловлень з вокативами у поетичних творах В. Стуса, що дасть змогу здійснити вичерпний функційний аналіз цих синтаксичних одиниць.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вихованець І. Р. Система відмінків української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1987. – 232 с.
2. Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1992. – 222 с.
3. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис / І. Р. Вихованець. – К. : Либідь, 1993. – 368 с.
4. Дудик П. С. Синтаксис сучасного українського розмовного мовлення : Просте речення, еквіваленти речення / П. С. Дудик. – К. : Наук. думка, 1973. – 284 с.
5. Кучеренко І. К. Теоретичні питання граматики української мови: Морфологія: в 2 ч. / І. К. Кучеренко. – К. : Вид-во Київ, ун-ту, 1961–1964. – Ч. 2. – 1964. – 159 с.

6. Ключов Г. Н. О разработке проблематики обращения / Г. Н. Ключов // Русский язык. – Минск : Изд-во Белор. ун-та, 1981. – С. 5 – 36.
7. Слинко І. І. Другорядні чи поширюючі члени речення? / І. І. Слинко // Мовознавство. – 1990. – № 2. – С. 3 – 11.
8. Слинко І. І. Синтаксис сучасної української мови : проблемні питання : / І. І. Слинко, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кобилянська. – К. : Вища шк., 1994. – 670 с.
9. Стус В. Вибрані твори / Василь Стус. – К : СМОЛОСКИП, 2012. – 872 с.
10. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. – К. : Наук. думка, 1972. – 515 с.

Межов А. Г. Функциональная нагрузка вокативов в поэтических произведениях Василия Стуса.

В статье проведено системное исследование вокативов современного украинского литературного языка на материале художественных текстов В. Стуса. Описаны их семантические, морфологические и формально-синтаксические варианты, лексическое наполнение в семантически неэлементарных простых предложениях. Определена специфика осложнения адресатной семантики субъектными значениями. Установлены структурно-семантические особенности и функциональная нагрузка разнотипных вокативов в поэзии В. Стуса.

Ключевые слова: вокатив, синтаксема, адресат, субъект, предикат, неэлементарное простое предложение, надеж.

Mezhov A. G. Functional loading of vocative in poetic works of V. Stusa.

In the article system research of vocative of modern literary Ukrainian on material of artistic texts of V. Stusa is conducted. Their semantic, morphological and formal-syntactic variants, lexical filling in semantic unelementary simple sentences are described. The specific of complication of addressee semantics is definite by the subject meaning. Structural-semantic features and functional loading of vocative in poetic works of V. Stusa are explored.

Keywords: vocative, syntaxeme, addressee, subject, predicate, non-elementary simple sentence, case.

І.А. Мельник

**ФОРМАЛЬНО ЕЛЕМЕНТАРНІ ПРОСТІ РЕЧЕННЯ З ОДНОВАЛЕНТНИМИ
ВІДПРИКМЕТНИКОВИМИ ДІЄСЛІВНИМИ АНАЛІТИЧНИМИ
СИНТАКСИЧНИМИ ТРАНСПОЗИТАМИ
(НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)¹**

Досліджено одновалентні відприкметникові дієслівні аналітичні синтаксичні транспозити у формально-синтаксичній структурі простих двоскладних реченневих конструкцій, схарактеризовано прикметникові присудки з опертям на предикативний зв'язок; виявлено семантичне наповнення і граматичне оформлення прикметникових присудків і підметів як взаємозумовлених компонентів. Теоретичні положення послідовно ілюстровано реченневими структурами, дібраними методом наскрізного виписування з поетичних творів Тараса Шевченка.

Ключові слова: формально-синтаксична структура простого речення, відприкметниковий дієслівний аналітичний синтаксичний транспозит, прикметниковий різновид іменного складеного присудка, морфема-зв'язка, підмет, предикат якості, суб'єкт.

¹ Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Т. Шевченка: традиції і сучасність: [зб. наук. пр.]. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – Вип. 18. – С. 308-318.

Постановка наукової проблеми та її значення. Формально-синтаксична структура конкретних речень пов'язана з певною реченнєвою моделлю, формальною схемою. Її визначальну ознаку становлять синтаксичні зв'язки й вирізнявальні на їхньому ґрунті члени речення – головні, другорядні тощо [2, с. 54]. У структуруванні формально-синтаксичної побудови беруть участь предикативний, підрядний і сурядний зв'язки, перший із яких спеціалізований на утворенні структурної основи простого речення, два останніх формують структурну основу двох типів складного речення [1, с. 34]. З урахуванням предикативного і підрядного зв'язків і виділюваних на їхній основі членів речення визначають формально-синтаксичну структуру простого речення. Граматичною особливістю простого речення є те, що його зміст завжди актуалізовано, співвіднесено з дійсністю, яку відображено у відповідних модально-часових характеристиках. У комплексі граматичних значень, спроектованих на акт мовлення і закріплених у формальних показниках, виявляють його граматичну сутність. Показовою формальною рисою простих і складних реченнєвих побудов є їхня елементарність і неелементарність. Тому виокремлення елементарних і неелементарних формально-синтаксичних структур [1, с. 34; 2, с. 11] дає змогу цілісно пізнати весь складний синтаксичний механізм мови, ієрархію синтаксичних одиниць, внутрішні та зовнішні транспозиційні переходи у сфері синтаксису.

