

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

Видається з нагоди 70-річчя

*від дня народження доктора філологічних наук, професора
Григорія Дмитровича Клочека*

Серія:

Філологічні науки

Випуск 114

Кіровоград – 2013

ББК 83

Н 34

УДК 8

Наукові записки. - Випуск 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – 364 с.

ISBN 966-8089-24-3

До «Наукових записок» уміщені статті, у яких розглядаються актуальні проблеми сучасного українського літературознавства.

Збірник розрахований на наукових працівників, викладачів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

***Випуск видається з нагоди 70-річчя
від дня народження доктора філологічних наук, професора
Григорія Дмитровича Клочека –
вченого-літературознавця***

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(протокол № 8 від 25 лютого 2013 року)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Клочек Г. Д. – доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор).

Таран О.І. – кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний секретар).

Семенюк О. А. – доктор філологічних наук, професор.

Лучик В. В. – доктор філологічних наук, професор.

Манакін В. М. – доктор філологічних наук, професор.

Ожоган В. М. – доктор філологічних наук, професор.

Марко В. П. – доктор філологічних наук, професор.

Панченко В. Є. – доктор філологічних наук, професор.

Поляруш О. Є. – кандидат філологічних наук, професор.

Романцевич В. К. – редактор.

Демченко С. В. – технічний редактор.

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2013

ОБОРОНЕЦЬ ІСТИН «КОБЗАРЯ» (ШЕВЧЕНКОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ Г. КЛОЧЕКА)

Василь ПАХАРЕНКО (Черкаси)

У статті оцінюється літературознавчий доробок професора Григорія Клочека, зокрема його оцінка творчості Тараса Шевченка.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Григорій Клочек, інтерпретація.

The article estimates Professor Hryhoriy Klochek's achievements in literature studying, including his assessment of works by Taras Shevchenko.

Keywords: Taras Shevchenko, Hryhoriy Klochek, interpretation.

Визначний український літературознавець, критики, публіцист, доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи України Григорій Клочек належить до невеликої когорти науковців, що вміють поєднувати академізм і «злобу дня», глибину аналізу й публіцистичну актуальність. Усе, про що він пише, надзвичайно животрепетне, рятівне для сучасної України. От тільки, на жаль, далеко не завжди цей мудрий голос долає мури начальницьких кабінетів і сердець... Проте й академік навдивовижу затятий у боротьбі за втілення своїх ідей.

Хто цей невгамовний правдошукач?

Народився Григорій Дмитрович 5 березня 1943 р. у селі Грабівці на Холмщині – споконвічному українському краї. В автобіографії науковець згадуватиме: «Прожив на батьківщині всього-на-всього два роки і, звичайно ж, нічого з того періоду не пам'ятаю. Проте мені так багато про той час розповідали, що маю більш-менш повне уявлення про нього. Із тих розповідей найкраще запам'ятався епізод, коли село оточили німці-карателі, йшли від хати до хати й розстрілювали всіх, кого зустрічали. Мама встигла заховатися зі мною в оборі, забила в куток, тримаючи мене на руках. Проте німецький солдат знайшов нас там. Довго дивився на нас. Мама в ці хвилини гарячково молилась. Німець зняв автомат і вистрілив чергою по собаці, яка тулилась до маминих ніг. Вистрілив – і вийшов з обори. Вочевидь, був доброю людиною і пошкодував молоду жінку з немовлям на руках».

1945 р. Холмщина з волі Сталіна опинилася в межах Польщі. Родину Клочеків разом із сотнями тисяч українців насильно депортували до СРСР – таким чином поляки зберігали свою моноетнічність.

1965 р. Григорій закінчив філологічний факультет Одеського університету. Науковою діяльністю зайнявся рано: уже на другому курсі виступав з доповіддю на конференції в Чернівецькому університеті.

Університет закінчив з відзнакою, отримав аж кілька рекомендацій до аспірантури, але жодної з них не вдалося використати. Тут завадило знайомство з Василем Стусом, який на той час уже був «під ковпаком» компетентних органів. Знайомство це було коротким, обмежилися

спілкуванням лише в стінах Інституту літератури ім. Тараса Шевченка, але цього було достатньо, щоб не стати аспірантом. Далі була служба в армії.

Працював учителем, директором школи, довелося побувати й на партійній роботі. Про цей період Григорій Дмитрович згадує так: «Весь час пригнічувало розуміння того, що ця службова кар'єра (директорів у школі. – В. П.) – не моє. Мене притягувала наука – і я не втримався, почав працювати над дисертацією. Але величезний обсяг роботи, яку необхідно було виконувати, працюючи директором величезної школи, не давав мені шансів заглибитися в розроблювану тему. Саме тому я погодився з пропозицією перейти на партійну роботу. Працював завідувачем ідеологічного відділу райкому партії на Одещині. Вдень організовував у колгоспах соціалістичне змагання з виробництва зерна, м'яса та молока, а вечорами закривався у себе в кабінеті й писав дослідження про поетику «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. Як тільки вдалось захистити дисертацію – зразу ж відгукнувся на запрошення Кіровоградського педінституту».

З 1979 р. науковець викладає на кафедрі української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. З 2005 р. ректор цього університету. Член НСПУ з 1984 р., доктор філологічних наук (з 1989 р.), професор (з 1990 р.), академік АН Вищої школи України (з 1994 р.). Г. Ключек виступає у періодиці з літературознавчими та літературно-критичними працями від 1965 р. Автор 10 книжок, більше 200 публікацій. Досліджує творчість, насамперед художню майстерність, Марка Вовчка, В. Винниченка, П. Тичини, А. Головка, І. Багряного, Є. Маланюка, О. Ольжича, Л. Костенко, Б. Олійника, інших українських письменників, теоретичні питання поетики твору. Активно працює в царині шкільного, освітнього літературознавства, зокрема шевченкознавства. У дослідницькій практиці спирається переважно на засади рецептивної естетики. Розробив і втілює у своїй працях методику системного цілісного аналізу художності твору. Літературу й суспільно-культурні процеси в Україні розглядає під кутом зору антиколоніалізму. На цій підставі веде жваві дискусії з прихильниками постколоніальних поглядів (див.: Проблема Григорія Грабовича: момент істини// Дзеркало тижня. – 2003. – 1 листопада).

У шевченкознавчих студіях дослідник зосереджує увагу головним чином на трьох аспектах: 1) розвінчує соцреалістичні стереотипи сприймання особи й доробку поета; 2) натомість пропонує національно-державницький підхід до осмислення його феномену; 3) розкриває глибини художньої майстерності «Кобзаря».

Г. Клочек доводить, що творчість Т. Шевченка в радянські часи було вельми фахово й системно сфальсифіковано. «Мабуть, немає в історії світової літератури митця, якого б намагалися так сфальсифікувати, як Шевченка» (До істинного Тараса Шевченка. Хто і як фальсифікував «Кобзар»// Українська мова та література. – 2001. – Число 13. – С. 1.). Причина таких зятятих маніпуляцій у тому, що Шевченко був дуже незручний комуно-імперському режимові, бо його слово наділене особливою здатністю жити національну свідомість українців.

Прийоми фальсифікаторів – перебільшене акцентування класового пафосу поета при нарочитому недобачанні національного; негласна заборона окремих найбільш антиімперських текстів («Розрита могила», «Стоїть в селі Суботові...», деяких інших); навмисне спотворена, тенденційна інтерпретація ключових творів «Кобзаря». Завдяки методичному нав'язуванню через освіту й пропаганду цей «збільшовизований» образ поета став стереотипом масової свідомості кількох поколінь українців.

З огляду на величезний авторитет поета в народі, його лукаво переінакшене слово робили ефективним інструментом масового кодування суспільства на певні радянські ідеологеми. Щоб зупинити інерцію цього стереотипу, треба створити «сучасну інтерпретацію істинного Шевченка». А він був, безсумнівно, поетом національної ідеї. Обґрунтовуючи цю наріжну тезу своєї концепції, Г. Клочек бере за основу лейтмотив шевченкознавчої есеїстики Є. Маланюка.

Головні постулати Шевченкової національної ідеї:

1. Рішуче викриття й заперечення національного зрадництва, малоросійства. У «Кобзарі» чітко зазначено, що перетворення України на благодатну державу «відбуватиметься як процес ізживання малоросійства, процес з'яви нових поколінь, не заражених цією страшною національною недугою» (До істинного Тараса Шевченка... – С. 3).

2. Проблема провідної верстви народу. Шевченкове розуміння того, якою має бути українська еліта – національно свідомою, консолідованою, близькою до народу – найдокладніше презентовано в «Посланії».

На переконання дослідника, сьогодні, коли книжка активно витісняється телевізором і комп'ютером, навіть такий, істинний Шевченко навряд чи ввійде в масову свідомість суспільства без потужних інтерпретаційних та пропагандистських зусиль. Проте державна влада вже й незалежної України майже не докладає цих зусиль, бо залишається значною мірою за духом малоросійською.

Заперечує Г. Клочек і постмодерністську, постколоніалістську настанову на деідеологізацію Шевченка. Такий підхід унеможливило специфіка нинішньої ситуації в Україні. Адже, на відміну від західних усталених спільнот, досі триває доформування української нації, вона

проходить останній, модерний етап становлення. Цей процес завершиться інтенсивно й успішно тільки за умови потужної консолідаційної дії геніально сформульованої та втіленої в художню плоть Шевченком національної ідеї.

Докладно осмислює науковець і феномен енергетичної напруги Шевченкових творів, безпосередньо пов'язуючи з ним специфіку та рівень їхньої художності. Емоційна напруга «Кобзаря» надзвичайно висока, бо, творячи його, автор ставив перед собою вельми складне завдання – енергетично жити недержавну, знекровлювану націю. Як показує подальша історія України, це завдання митець успішно виконав.

Г. Клочек виділяє змістові й формальні джерела енергетики текстів Шевченка. Передовсім, це *семантична невичерпальність*, що зумовлює повсякчасну актуальність, а відтак постійно оновлює енергетичну потужність «Кобзаря». Йдеться насамперед про наповнення книги образно-смісловими формулами загальнолюдського й національного характеру («В своїй хаті своя й правда, І сила, і воля», «Кайданами міняються, Правдою торгують», «Нема на світі України, Немає другого Дніпра», «Якби ви вчилися так, як треба, То й мудрість би була своя» тощо). Шевченко концентрував художню увагу на вузлових, найбільш болісних, визначальних проблемах національного й загальнолюдського життя, умів дійти до суті цих проблем і запропонувати певні програми позитивного життєдіяння. Так, поет чи не вперше у світовій літературі системно осмислив сутність тоталітарної влади («Сон» – «У всякого своя доля...»), також вичерпно розкривав аморальність колоніалізму («Кавказ»), розгортав картини достеменного людського щастя («І досі сниться: під горою...») тощо.