Аналіз досліджень цієї проблеми. У сучасній лінгвоукраїністиці визначальним став функційний підхід до опису речення як багаторівневої одиниці, у складі якої виокремлюють формально-синтаксичний, семантико-синтаксичний та комунікативний аспекти. Ці аспекти однаковою мірою важливі для речення, вони діють не ізольовано, а в органічній єдності і мають безпосередній стосунок до сфери мови (перший і другий аспекти) та сфери мовлення (третій аспект). Вагомим внеском у розвиток теорії речення як багаторівневої одиниці стали праці І.Р. Вихованця, К.Г. Городенської, Н. В. Гуйванюк, А.П. Загнітка, Н. Л. Іваницької, М.В. Мірченка, М. Я. Плющ та інших українських учених. Попри значні напрацювання в галузі функційно-категорійної граматики, досі існують розбіжності у тлумаченні синтаксичної елементарності/неелементарності, похідності/непохідності, частиномовних транспозиційних переходів та низки інших проблем, що мають безпосередній стосунок до граматичних одиниць та категорій української мови. Крім того недостатньо вивченими є зазначені питання на конкретному фактичному матеріалі сучасної української мови, що спонукало нас до вибору теми і джерела дослідження. Предметом наших теоретичних зацікавлень стали формально елементарні конструкції з відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами, зафіксовані в поетичних творах Тараса Шевченка. Тому в нашій студії ставимо за мету цілісно, системно дослідити формально-синтаксичну структуру речення з відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами, з'ясувати роль зазначених похідних утворень в елементарних і неелементарних побудовах на матеріалі поетичних творів Тараса Шевченка. Поставлена мета умотивувала необхідність розв'язання таких завдань: 1) окреслити межі формально-синтаксичної структури простих двоскладних елементарних речень із одновалентними відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами; 2) дослідити типову формально-синтаксичну позицію відприкметникових дієслівних аналітичних синтаксичних дериватів – позицію іменного складеного присудка, 3) виявити семантичне наповнення і граматичне оформлення прикметникових присудків і підметів як взаємозумовлених компонентів формально-синтаксичної структури речення; 4) визначити чинники, що породжують семантичну ускладненість конструкцій із відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами; 5) прокоментувати специфіку реченнєвих побудов із подвійними присудками. **Матеріалом** студії слугували реченнєві конструкції, дібрані методом наскрізного виписування з поетичних творів Тараса Шевченка.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У низці сучасних граматичних праць, вслід за І.Р. Вихованцем [1, с. 34-36, 2, с. 10-14], виділяють два різновиди елементарних простих речень: власне-формально-

синтаксичний і опосередкований, або розширений, формально-синтаксичний [5, с.31-33, 7, с. 74-75, 101-102], Власне-формально-синтаксичне елементарне речення вважають першим (основним) різновидом простих формально елементарних побудов, оскільки його структуру формують тільки головні члени: у двоскладному реченні – це підмет і присудок, в односкладному – тільки один головний член, не диференційований на підмет і присудок. Другий різновид формально елементарних речень тісно пов'язаний із семантико-синтаксичною структурою речення і опосередкований нею. Тому його називають розширеною формально-синтаксичною структурою речення. За такого трактування до складу речення входять усі зумовлені семантико-синтаксичною валентністю предиката іменникові компоненти, які потрібно аналізувати не в семантико-синтаксичному, а в формально-синтаксичному аспекті.

У формально-синтаксичній структурі простого двоскладного речення відприкметникові дієслівні аналітичні синтаксичні транспозити заступають позицію прикметникового різновиду іменного складеного присудка, що спонукає дослідників кваліфікувати їх як структурні еквіваленти дієслова [8, с. 170]. У ролі основної частини такого складеного присудка зафіксовані звичайно якісні прикметники в називному та орудному відмінках. Їхнє уживання у двох відмінкових формах сигналізує про обмеженість морфологічного варіювання, порівняно з іншими різновидами згаданого присудка. Предикативне функціонування прикметникових форм зумовлює експліцитно чи імпліцитно виражена аналітична синтаксична морфема-зв'язка *бути*, що виконує суто граматичну роль і позбавлена будь-якого лексичного навантаження, або лише експліцитно репрезентовані морфем-напівзв'язки на зразок *ставати/стати, лишатися/лишитися, здаватися/здатися, зоставатися/зостатися* та ін., які, крім граматичної ролі, вносять додаткові семантичні відтінки, наприклад: [*Молодиця.– І.М.*] **смутна, невесела...** (т. 1, с. 54); *Він багатий, одинокий...* (т. 1, с. 75); [*Мар'яна.– І.М.*] **кароока, висока...** (т. 1, с. 157); *Я була багата...* (т. 1, с. 280); *Я був убогий...* (т. 2, с. 68); [*Дочечка.– І.М.*] ... **страх хороша була, а генерал був страх багатий** (т. 2, с. 212); [*Закохані.– І.М.*] **живими остались?** (т. 1, с. 157); *І ти, як палець той, осталась одна-однісінька!* (т. 2, с. 284); *...а там тепер все письменно стало* (т. 1, с. 91); *...слава на все село недобрая стала* (т. 1, с. 45); [*Ніч.– І.М.*] <...> **славною стала...** (т. 1, с. 66); *...село чомусь тепер мені, старому, здавалось темним і німим, таким, як я тепер, старим* (т. 2, с. 200).

Прикметниковий різновид іменного складеного присудка звичайно являє собою поєднання прикметника та аналітичної синтаксичної морфем-зв'язки *бути* в різних граматичних формах. У сучасних синтаксичних описах набір граматичних значень цих форм визначають по-різному. Одні дослідники обмежують їх переважно часово-способовими граматичними значеннями [2, с.79], інші до згаданих додають ще граматичне значення особи, оскільки присудок, на їхнє переконання, детермінує підмет не лише щодо синтаксичного часу та синтаксичного способу, а й щодо синтаксичної особи [3, с. 62]. Важливо зазначити, що значення особи невіддільне від граматичного значення числа. Що ж до граматичного значення роду, то він знаходить свій вияв лише у формах минулого часу та умовного способу. Аналізуючи дієслівні зв'язкові компоненти як складники прикметникового різновиду іменного складеного присудка, К.О. Косенко акцентує увагу на великому потенціалі граматичних дієслівних значень, репрезентованих нульовою формою та формою *є* теперішнього часу власне-зв'язки *бути*, трьома її родовими формами і формою множини минулого часу й умовного способу, шістьма особово-числовими формами майбутнього часу та чотирма основними особово-числовими формами наказового способу [4, с. 119].