Основне формальне джерело енергетичної потужності «Кобзаря», на думку науковця, – дивовижна органічність, безприкладна природність Шевченкового стилю: ритмомелодики, макро- й мікрокомпозиційних рішень, мови. Зокрема, на мовному рівні поет через архетипні образи зумів налагодити безпосередній контакт з колективним несвідомим українського народу. Цю особливість Г. Клочек розглядає на прикладі архетипних образів українських пейзажів Шевченка, починаючи з «Реве та стогне Дніпр широкий...».

Ще одне джерело енергетики – надзвичайна інформаційна щільність «Кобзаря», їхня здатність до широкого асоціативного розгортання.

Усі ці чинники збуджують емоційну й інтелектуальну сферу адекватного читача й зумовлюють дивовижну, непроминальну популярність Шевченка серед українців ось уже півтора століття.

Свої шевченкознавчі концепції Г. Клочек найповніше втілює у ґрунтовному посібнику для вчителів-словесників «Поезія Тараса

Шевченка: сучасна інтерпретація». У цій праці докладно проаналізовані «Причинна», «Катерина», «Гайдамаки», «Сон» («У всякого своя доля...»), «Кавказ», «Посланіє», «Заповіт», «Мені однаково, чи буду...», «Ісаія. Глава 35».

В одній зі статей академік пише: «Шевченкове слово є оберегом нації. Ми зберегли себе як нація завдяки Його Слову. І хай ні в кого не буде сумніву, що Його Слово допоможе нам стати великою нацією». У цій тезі – квінтесенція Ключекового шевченкознавства, символ віри, що помножує духовні сили тисяч його вдячних читачів.

Твори

1. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник. – К.: Освіта, 1998. – 237 с.

2. «Дядьки Отчества чужого...» Тарас Шевченко про національну зраду // Народне слово. – 1996. – 7 березня.

3. Я – посередник між Тарасом Шевченком і учителем-словесником // Народне слово. – 1998. – 19 листопада.

4. Святим законом Шевченка // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №1. – С. 28 – 43.

5. Шевченко: долаючи нав'язані міфологізми. «Круглий стіл» редакції // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №1. – С. 14 – 17.

6. До істинного Тараса Шевченка. Хто і як фальсифікував «Кобзаря» // Українська мова та література. – 2001 – ч.13.

7. Проблема Григорія Грабовича // Дзеркало тижня. – 2003. – 1 листопада.

8. Поезія Тараса Шевченка як енергетичний феномен. Наукові записки. Випуск 56. – Серія: Філологічні науки (літературознавство) – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2004.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гурбанська А. Зоркестрована на людську душу/ Антоніна Гурбанська // Кіровоградська правда. – 1999. – 9 січня.

2. Каюков В. Посібник, на який чекали/ В. Каюков // Дивослово. – 1999. – №3. – С.60–63.

3. Куценко Л. До істинного Шевченка/ Леонід Куценко // Кіровоградська правда. – 1999. – 28 вересня.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пахаренко Василь Іванович – кандидат філологічних наук, професор Черкаського національного університету.

Наукові інтереси: шевченкознавство, теорія літератури, сучасний літературний процес.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ЯК ГОЛІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: РЕАЛІЗМ – МОДЕРНІЗМ – ПОСТМОДЕРНІЗМ – МЕТАМОДЕРНІЗМ (ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ГРИГОРІЯ КЛОЧЕКА)

Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ (Київ)

У статті подано спробу визначити доміанти інтерпретаційної моделі Г. Клочека. Окреслено намагання науковця розглядати літературний процес як особливий дискурсивний феномен, якому притаманні риси динамічності, континуативності тощо. Визначено специфіку взаємодії «домодерних» (театр корифеїв) та модерністських («Березиль» Л. Курбаса) художніх феноменів, які в моделі Г. Клочека існують взаємопов'язано. Охарактеризовано специфіку трансформації позитивізму (реалізму) в модернізм. Наголошено на перспективності застосування теоретичних підходів Г. Клочека до аналізу сучасного літературного процесу, представленого течіями метамодернізму.

Ключові слова: Г. Клочек, літературний процес, реалізм, модернізм, постмодернізм, метамодернізм.

In the paper, the dominants of the H. Klochek's interpretational model have been outlined. The researcher defines the literary process as a specific discourse with such essential features as dynamism, continuity, etc. The peculiarities of the interaction between 'before-modernistic' ('theatre of coryphaeus') and modernistic (L. Kurbas's 'Berezil') phenomena have been spotlighted. The mechanisms of transformation of positivism (realism) into modernism have been analyzed. The interpretational model of H. Klochek has been represented as perspective for the analysis of the contemporary literary process determined by metamodernism.

Key words: H. Klochek, literary process, realism, modernism, postmodernism, metamodernism.

Сприйняття літературного процесу як мультиверсуму – гетерогенного, а водночас і системного, структурованого в часі динамічного феномену – визначальна особливість наукового мислення Григорія Дмитровича Клочека. У його розвідках часто йдеться про окреслення не стільки точок розходження, скільки пунктів взаємодії всередині української літератури, що, зрештою, видається цілком справедливим, оскільки попередня культурно-історична епоха, заперечуючись або полемічно продовжуючись у наступному періоді, все одно постає для нього епістемологічним підґрунтям. Дослідження взаємозв'язків між різними світоглядними системами, що позначаються на особливостях розвитку літератури, – ключова риса в літературознавчих підходах Г. Клочека. Тому пропоновані науковцем дослідження містять значний смисловий потенціал.