Згаданий різновид іменного складеного присудка в типових виявах репрезентує предикативно вжитий прикметник у називному відмінку й закріплена за ним нульова форма аналітичної синтаксичної морфем-зв'язки *бути* в теперішньому часі. Це, за спостереженнями І. Огієнка, можна пояснити зумовленістю присудкової прикметникової форми називного відмінка формою підметового називного, оскільки присудок виявляє

здатність до узгодження з підметом у тому самому відмінку [6, с. 52-53]. Логічним продовженням цих міркувань є думка І.Р. Вихованця про функційне призначення присудкового називного виражати постійну ознаку предмета [1, с. 70], наприклад: *Стан високий...* (т. 1, с. 73); *...лист широкий...* (т. 1, с. 73); *Дніпр дужий* (т. 1, с. 124); *Дніпр широкий...* (т. 1, с. 77); [Вдова.– І.М.] <...> *білолиця, кароока і станом висока...* (т. 1, с. 166); *...Ганна <...> гнучка та висока* (т. 1, с. 167); *Будяк колючий...* (т. 2, с. 279);

На протизагагу імпліцитно представленої форми аналітичної синтаксичної морфемизв'язки *бути*, експліцитно репрезентована форма є теперішнього часу та форми минулого й майбутнього часів виявляють здатність до уживання з називним і орудним відмінками прикметників, що позначають ознаку кого- або чого-небудь без вказівки на її постійність, іманентність або ситуативний характер, пор.: [Хто.– І.М.] *є крациий на всім світі, на всій Україні!* (т. 1, с. 221) і *Хто є крациим на всім світі, на всій Україні!*; *Я була багата...* (т. 1, с. 280) і *Я була багатою*. В аналізованих конструкціях позицію присудка звичайно заступають прикметники в називному відмінку.

Варто наголосити на обмеженому поєднанні предикативно вжитих прикметників із морфемою-зв'язкою *бути* у формі наказового й умовного способів. Із цих двох способів наказовий належить до більш уживаних. Формальним його репрезентантом є згадана морфема-зв'язка переважно у формах другої або третьої особи однини чи множини в поєднанні з називним або орудним відмінками предикативних прикметників у спонукальних реченневих побудовах, наприклад: [Дід.– І.М.] <...> *нехай здоров буде!* (т. 1, с. 149); *Візьміть срібло-злото та будьте багаті...* (т. 1, с. 51).

У ролі зв'язкового компонента при предикативних прикметниках в аналізованих структурах зрідка зафіксована аналітична синтаксична морфема-зв'язка *бути* у формі умовного способу, наприклад: *Там не одинокий був би з нею я* (т. 1, с. 43). Її функціонування в сучасній українській мові звичайно обмежено складнопідрядними реченневими конструкціями з підрядними умови. У підрядній частині таких реченневих побудов визначено умову, за якої ірреальна якісна ознака, що названа в головній частині, стає реальною для кого- або чого-небудь. Пор. деякі контексти уживання згаданої морфемизв'язки в сучасному поетичному та прозовому мовленні: *Я був би досі ще живим-здоровим, якби підсунув смерті хабара* (В. Симоненко); *Коли б Любава могла тебе увидіти, то була б теж щаслива!* (В. Малик); *Митрофан ... був би радий, якби Ждан передавав йому тутешні новини* (Ю. Мушкетик).

Більшість прикметникових присудків належать до одновалентних сполук, що позначають постійні, внутрішні ознаки істот або предметів, що не виходять за їхні межі [7, с. 71-74, 9, с. 63]. Важливо зазначити, що ознаки, які передають одновалентні прикметникові предикати, охоплюють надзвичайно широку палітру лексичних значень: фізичні, фізіологічні особливості людей, їхній емоційно-психічний стан, волю, темперамент, вдачу, характер, морально-етичні якості, духовний світ, вік, сімейний стан, а також смакові, звукові, температурні, просторові, оцінні та інші характеристики предметів тощо, наприклад: [Рибалонька.– І.М.] *жвавий...* (т. 1, с. 167); *...пани пузаті...* (т. 1, с. 235); *Він живий...* (т. 1, с. 47); *Чом ти не убога! Чом я не багатий!* (т. 1, с. 164); *А пан червоний...* (т. 2, с. 101); *Кобзарі дотепні...* (т. 1, с. 68); *...батечко одинокий* (т. 1, с. 336); *Громада – ніби нежива* (т. 1, с. 115); *Вони добрі* (т. 1, с. 289); *«Чого ти німа?»* (т. 1, с. 71); *...сонце високе* (т. 1, с. 71); *...море <...> глибоке...* (т. 1, с. 43); *Степ широкий ...* (т. 1, с. 88). Зазначені структури являють собою власне-формально-синтаксичний різновид елементарних речень, сформований лише конститутивними з формально-синтаксичного погляду членами речення – підметом і присудком. Відповідно позицію підмета, як і позицію присудка, дослідники не визначають окремо одну від одної, тому що підмет залежить від присудка і присудок залежить від підмета, тобто головні члени як взаємозалежні компоненти формують предикативний зв'язок. Останній репрезентований у формі координації, що поєднує в собі форми керування та узгодження: присудок суворо регламентує форму підмета – називний відмінок – з одного боку, а підмет визначає форми роду, числа та особи присудка – з другого

боку [2, с. 67], наприклад: *Перебендя* <...> *сліпий*... (т. 1, с. 70); *Молодиця рада*... (т. 1, с. 285); ...*ти хвора* (т. 1, с. 71); *Я* <...> *одинокий* (т. 1, с. 84); ...*я* <...> *малий* (т. 2, с. 222); *Ви розумні*... (т. 1, с. 88); *Вона була* <...> *молодою*... (т. 2, с. 30). Керованих компонентів при таких присудках не зафіксовано. Тому такі реченнєві конструкції належать до двокомпонентних.

Підметову позицію при зазначених прикметникових присудках звичайно заступають іменники, займенникові іменники, субстантивовані прикметники, числівники тощо в називному відмінку: *Перебендя старий*... (т. 1, с. 70); [*Син.*–*І.М.*] <...> *вродливий*... (т. 1, с. 222); *Цариця* <...> *тонка* ... (т. 1, с. 236); *А степи широкі* (т. 1, с. 84); *Туман тяжкий*... (т. 1, с. 235); *Світ широкий*... (т. 1, с. 86); *Я не одинокий*... (т. 1, с. 90); ...*вона молоденька* (т. 1, с. 30); *Той горбатий, той багатий*... (т. 1, с. 223); *Несказанно гарна нехрещена!* (т. 1, с. 96); *Ні, чорнявий не убитий, він живий, здоровий*... (т. 1, с. 47); ...*обоє раденькі* (т. 1, с. 74). Характерно, що предикативний зв'язок виступає фундаментом визначального різновиду таких простих двоскладних реченнєвих конструкцій. Він здатний за відсутності інших синтаксичних зв'язків утворювати просте з формально-синтаксичного погляду речення, яке наділене не тільки граматичною, але й інформативною достатністю, що дає змогу кваліфікувати його як мінімальне повідомлення, незалежне від контексту. Прикметниковий різновид іменного складеного присудка як один із двох взаємозалежних елементів формально-синтаксичної структури корелює з предикатом якості – організувальним центром семантико-синтаксичної побудови, а підмет відповідно вступає в корелятивні відношення з суб'єктом якості. Останній кваліфікуємо як єдиний залежний компонент, зумовлений валентним ресурсом одновалентних прикметникових предикатів.

Прикметники в ролі іменної частини складеного присудка відрізняємо від так званих подвійних присудків. Перші зафіксовані в семантично елементарних реченнях, сферою функціонування других є семантично ускладнені побудови, що утворено внаслідок накладання двох семантично елементарних речень, у яких суб'єктні компоненти перебувають у подвійних синтаксичних зв'язках: [*Катерина.*–*І.М.*] ... *боса стала серед шляху*... (т. 1, с. 58) ← *Катерина стала серед шляху* + *Катерина боса*; *Хто ... голодний під тином сидить?* (т. 1, с. 57) ← *Хто під тином сидить?* + *Хто голодний?* У таких конструкціях синтаксему, виражену називним відмінком у позиції підмета, потрібно розглядати як щодо дієслівного, так і щодо прикметникового присудка, вона виконує, по-перше, семантичну функцію суб'єкта процесу й, по-друге, семантичну функцію суб'єкта якості. Для сучасної української мови характерні перехідні структури між подвійним та іменним складеним присудком, де перший компонент (найчастіше слова типу *стояти*) у відповідному контексті частково втрачає семантичне навантаження й зближується з аналітичною синтаксичною морфемою-зв'язкою *бути*, пор.: *Дні стоять погожі і привітні* (В.Симоненко) і *Дні були погожі і привітні*; *А небо стояло синє* ... (Ю. Мушкетик) і *А небо було синє*. Реченнєві конструкції зі згаданими присудками в аналізованих поезіях не трапляються.

Важливо зазначити, що формально-синтаксичну структуру простих речень із відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами можуть також ускладнювати: прислівні другорядні члени, які перебувають поза валентною рамкою прикметникового предиката, детермінантні члени, що залежать від підметово-присудкової основи двоскладного речення загалом, однорідні члени речення, вставні слова або конструкції тощо, наприклад: *Тоді я веселий*... (т. 1, с. 52); *І я колись була молодю* (т. 2, с. 101); *Я й тут чужий, одинокий* (т. 1, с. 84); ...*я вдень не одинока*... (т. 1, с. 228); *Поки слава недобра на все село стала* (т. 1, с. 45); *Несказанно гарна нехрещена!* (т. 1, с. 96); *Він багатий, одинокий*... (т. 1, с. 75); *А може, я й темний*... (т. 1, с. 43) і т. д. Зазначені компоненти перебувають поза валентною рамкою предиката, оскільки сферою їхнього функціонування є прості неелементарні структури.

Формально елементарні речення з одновалентними прикметниковими присудками необхідно відрізняти від реченнєвих побудов із дво- і тривалентними предикативними

прикметниками. Останні розглядають у двох площинах: власне-формально-синтаксичній і опосередковано формально-синтаксичній [7, с.101], оскільки їм властивий не лише предикативний (двобічний) зв'язок із його формою координації, а й підрядний (однобічний) зв'язок, що зреалізований у формі керування. До складу власне-формально-синтаксичної структури речень із дво- і тривалентними прикметниковими предикатами входять тільки головні члени, тобто предикативний мінімум і не входять обов'язкові передбачувані семантикою предиката поширювачі, без яких зазначені реченнєві конструкції не можуть існувати як мінімальні повідомлення, незалежні від контексту, наприклад: *До грошей я не дуже ласий* (т. 1, с. 113). Розширену формально-синтаксичну структуру таких речень формують не лише головні члени речення – підмет і присудок, що поєднані предикативним зв'язком, формою координації, а й другорядні члени речення, які перебувають із присудком у підрядному зв'язку, формі керування, наприклад: *До грошей я не дуже ласий* (т. 1, с. 113).

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, якісну структуру простого формально елементарного речення з одновалентними відприкметниковими дієслівними аналітичними синтаксичними транспозитами утворюють головні члени речення – підмет і присудок, поєднані предикативним зв'язком, що є визначальним і єдиним для таких елементарних побудов. Інші типи зв'язків, зокрема підрядний зв'язок, його форми керування, узгодження й прилягання, таким конструкціям не властиві. Не типовий для зазначених структур також детермінантний зв'язок. Предметом наших наступних студій стануть дво- і тривалентні відприкметникові дієслівні аналітичні синтаксичні транспозити в канві формально і семантично елементарних реченнєвих конструкцій, що дасть змогу системно, цілісно репрезентувати зазначені дієслівні похідні утворення в граматичній структурі української мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І.Р. Вихованець.– К. : Наук. думка, 1992.– 222 с.
2. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис: [підручник] / І.Р. Вихованець.– К. : Либідь, 1993.– 368 с.
3. Іваницька Н.Л. Складений присудок як синтаксична структура / Н.Л. Іваницька // Синтаксис словосполучення і простого речення. – К. : Наук. думка, 1975. – С. 59-84.
4. Косенко К.Г. Предикатна основа та семантико-граматична диференціація дієслівних зв'язок в українській мові: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Косенко Катерина Олександрівна. – К., 2009. – 192 с.
5. Межов О.Г. Типологія мінімальних семантико-синтаксичних одиниць : [монографія] / О.Г. Межов. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012.– 464 с.
6. Огієнко І. Складня української мови. Ч. 2.: Головні і пояснювальні члени речення / І. Огієнко. – Жовква : Друкарня ОО. Василян, 1938. – 240 с.
7. Пасічник І.А. Категорія валентності предикативних прикметників : [монографія] / І.А.Пасічник. – Луцьк : РВВ „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 183 с.
8. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер. – М. : Прогресс, 1988. – 654 с.
9. Тимкова В.А. Семантико-синтаксична структура двоскладних речень із предикатами якості в українській мові : [монографія] / В.А. Тимкова. – К. : Кондор, 2005. – 134 с.
10. Шевченко Т. Твори. В 5 т. / Т. Шевченко ; [вступна стаття та примітки В.С. Бородіна]. – К.: Дніпро, 1978. Т. 1 : Поетичні твори (1837-1847). – 1978. – 373 с. Т. 2 : Поетичні твори (1847-1861). – 1978. – 365 с.