Так, прагнучи довести правомірність зарахування театру українських корифеїв до предтечі «Березоля» Леся Курбаса, дослідник справедливо зазначає, що розвиток української драматургії XIX-XX ст. не міг відбуватися стрибкоподібно. Незважаючи на іманентне неприйняття корифеями експериментаторства Л. Курбаса, а водночас урахувавши й

неприйняття «домодерної» драматургії М. Садовського, І. Карпенка-Карого та ін. Л. Курбасом, усе ж таки важливо розглядати ці явища не в системі абсолютних відштовхувань, а в динаміці полемічних продовжень. Тому можна погодитися з Г. Клочком, що «опозиційність явищ театр корифеїв – театр Леся Курбаса доводиться легко. Проте значно важче виявляється традиція, що їх пов'язує. <...> Тут потрібен ефективний методологічний та методичний інструментарій. Пропонується прийом: перехід від реалізму українського «побутового» театру корифеїв до авангардизму, який в українському театральному мистецтві у 20-ті роки демонстрований переважно «Березолем», розглядати на тлі подібних процесів, що відбувалися в інших видах мистецтва, і переважно в мистецтві слова. Розуміння закономірностей переходу реалізму в модернізм, що відбувався у сфері художньої літератури в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., дасть можливість <...> зрозуміти діалектику відношень театру корифеїв та мистецької системи Леся Курбаса» [4, с. 138–139].

Розгортаючи ці міркування, дослідник прагне переконати читача в тому, що курбасівська драматургічна естетика, навіть попри орієнтованість режисера на європейські художні традиції, не могла виникнути на порожньому ґрунті. Безперечно, і це розуміє Г. Клочек, Лесь Курбас належав до представників авангардного художнього мислення, для яких «розрив» був перспективнішим за «продовження», проте режисерське художнє новаторство здійснювалася в дискурсі українського модернізму, а отже, мало корелювати зі здобутками попередників.

Зауважимо, що не менш важливими видаються й дотичні до цієї дискусії (про генетичний зв'язок художнього мислення Курбаса з художнім мисленням представників театру корифеїв) інші міркування дослідника, пов'язані з тим, що нові літературні течії, стилі та напрями не виникають *ab ovo*. Звертаючись до матеріалу української літератури, науковець уважає, що найобдарованіші митці мають, по суті, «візіонерську» здатність відтворювати у своїх текстах прийоми, які випереджатимуть парадигми художності свого часу, а отже, можна говорити про елементи експресіонізму, імпресіонізму чи й навіть сюрреалізму в текстах, що з'явилися в попередні культурно-історичні періоди. «Чи можна вважати, що Тичина в поезії, а В. Стефаник та М. Коцюбинський у прозі ввели в українську літературу новації, які не мали будь-яких традицій? Ні, так уважати не можна. Навпаки, нам би не завадило якомога частіше нагадувати самим собі, що елементи символізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо, які були виразно заявлені під час глобального оновлення виражально-зображувальних форм кінця ХІХ – початку ХХ ст., трапляються в найвидатніших літературних творах минулого. <...> За «технікою виконання» поезія

Т. Шевченка «І небо невмите, і заспані хвилі...» – «чистий» імпресіонізм <...>. А його містерія «Великий льох» – це твір, у якому органічно поєднані елементи символізму, експресіонізму і, якщо хочете, сюрреалізму» [4, с. 142]. Такі міркування суголосні ідеям українського еміграційного літератора Ігоря Костецького, який у період Мистецького-українського руху (1945–1949 рр.) окреслив й обґрунтував оригінальну концепцію літературних стилів і напрямів. Так, для нього авангардизм чи модернізм – не культурно-історичні періоди, які мають чітку часову фіксацію, а «онтологічні форми художності, письма; культурологічні матриці, які, видозмінюючись, набувають різних виявів у кожний новий час» [3, с. 224]. Наприклад, літератор уважає, що риси експресіонізму властиві драматичній творчості В. Шекспіра, надстильовому генієві англійського Ренесансу.

Зазначимо, що модернізм (а також і модерністський художній світогляд) був не лише запереченням літератури ХІХ ст., а й її полемічним продовженням, на чому слушно наголошує Г. Клочек. Тим більше, на думку науковця, доречно говорити, що література реалізму (у гносеологічній основі якої – філософія позитивізму) підготувала ґрунт для появи модерністських феноменів. На думку дослідника, «високоякісний модернізм <...> є продуктом високоякісного реалізму. На вищих стадіях свого розвитку реалізм починає схилитися до умовних виражальних форм, тобто непомітно переходить у нову стадію свого розвитку – модерну» [4, с. 143].

Не випадково виникає імпресіонізм як особливий літературний напрям і стиль. Дозволимо собі пунктирно зазначити, що «парадокс імпресіонізму» (як стилю, одночасно належного реалізму та модернізму) укорінений саме в тому, про що пише Г. Клочек: у діалектичній єдності реалізму та модернізму, які на певному етапі свого розвитку мали зійтися в одній точці (імпресіонізмі). А отже, розуміння розвитку літературних течій, напрямів і стилів у дослідницькій моделі Г. Клочека постає комплексним і голістичним [див.: 2]. Пошукові установки науковця спрямовані на визначення не лише літературних періодів як окремих і не пов'язаних між собою фрагментів літературного процесу, а як взаємозумовлених та іманентно пов'язаних.

Дозволимо собі конспективно окреслити особливості світоглядних трансформацій, які засвідчують перетікання позитивізму (як основи реалізму) в модернізм, а отже, потверджують ідеї Г. Клочека, що (зазначимо наперед) мають значний смисловий потенціал для окреслення специфіки розвитку сучасного (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.) літературного процесу.