Мельник И.А. Формально элементарные простые предложения с одновалентными отадективными глагольными аналитическими синтаксическими транспозитами (на материале поэтических произведений Тараса Шевченко).

Очерчены пределы формально-синтаксической структуры двусоставных простых элементарных предложений с одновалентными отадективными глагольными

аналитическими синтаксическими транспозитами; выяснена роль отмеченных глагольных образований в минимальных элементарных предложениях, исследована типичная синтаксическая позиция отадъективных глагольных аналитических синтаксических дериватов – позиция именного составного сказуемого, в частности его отадъективная разновидность; обнаружено семантическое наполнение и грамматическое оформление составного именного сказуемого, именная часть которого выражена именем прилагательным, и подлежащего как взаимозависимых компонентов; определены факторы, порождающие семантическую усложненность (неэлементарность) конструкций с отадъективными глагольными аналитическими синтаксическими транспозитами, а также отдельно прокомментирована специфика предложений со сложными сказуемыми. Теоретические положения последовательно иллюстрированы предложениями, подобранными из поэтических произведений Тараса Шевченко.

Ключевые слова: формально-синтаксическая структура простого предложения, отадъективный глагольный аналитический синтаксический транспозит, отадъективная разновидность именного составного сказуемого, морфема-связка, подлежащее, предикат качества, субъект.

Melnyk I.A. The Formally Elementary Simple Sentences with Univalent Adjectivized Verbal Analytical Syntactic Transpozits (based on the Taras Shevchenko's poetry).

The article deals with the determination of the limits of formally-syntactic structure of two-part simple sentences with univalent adjectivized verbal analytical syntactic transpozits. The role of the marked verbal formations is found out in minimum elementary constructions. The typical formally-syntactic position of adjectivized verbal analytical syntactic derivatives is investigated – the position of nominal compound predicate, in particular its adjective variety. The semantic filling and grammatical registration of adjective's predicates and subjects as interrelated components, that form the predicative relationship, is detected. The factors, that generate semantic complexity (nonelementary) of structures with adjectivized verbal analytical syntactic transpozits are determined, and also the specificity of language constructs with dual (complex) predicates are commented. The theoretical positions are consistently illustrated by the language constructions, which were selected by method of continuous discharge from poetry of Taras Shevchenko.

Key words: formal-syntactic structure of simple sentence, adjectivized verbal analytical syntactic transpozit, adjective kind of nominal compound predicate, analytical syntactic linking morpheme to be, subject, predicate of quality, subject.

М.В. Мірченко

ЛІНГВОСИНЕРГЕТИКА ДЕЯКИХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ «ДУМИ І МРІЇ»)

Стаття продовжує цикл праць автора про особливості синергетики деяких творів Лесі Українки. Показано синергетичну трансформацію енергії відчуття в енергію слова, пластику мелодії слова у колорит тональності, енергію «слухання» кольору звучання на основі метафоричного «вродання» в слово енергії душі, з'єднання її у слові. Розкрито суть синергетики як з'єднання двох енергій – земної і небесної, енергій двох систем, що по різному флюктують і породжують естетику слова, думки.

Ключові слова: синергетика, особливості біфуркації, точка біфуркації, кінечна модель безкінечного світу, мовна картина світу тощо.

Постановка наукової проблеми та її значення:

Поняття «концепт», започатковане в межах філософії ще у період класичної латини, набуло статусу протонаукового поняття приблизно з XI-XII ст. і спорадично вживалось у

логіці, а з XIX ст. у психології та лінгвістиці. На межі кожної з цих наук формувалося різне його бачення. Наукове осмислення цього поняття модифіковане у напрямі взаємодії лінгвістики й культурології, лінгвістики й літературознавства, лінгвістики й етнології, що породило низку дисциплін, з одного боку, а в результаті таких змін з'явилася ціннісна орієнтація, пов'язана зі зміною наукових парадигм.

Виклад основного матеріалу в обґрунтовані результатами дослідження:

Мовний концепт як сполучна ланка між словом, дійсністю і поняттям виступає як мовна універсалія, що пронизує лексичну, словотвірну, фразеологічну і граматичну системи мови. Концепт мовної особистості формується поступово у процесі життєдіяльності та творчості, змінюється, набуває нових концептуальних відтінків. Він функціонує у певній ідіосфері митця, зумовлюваний колом асоціацій і виникає як відгук на минулий мовний досвід людини взагалі – соціальний, поетичний, науковий тощо. Найбільш стійкими і наочними тут виступають одиниці універсального предметного коду як образи-символи у структурі концепту. Серед них національно-маркованими будуть такі, як *світ, час, воля, істина, людина, добро, доля, шлях, життя, дух, душа, мрія*. Відбувається синергетична трансформація енергії відчуття в енергію слова, пластика мелодії слова у колорит тональності, виникає в цій енергії «слухання» кольору звучання на основі метафоричного «вростання» в слово енергії душі, з'єднання цієї енергії душі у слові...

Саме слово «синергетика» означає з'єднання двох енергій: у релігійному розумінні небесної і земної, а у філософському – енергії різних систем. У цьому аспекті синергетика постає як спільна дія і як цілісний світогляд. У цьому розумінні вона протиставлювана традиційному та постмодерному баченню явищ і вивчає переходи від хаосу до порядку і навпаки у відкритті нелінійних середовищах найрізноманітнішої природи. Синергетики люблять цитувати А. Екзюпері про те, що «життя створює порядок. Порядок, однак, безсилий створити життя». Один із засновників синергетики Ілля Пригожин у своїй класичній праці «Порядок із хаосу» зазначав, що «усі системи складаються із підсистем, які безперервно флюктують, тобто випадково відхиляються від рівноваги. Може статися, що система не витримує і руйнується. У переломний момент – (особлива точка біфуркації) – неможливо передбачити майбутнє: або хаос, або високий рівень впорядкованості. Випадковість підштовхує те, що лишається від системи, на новий шлях розвитку, а після того, як шлях обрано (як один із можливих) знову набирає сили детермінізм – і так до іншої точки біфуркації». В іншій праці «Філософія нестабільного» І. Пригожин підкреслює, що літературний твір, звичайно, починається із опису певної ситуації, причому, у цій своїй частині розповідь ще відкрита для багаточисленних різних ліній розвитку сюжетних ліній. Такий універсум художньої творчості зовсім відмінний від класичного образу світу, але легко співвідносний із сучасною фізикою і космологією. А оскільки одне із найбільш вдалих визначень літературного твору, що це **кінечна модель безкінечного світу**, то це означає, що за своєю природою він перебуває у серцевині світостворення і торкається усіма своїми проникливими гранями з усіма сферами буття. А це означає, що наука про мову літературного твору за своєю природою погранична і прониклива для великої кількості наукових дисциплін. Оскільки творцем і центром мовної картини світу є людина, то зрозуміло, що у мові, семантиці та прагматиці мови зафіксовано особливості пізнання нею світу і самої себе. У цьому складному творчому процесові необхідно віднайти виняткову складність самого внутрішнього світу людини, побачити специфічне й виняткове, що з'явилося в результаті поєднання двох енергій – енергії пізнаючого та енергії пізнаваного.

Друга прижиттєва збірка Лесі Українки «Думи і мрії» вийшла друком у Львові 1899 р. Перший цикл збірки «Мелодії» складає дванадцять поезій. У виданні 1899 р. вони мали нумерацію. Готуючи цикл «Мелодії» до передруку у виданні 1904 р. Леся Українка знімає цю нумерацію і робить незначне редагування, вилучаючи, наприклад, кінцівку поезії «У чорну хмару зібралася туга моя...» Як і перша збірка, яку розпочинає цикл «Сім струн», збірка «Думи і мрії» має «Мелодії» з семи поезій. Першою є «Нічка тиха і темна була...» Це неперевершений зразок мелодії: рефрен до кожної строфи – яскраве тому свідчення:

Нічка тиха і темна була.

*Я стояла, мій друже, з тобою;
Я дивилась на тебе з журбою,*

Нічка тиха і темна була...

Друга «Мелодія» з класичними і питальними реченнями, як і мелодія з високими і низькими регістровими частинами, передає внутрішнє схвильоване почуття:

Не співайте мені сеї пісні,

*Не вражайте серденька мого!
Легким сном спить мій жаль у серденьку*

Нащо співом будити його?...

Поетеса прагне начебто спокою, тиші. Але уже наступна «мелодія» пробуджує душу...

Горить моє серце, його запалила

Гаряча іскра палкого жалю.

Чому ж я не плачу? Рясними сльозами

Чому я страшиного вогню не заллю?

Палкий жаль, страшний вогонь, гаряча іскра, - ці епітети виразно передають боріння душі: *«Душа моя плаче, душа моя рветься, Та сльози не ринуть потоком буйним, Мені до очей не доходять ті сльози, Бо сушить їх туга вогнем запальним.»* А далі нестримне бажання: *«Хотіла б я вийти у чистеє поле, Припасти лицем до сиріє землі, І так заридати, щоб зорі почувли, Щоб люди вжахнулись на сльози мої»*.

Мабуть, нестримне бажання на ноті (соль) (бо лишень так можна зрозуміти «мелодії» - цикл, що розпочинає збірку), - бо **соль** у тій узвичаєній звучальній палітрі, розпочинає вона підвищено: *«Знов весна і знов надії в серці хворім оживають, знов мене колишуть мрії, сні про щастя навівають...»* Здавалося б невисоко, не в тональності нотальній. Але ж далі: *«Весна красна! Любі мрії! Сні мої щасливі!»*. Все в експресії. Найвища тональність. Чому?! Може тому, що в нотній гамі **соль** є найвищим звучанням?! Може це й не так?! Але ж після **соль**, **ля** передає спад високих регістрів у положенні. Бо **соль** завершує знову експресивне: *«Весна красна! Любі мрії! Сні мої щасливі!»*. **Ля** у цих мелодіях – одержує понижене (знижене звучання). Ця нота в «Мелодіях» переходить у спокійний (від високого до нижчого) тональний мелодійний спектр: *«Дивлюсь я на ясній зорі, Смутні мої думи, смутні. Сміються байдужії зорі Холодним промінням мені...»* Звернімо увагу: нота **ля** у переході до **сі** йде з підвищенням тону. І тут же: *«Ви зорі, байдужії зорі!»* (знову експресивно перехідне), *«Колись ви інакші були, В той час, коли ви мені в серце Солодку отруту лили...»*. А під нотою (**сі**), коли регістровий спад звучання йде до завершення, поетеса виокремлює спокійно врівноважене (перед закінченням нотної гами): *«Стояла я і слухала весну...»* Дві строфи звучать як одна нота **сі**. Чому? Бо завершує начебто банально спокійно врівноважене, означене завершальною нотою гами **до**, пор.: *«Хотіла б я піснею стати... У цю хвилину ясну, ... Щоб вільно по світі літати, Щоб вітер розносив луну...»* (Леся Українка).