Модернізм як особлива «епоха» визначається кількома світоглядними (гносеологічними та епістемологічними) домінантами. Одна з них – усвідомлення тотальної релятивності [див.: 7] всього, що дається людині в чуттєвому пізнанні. Релятивізм стає ключовим поняттям для розуміння поетики модерністських творів. У свою чергу, він пов'язаний із новим розумінням часу й простору в мистецтві подібно до того, як Всесвіт у наукових трактуваннях того часу здобуває нелінійне окреслення (з чого випливає, наприклад, неевклідова геометрія, в якій дві паралельні прямі можуть перетинатися). Крім того, дослідження з фізики початку ХХ ст. переконують, що навіть час може мати нелінійну природу, а отже, різні фрагменти часу в певних локусах Всесвіту можуть перетинатися. Ці «вибухові теорії» в математиці, фізиці, астрономії тощо не могли б з'явитися без потужного розвитку позитивізму.

Саме ці кардинальні зміни, спричинені науковими революціями, позначилися й на особливому світовідчутті митців, які почали шукати нові форми вираження. На нашу думку, інтуїтивізм А. Бергсона корелює зі згаданим релятивізмом, бо інтуїтивне сприйняття реальності передбачає одночасне представлення в людському сприйнятті різних фрагментів реальності (належних до відмінних темпоральних зон) за допомогою асоціативної пам'яті. У модернізмі реальність у людському сприйнятті розгортається нелінійно, у ній можливі раптові «перестрибування» [див.: 7] в інші реальності, що зумовлюється особливостями роботи людської пам'яті й специфікою діяльності сенсорних рецепторів людини (відчуті запахи або почуті звуки можуть перенести людину з однієї реальності в іншу). З цього в літературі породжується особлива виражальна техніка.

Отже, позитивістський світогляд спричинився до надзвичайних наукових відкриттів, які, проте, показали, що реальність не може бути об'єктивно пізнана людиною. Відлуння цих відкриттів позначилися й на особливостях художнього мислення. Вони заперечували властиве реалізму/натуралізму уявлення про літературний твір як «лабораторію» або ж «операційну» й про письменника як дослідника, котрий у романі препарує реальність. Нові відкриття в точних і природничих науках спричиняли потребу в цілковито неопозитивістських, нереалістичних формах зображення дійсності в художньому творі. І в такому разі, услід за Г. Клочком, правомірно говорити про діалектичну взаємодію між різними літературними періодами, між якими існує не тільки антагонізм, а й природна «полемічно зорієнтована» спадковість.

Як зазначає Г. Клочек, розвиваючи ідеї С. Павличко, митці, котрі перебували на межі двох епох, «на порозі» нової чуттєвості ще не мали відповідної художньої мови для вираження того, що давалося їм в інтуїтивному осягненні (згадати лише естетичні проби раннього

українського модернізму, представленого М. Вороним, О. Олесем та ін.). «...прорив до нової вартісної художньої форми здатна здійснити тільки винятково сильна творча особистість, яка з особливою загостреністю відчуває новий життєвий зміст і з такою ж чутливістю відчуває форму, за допомогою якої вона цей зміст може виразити. Чи не найпоказовішою в цьому плані є ситуація в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Поетів, що вважали себе модерністами, було чимало – М. Вороний, «молодомузівці», «хатяни». Та їхній «модернізм» був вельми відносний, насправді вони не володіли новою поетичною мовою. За влучним спостереженням Соломії Павличко, їм «не вистачало мови». Модернізм вимагав нового слова – асоціативно-метафоричного, такого, яке б суттєво ущільнювало свою художню інформативність. Прорив до високоінформативної, асоціативно-метафоричної мови здійснив лише Павло Тичина у своїх «Сонячних кларнетах» [4, с. 141].

Зауважимо, що поява синестезійних образів і метафор (зокрема в «проривного» П. Тичини, якого ми, услід за Г. Клочеком, вважаємо ключовою постаттю в каноні українського модернізму), увага до нелінійних форм відтворення/перетворення реальності в літературі та інших видах мистецтв (наприклад, у дименціонізмі) була суголосна науковим пошукам математиків і фізиків. Звернення в літературі до «малих» жанрових форм, які позначали відмову від лінійності (арабески, фрагменти, новели тощо), розкривало особливості тогочасного художнього мислення митців-модерністів, котрі, розуміючи принципову неможливість відтворення реальності як чогось цілісного та лінійного, вдавалися до «поетики фрагменту», убачаючи в «малому» реалізацію «загального», «всесвітнього».

Звернення науковців наприкінці ХХ ст. до вивчення підсвідомості, механізмів функціонування людської психіки сприяло інтенсифікації оніричного дискурсу в модерністській літературі. Принципи розгортання сновидінь проектувалися на розгортання художньої оповіді та представлення самої події в художньому творі. Уважаємо слушним і перспективним для подальших літературознавчих дискусій погляд Г. Клочека, що «перехід від реалізму до модернізму – це перехід до більш містких в інформативному плані художніх форм <...>. Метафорично-асоціативна мова, лаконічні, рвані речення, метальна композиція, імпозитивний у німого кіно принцип монтажу – усе це поетикальні засоби, породжені прагненням надати художньому тексту більшої інформативності» [4, с. 141].

Можна також говорити про те, що принцип колажності (оприявнений у сюрреалістичній поезії, у віршах Г. Аполлінера, Б. Сандрара [див.: 6; 9] та ін., а пізніше як ключовий метод у кінематографі та кінолітературі)

утривалений у специфіці роботи людської підсвідомості, адже події у снах (коли функціонує не стільки свідомість, скільки підсвідомість) відбуваються нелінійно, «стрибкоподібно»: уві сні людина бачить реальність як сукупність калейдоскопічних фрагментів, проте ця «рваність» «оніричного тексту» сприймається не як щось викривлене, а як цілковито «нормальне».