Висновки:

На рубежі ХХ–ХХІ ст. у лінгвістиці та суміжних з нею науках активізовано поняття, пов'язані з антропоцентризмом та когнітивізмом, дискурсознавством, лінгвокультурологією, етнопсихолінгвістикою та ін. Цей напрям лінгвоенциклопедичних та лінгвоконцептологічних розвідок виник на межі взаємодії когнітивної та антропоцентричної наукових парадигм.

У лінгвофілософському осмисленні поняття концепту можна виділити кілька під напрямків, що, на нашу думку, збігаються з окремими етапами його онтологічного пізнання,

а саме: **наївний**, або символічно-метафоричний – (коли концепт розглянуто як неусвідомлену універсалію, смислообраз); **власне концептуалістський** – (як раціонально осмислена універсалія, узагальнена категорійна форма, поняттєва категорія); **метафізичний** – (концепт як статичний об'єкт); **діалектичний** – (концепт як форма думки, динамічний об'єкт); **етнокультурний** – (концепт як наївно-мовне уявлення, примітив, мовна універсалія, універсалія культури); **логічний** (Концепт як логічна категорія); **структуралістський** (як категорійна модель світу, ціннісно смисловий універсам); **епістеміологічний** – (концепт як знання, підсистема); **пост структуралістський** - (концепт як фрагментарна цілісність) та ін.

Лінгвокультурологічне та етнолінгвістичне трактування поняття концепту породжує сьогодні такі підходи, як **етноцентричний** – (концепт як знак, «згусток», ключове слово культури, культурна домінанта, національно культурний стереотип); **антропоцентричний** – (концепт як потенція); **аксіологічний** – (концепт як цінність), а також як смислова організація структури знань – (концепт як смисл), а також як **заступник** реалії, **посередник**.

Лінгвопсихологічне осмислення слова **концепт** представлене фактично одним напрямком – лінгвістичним концептуалізмом – (дослідження людської ментальності крізь призму лінгвістики).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка; [ред. кол.: Є.С. Шабліовський (голова) [та ін.]; [АН УРСР]. – К.: Наукова думка, 1975-1979. Т. 1: Поезії – 1975. – 447 с

Мирченко Н.В. Лингвосинергетика некоторых произведений Леси Украинки (на материале поэтического сборника «Думы и мечты»)

Статья продолжает цикл работ автора об особенностях синергетики некоторых произведений Леси Украинки. Показано синергетическую трансформацию энергии чувства в энергию слова, пластику мелодии слова в колорит тональности, энергию «слышанья» краски звучания на основании метафорического «проникновения» в слово энергии души, соединение ее в слове. Раскрыто сущность синергетики как соединение двух энергий – земной и небесной, энергии двух систем, которые по-разному флуктуируют и рожают эстетику слова, мысли.

Ключевые слова: синергетика, особенности бифуркации, точка бифуркации конечная модель бесконечного мира, языковая картина мира.

Mirchenko M.V. Lingvo-synergetics of Some Works of Lesya Ukrainka (on the Material of the Poetry Collection "Dumas and Dreams")

The article continues the author's publications series on the synergetics features of the mentioned works by Lesya Ukrainka. An energetic transformation of the energy of sensation into the energy of word, the plate of melody of word in the color of tonality, the energy of "listening" to the color of sound, based on the metaphoric sprouting of the soul energy into the word, and convergence of the soul in the word are shown. The essence of synergetics as the convergence of two energies: heavenly and earthly, the energy of these two systems is revealed, which fluctuate differently and generate the aesthetics of the word, of the thought...

Key words: synergetics, bifurcation peculiarities, bifurcation point, final model of infinite world, language picture of the world.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. Аммон Марина Володимирівна, кандидат філологічних наук Гомельського державного університету імені Франциска Скорини (м. Гомель, Республіка Білорусь)
2. Астрахан Наталія Іванівна, доктор філологічних наук, доцент Житомирського державного університету імені Івана Франка (м. Житомир, Україна)
3. Бажок Ірина Олександрівна, асистент Гомельського державного університету імені Франциска Скорини (м. Гомель, Республіка Білорусь)
4. Белова Тамара Дмитрівна, доктор філологічних наук, професор Саратовського державного університету імені М. Г. Чернишевського (м. Саратов, Росія)
5. Біберган Катерина Анатоліївна, старший викладач Петербурзького державного університету культури і мистецтв (м. Санкт-Петербург, Росія)
6. Благовірна Наталія Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
7. Богдан Світлана Калениківна, кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії та культури української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
8. Богданова Ольга Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту філологічних досліджень Петербурзького державного університету (м. Санкт-Петербург, Росія)
9. Брацка Марія Валентинівна, доктор філологічних наук, доцент Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ, Україна)
10. Бублейник Людмила Василівна (1932 – 2013) – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу (2005 – 2013) Волинського Інституту економіки та менеджменту (м. Луцьк, Україна)
11. Бураго Дмитро Сергійович, кандидат філологічних наук, доцент, член Національної спілки письменників України, видавець (м. Київ, Україна)
12. Васейко Юлія Святославівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
13. Васильєв Євген Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Житомирського державного університету імені Івана Франка (м. Житомир, Україна)
14. Вишневіська Оксана Антонівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
15. Вірченко Тетяна Ігорівна, доктор філологічних наук, професор Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)
16. Гандзюк Олександра Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
17. Головій Оксана Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
18. Гром'як Роман Теодорович (1937 – 2014), доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України, завідувач кафедрою теорії та порівняльного літературознавства (1995 – 2014) Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль, Україна)
19. Громик Юрій Васильович, кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету філології та журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)