Окреслена перспективність дослідницьких установок Г. Клочека спрацьовує й для вивчення сучасного літературного процесу Пост-постмодерну (Метамодерну).

«Смерть» постмодернізму детермінувала появу нових художніх напрямів, спільною рисою яких є повернення до заперечуваних у постмодернізмі «великих наративів», увага на емоційності, чуттєвості, психологізмі. Один із яскравих прикладів цієї нової літератури – роман «Тиша» Петера Хьога. У цьому творі осмислюється новий поворот у людському пізнанні реальності й заперечується філософія К'єркегора, а отже, й екзистенціалізм. «Нова філософія» в романі пов'язана, радше, з ідеями майстра Екхерта й побудована на взаємодії музики та містичного одкровення. Це, у свою чергу, потверджує думку Г. Блума про настання «нової Теократичної епохи» після постмодернізму, пов'язаного з «епохою Хаосу» [1, с. 6]. Філософська система К'єркегора побудована на біномі «Або–або», яка, на думку оповідача, уже не відповідає сучасному світовідчуттю. «Обов'язково має бути «замість»? Що, не може бути «і/і»?... Для Баха існувало «і/і» [5, с. 366].

Один із напрямів метамодернізму отримав назву перформатизму. Він ґрунтується на засадах генеративної антропології Еріка Ганса, а також філософії монізму. Перформатизм – своєрідна реакція на скептицизм постмодернізму, який заперечував не лише «великі наративи», а й «величні ідеї», як ідеї вірності, кохання, справедливості, піддаючи їх іронії. У романах Д. Лоджа, Х. Мураками, Р. Боланьйо та ін. «переплітаються модерне і постмодерне відчуття, проте загалом ми говоримо про новий рівень чуттєвості (сенсуалізму), з одного боку, маємо властиве для постмодернізму заперечення універсальної істини і релятивізм, з другого – бажання дошукатися справжнього сенсу <...>, це постійне вагання суб'єкта між мисами надії та меланхолії, щирості та іронічності, логіки та наївності...» [див.: 8].

Наголосимо, що спільною для більшості напрямів метамодернізму постає специфічна взаємодія модерністських і постмодерністських форм, яку можна окреслити біномом «реальність» – «віртуальність». Перше поняття вбирає в себе такі концепти, як переживання, почуття, біль тощо. Друге – інваріанти гіперреальності, зокрема й підсвідомості, котра в пост-постмодернізмі позиціонується як окрема форма реальності.

Сьогодні, окреслюючи перші з'яви метамодернізму, ми опинилися в новій ситуації, коли ключові проблеми модерності й постмодерності потребують переоцінки. Усе це дає можливість дійти висновку, що й антитеза «модерність / постмодерність» нині не актуальна, оскільки метамодернізм послуговується як формами модернізму, так і постмодернізму, діалектично знімаючи іманентне протистояння між двома епохами минулого. А отже, погляди Г. Клочека, позбавлені намагання встановити кордони між різними формами художнього мислення, між літературними стилями, напрямками й течіями, можуть бути перспективними для окреслення форм побутування пост-постмодерністського дискурсу в сучасному літературному процесі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох / Гаролд Блум ; [пер. з англ. Р. Семківа та ін.]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
2. Голістична філософія науки : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. / І. З. Цехмістро ; За літ. ред. Л. В. Ушкалова. – Харків : Акта, 2003. – 284 с.
3. Дроздовський Д. Шекспірівські шукання в українській еміграційній літературі: імпрровізація, співтворчість, абсурдність / Дмитро Дроздовський // Питання літературознавства : науковий збірник ; [гол. ред. проф. О.В. Червінська]. – 2011. – Випуск 84. – С. 222–230.
4. Клочек Г.Д. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Дмитрович Клочек. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
5. Хьог П. Тиша / Петер Хьог ; [пер. В.М. Верховня]. – Харків : Фоліо, 2012. – 509 с.
6. Ямпольский М.Б. Сандрар и Леже. К генезису кубистического монтажа / М.Б. Ямпольский // Монтаж. Театр. Искусство. Литература. Кино; [сост. М.Б. Ямпольский]. – М. : Наука, 1988. – С. 47–77.
7. Drouin J. S. The Einstein of English fiction: James Joyce, the new physics, and modernist print culture / J. S. Drouin. – New York : City University of New York, 2010. – 269 p.
8. Gulan G. 'Camerica, Puppy Art' / G. Gulan. – Artefact GLOCALOGUE. – 2004. (Електронний ресурс). – Режим доступу: http://www.artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_gulan_en.html (05.06.2012).
9. Payne R.M. Blaise Cendrars: from Action to Contemplation / R.M. Payne. – Stanford: Stanford UP, 1960. – 228 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Дроздовський Дмитро Ігорович – молодший науковий співробітник відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, головний редактор журналу «Всесвіт».

Наукові інтереси: компаративістика, шекспірознавчі студії, українська еміграційна література, сучасний літературний процес, пост-постмодернізм.

ВІЗУАЛЬНИЙ СВІТ ШЕВЧЕНКОВОЇ «МАРІЇ»

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

З позицій рецептивної поетики аналізується візуальний світ поеми Тараса Шевченка «Марія». Розглядається історія інтерпретацій поеми. Досліджуються художні смисли, котрі виражаються зображеними картинами. Особлива увага звертається на декодування підтекстових смислів твору.

Ключові слова: Біблія й художня література, Біблійний світ, візуалізація, уроджений кінематографізм, рецептивна поетика, образ Мадонни, художній світ, художня сугестія.

The visual world of the poem by Taras Shevchenko «Maria» is being analyzed from the point of view of receptive poetics. The history of the poem's interpretation is being considered. The artistic meanings expressed by the portrayed pictures are being researched. Special attention is given to the decoding of the subtext meanings of the literary work.

Key words: the Bible, Biblical world and the fiction, visualization, inborn cinematographism, receptive poetics, the image of Madonna, artistic world, artistic suggestion.

З історії тлумачень поеми

Іван Франко: «Шевченкову поему «Марія» треба зарахувати до найкращих, найглибше задуманих та гармонійно викінчених поем Шевченка» [13, с. 300].

Свген Маланюк: поема «Марія» – твір «неймовірної висоти українського релігійного світогляду», твір «незрівнянної тонкоти мистецької правди, глибокого почуття і такої прекрасної простоти, що в порівнянні з ним Ренанове «Життя Ісуса» видається блідою і надуманою літературою» [10, с. 117].

Ці висловлювання ми вибрали з багатьох інших не тільки тому, що вони належать двом чи не найбільш авторитетним знавцям і поціновувачам художнього слова, а ще й тому, що в них міститься набір коротких і водночас точних характеристик Шевченкової поеми, які, на нашу думку, мають слугувати головними орієнтирами для кожного, хто приступає до її інтерпретації. Поема є *найглибше задуманою, гармонійно викінченою, вона відображає неймовірну висоту релігійного світогляду, наділена незрівнянно тонкою мистецькою правдою, глибоким почуттям, прекрасною простотою.*

Достатньо повна інтерпретація лише якоїсь однієї із цих характеристик потребує окремого дослідження, де б застосовувалися відповідні дослідницькі технології...

Не будемо зараз братися за огляд «історії дослідження» цієї поеми, – це вже з достатньою повнотою здійснено Валерією Смілянською [Див.: 11, с. 195–206]. Скажемо лише, що в тій історії довгий час простежувалася рельєфно виражена колізія. З одного боку, поема

інтерпретувалася як вияв високого антропоморфізму поета, котрий домігся досі небаченого **олюднення** Божої матері Марії, здійсненої шляхом деміфологізації канонічних церковних уявлень (міфів), що їх з посиленням на Біблійні сюжети дотримувалася християнська – як католицька, так і православна – церква. У тих дослідженнях слова *антропоморфізм, олюднення, деміфологізація* є опорними. З другого боку, поема критично розглядалася представниками, умовно кажучи, клерикального крила інтерпретаторів. У них шкала оцінок була вельми широкою – від обзивання поеми «блюзнірською» з відповідними вимогами заборонити її [Див.: 4], до більш поміркованої критики, у якій висловлювався то жаль, що поет дав підстави сумніватися в непорочності Діви Марії, то, навпаки, відбувалися спроби будь-що довести, що Шевченко жодним чином таких підстав не давав. Звучали докори й у тому, що поет неодноразово відхилявся від канонів біблійної сюжетної лінії – мовляв, аби він цього не допускав, а ретельно дотримувалася Біблійних сюжетів, то художній рівень поеми був би значно вищим. Особливо багато подібних міркувань і докорів знаходимо в детальному аналізі поеми, що був здійснений Іваном Огієнком (митрополитом Іларіоном): «Але «Марія», – пише він, – як поема, багато недороблена – треба було ще багато попрацювати над змістом її, щоб надати їй величній Святості і повноти. Шевченко схилився головно на діви Марії і малює, описує головно її. [...]. А про Ісуса [...] дано дуже мало, а треба було змалювати ширше його Образ. Особливо останні розділи «Марії» зовсім недороблені!» [12, с. 259]. «Дослідивши цю поему глибше, – робить остаточний висновок митрополит, – я вважаю її дуже слабенькою змістом своїм і зовсім мало опрацьованою» [12, с. 263].

Є чимало монографічно-цілісних досліджень поеми. Класикою жанру тут треба вважати статті Івана Франка «Про Євангельські основи поеми Шевченка «Марія» та «Шевченкова Марія» (див.: Т. 39. – С. 319–323; 300–309). Різнопланово досліджена поема в працях Ю. Івакіна, М. Гнатюка, В. Смілянської. Особливою глибиною та системністю в осягненні твору відзначається чудовий аналіз поеми, здійснений Іваном Дзюбою [4, с. 520–536]. Окремо треба відзначити й ґрунтовну текстологічну статтю Ф. Ващука «Поема Шевченка «Марія» в редакціях та варіантах» [2, с. 197–219]. На жаль, у сучасному інтерпретаційному дискурсі майже відсутня цікава стаття «Поема Т. Шевченка «Марія» (Аналітична проба)», що була надрукована в журналі «Україна» (1907, № 4) і підписана криптонімом «М. Кр-ський»¹

¹ Часопис «Україна» продовжив відоме видання «Кієвська старина», який припинив виходити 1906 року. Існує вірогідна версія, що за криптонімом «М. Кр-ський» криється автор М. Кр(уп)сякий, котрий відомий кількома публікаціями на сторінках «Записок НТШ». Див., наприклад: Кр(уп)сякий М. Замітки до поправнішого видання поезій Т. Шевченка // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – 1903. –

Та все ж, не зважаючи на такий серйозний інтерпретаційний дискурс, що нависає над «Марією», треба погодитися з висновком В. Смілянської, що «з погляду естетичного поема з достатньою вичерпністю й досі не досліджена». Чому так? – запитаєте. Чому до естетичного аналізу «не доходять руки» в багатьох авторів, котрі відомі своїм високим професіоналізмом? Відповідь видається простою й криється, на нашу думку, у наявності двох чинників. Перший з них: завдяки відомій дратівливості свого змісту, що викликає протистояння «антропологічних» і «клерикальних» тлумачень, поема потребувала, у першу чергу, «змістового» аналізу та різного роду зіставлень з біблійними першоджерелами.