20. Данилюк Ніна Олексіївна, доктор філологічних наук, завідувач кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
21. Данилюк-Терещук Тетяна, завідувач музею Лесі Українки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
22. Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)
23. Деркач Лариса Миколаївна, кандидат філологічних наук, асистент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
24. Дзюба Олена Марківна, доктор філологічних наук, професор Нижньогородського державного педагогічного університету імені Козьми Мініна (м. Нижній Новгород, Росія)
25. Дмитрієва Іванна Володимирівна, кандидат філологічних наук, викладач Житомирського державного університету імені Івана Франка (м. Житомир, Україна)
26. Жулинський Микола Григорович, доктор філологічних наук, професор, академік НАН України, директор Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ, Україна)
27. Захарова Вікторія Трохимівна, доктор філологічних наук, професор Нижньогородського державного педагогічного університету імені Козьми Мініна (м. Нижній Новгород, Росія)
28. Козлик Ігор Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)
29. Козлов Роман Анатолійович, доктор філологічних наук, професор Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)
30. Колошук Надія Георгіївна, доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
31. Комінярська Ірина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка (м. Кременець, Україна)
32. Комінярський Ілля Богданович, пошуковець Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка (м. Кременець, Україна)
33. Кормилов Сергей Іванович, доктор філологічних наук, професор Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (м. Москва, Росія)
34. Костусяк Наталія Миколаївна, доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
35. Кравченко Світлана Іванівна, доктор наук із соціальних комунікацій, професор, завідувач кафедри соціальних комунікацій Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
36. Краснобаєва Оксана Дмитрівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
37. Криворучко Світлана Костянтинівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна)
38. Кучма Наталія, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль, Україна)
39. Лабашук Оксана Василівна, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль, Україна)

40. Лавринович Лілія Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
41. Лановик Зоряна Богданівна, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль, Україна)
42. Лановик Мар'яна Богданівна, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль, Україна)
43. Лещак Олег Володимирович, доктор габілітований, професор Університету імені Яна Кохановського (м. Кельце, Польща)
44. Лю Цзююань, лектор факультету російської мови Університету міста Цзямуси (м. Цзямуси, Китай)
45. Мацицька Тетяна Євгенівна, доктор філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
46. Медицька Мирослава Степанівна, кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)
47. Межов Олександр Григорович, доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
48. Мельник Ірина Анатоліївна, доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
49. Мельникова Анжела Миколаївна, доктор філологічних наук, доцент Гомельського державного університету імені Франциска Скорини (м. Гомель, Республіка Білорусь)
50. Мірченко Микола Васильович, доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України, завідувач кафедри української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
51. Мовчан Віра Серафимівна, доктор філософських наук, професор (м. Дрогобич, Україна)
52. Моклиця Андрій Володимирович, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
53. Моклиця Марія Василівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
54. Муляр Софія Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент Волинського інституту економіки і менеджменту (м. Луцьк, Україна)
55. Мусій Валентина Борисівна, доктор філологічних наук, професор Одеського національного університету імені І. І. Мечнікова (м. Одеса, Україна)
56. Назарець Віталій Миколайович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука (м. Рівне, Україна)
57. Оляндер Луїза Костянтинівна, доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
58. Остапчук Вікторія Вікторівна, кандидат філологічних наук, старший викладач Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
59. Пасічник Олена Василівна, кандидат філологічних наук, доцент Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка (м. Кременець, Україна)

60. Полежаєва Тетяна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
61. Полякова Лариса Василівна, доктор філологічних наук, професор Тамбовського державного університету імені Г.Р. Державіна (м. Тамбов, Росія)
62. Приходько Вікторія Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент Луцького національного технічного університету (м. Луцьк, Україна)
63. Просяник Оксана Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного економічного університету імені С. Кузнеця (м. Харків, Україна)
64. Регевич Адам, доктор габілітований, професор Академії імені Яна Длугоша (м. Ченстохова, Польща)
65. Рожило Марія Андріївна, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
66. Романов Сергій Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
67. Руденко Марта Ігорівна, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського державного медичного університету імені І.Я. Горбачевського (м. Тернопіль, Україна)
68. Скляр Анжеліка Юріївна, учитель КСШ №107 (м. Кривий Ріг, Україна)
69. Скупейко Лукаш Іванович, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України (м. Київ, Україна)
70. Соколова Вікторія Альбертівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
71. Спіридонова Лідія Олексіївна, доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу вивчення та видання творчості О.М. Горького Інституту світової літератури (ИМЛИ) імені О. М. Горького Російської академії наук (РАН) (м. Москва, Росія), лауреат Горківської премії 2014 року за книгу «Настоящий Горький: мифы и реальность»
72. Степанова Анна Аркадіївна, доктор філологічних наук, професор Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро, Україна)
73. Сухарева Світлана Володимирівна, доктор філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
74. Тарнашинська Людмила Броніславівна, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України (м. Київ, Україна)
75. Теребус Оксана Леонідівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
76. Удалов Віктор Лазарович, доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України (м. Луцьк, Україна)
77. Фіцнер Тетяна Адамівна, кандидат філологічних наук, доцент Гомельського державного університету імені Франциска Скорини (м. Гомель, Україна)
78. Фрізман Леонід Генріхович, доктор філологічних наук, професор (м. Харків, Україна)
79. Хороб Марта Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)
80. Хороб Степан Іванович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)
81. Червінська Ольга В'ячеславівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м. Чернівці, Україна)

82. Чирков Олександр Семенович, доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка (м. Житомир, Україна)
83. Чуй Андрій Валерійович, здобувач Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
84. Штейнер Іван Федорович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри білоруської літератури Гомельського державного університету імені Франциска Скорини (м. Гомель, Республіка Білорусь)
85. Яблонська Ольга Василівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
86. Яворський Андрій Юрійович, кандидат філологічних наук, старший викладач Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
87. Яручик Віктор Павлович, кандидат філологічних наук, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)
88. Яструбецька Галина Іванівна, доктор філологічних наук, завідувач кафедри української літератури, Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)

Наукове електронне видання на CD-ROM

**СУЧАСНІ
МОВО- І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ МЕТОДОЛОГІЇ
ТА НОВІ ПРОЧИТАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
АНТОЛОГІЯ**

Електронне видання на CD-ROM

АНТОЛОГІЯ

Авторська редакція
Макетування Т. В. Полежаєвої

Один електронний оптичний диск (CD-ROM).
Об'єм даних 10,80 Мб. Тираж 300 прим. Зам. 70.

Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк,
м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. (0332) 29-90-65.

E-mail: vezhaprint@gmail.com

Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.



ISBN 978-966-940-159-5