Другий чинник теж відомий. Художність геніальних текстів завжди сповнена таємниць, які важко розгадуються, а то й взагалі не піддаються для якихось остаточно завершених висновків. Перефразовуючи відомий вислів про «вічну таїну слова», з повним правом можна говорити про «вічну таїну художності». Ось та «гармонійно викінчена поема», про яку писав Франко, та «незрівнянна тонкість мистецької правди, глибоке почуття і така прекрасна простота», яка захоплювала Маланюка, науково, тобто переконливо пояснюється значно складніше, ніж виявляються різного роду змістові парадигми.

Зовсім не претендуємо на здійснення цілісного естетичного аналізу твору, який би пояснив відзначені Франком і Маланюком особливості Шевченкового шедевр. Розглянемо – і то частково! – лишень візуальну складову поеми, пам'ятаючи з попереднього, що дуже часто саме в цій складовій треба шукати ключі до розкриття вічної таїни художності.

Візуальність художнього світу

Треба погодитися з думкою, що один з критеріїв художності літературного твору проявляється в його здатності **втягувати** читача у **свій** художній світ, і, втягнувши, **заряджати** його своєю атмосферою, а, точніше, тими смислами, емоціями, настроями і т.д., які є складовими цієї атмосфери. Висловлювання на кшталт *твір полонив мене* хоч і є метафоричними, та все ж сприймаються з легким відтінком умовності.

«Художній світ» є цілком реальною й часто вживаною літературознавчою категорією [6, с.73–102], але при цьому, як це часто буває в нашій літературознавчій науці, його обриси або ж межі є розмитими, нечітко визначеними, такими, що майже завжди визначаються довільно. Проте до цього факту не варто ставитися як до недоліку, навпаки, його треба сприймати таким, яким він є, беручи до уваги, що надмірна унормованість та закостеніння понять надає нашій неточній

науці небажаних для неї ознак схоластичності. Це якраз та ситуація, коли можливість бути вільним у вживанні фундаментальних категоріальних понять (зрозуміло, у розумних межах і з добре проявленим почуттям міри та доцільності) є благом, яким, щоправда, ще треба уміло користуватися, щоб не порушити внутрішньо корпоративні правила та домовленості. Необхідно погодитися ще з одним твердженням: виразність художнього світу твору визначається його візуальною рельєфністю. Це – правило, у якому можуть бути винятки, що матимуть свої обґрунтування. Але треба все-таки погодитися з тим фактом, що, якщо художній світ твору – це *друга реальність*, або, за визначенням Богдана-Ігоря Антонича, «окрема дійсність» [1, с. 326], то він не може не бути візуальним.

Весь антураж художнього світу «Марії» є біблійним – іншим він просто бути не може. Для кожного християнина, який хоч у найменшій мірі знайомий з біблійними сюжетами, цей світ є *упізнаваним*.

Шевченко легко вводить свого читача в цей світ. Він у нього визначений географічно, кліматично, предметно-побутово.

Найбільше на палестинській землі озеро Тиверіада, на березі якого бачимо Марію. «*Фавор-гора, / Неначе з злата-серебра / Далеко, високо сіяє / Аж сліпить очі*». Назарет, поблизу якого знаходився хутір Йосипа. Віфлієм, до якого Йосип з Марією йшли за викликом «на ревізію» й по дорозі до якого «*Марія сина привела*». Рятуючи немовля від «солдатів», що виконували наказ царя Ірода винищувати всіх дітей, які народилися в дні, коли над Віфліємом «мітла огненная зійшла» як знак народження Месії, Сина Божого, Йосип з Марією та Ісусом-немовлям таємно перебралися до Єгипту. А там бачимо берег Нілу, статуї сфінксів і піраміди. Пізніше, в останніх частинах поеми, – знову Назарет, Ієрусалим, Голгофа, на якій було розп'ято Ісуса, гора Єлон, з якої він вознісся в небо.

Усі ці топоси з Біблії є *упізнаваними*, такими, що наділені високою семіотичністю. Вони проявляються у свідомості реципієнта інформаційно насиченими зоровими уявленнями.

Поки що йдеться про перший, суто топонімічний знаковий рівень, що є важливим, у певному розумінні навіть базовим чинником у творенні візуальності художнього світу. Але при цьому він деталізується іншими, теж знаковими за своєю природою чинниками, які сукупно складають побутовий рівень. Це – кози як свійські тварини, ослиця, що везла на собі маленького Ісуса під час втечі до Єгипту. Це їжа, котру вживають у тому біблійному світі, – «молоко і сир козлиці», опрісники та коржики, спечені на вогню кабиці. А також одяг – «хітон полатаний», буркус.

У тому світі бачимо людей за роботою: Йосип займається теслюванням – майструє то «*колисочку дебелу*», то «*барило й бочку набиває*». Марія то «*вовну білу пряде*», то шиє «*малесеньке сороченя*» для своєї майбутньої дитини, то порасться біля кабиці – пече опрісники на дорогу.

Як бачимо, біблійний світ у своїй предметності передано настільки точно, що про Шевченка можна говорити як про його доброго знавця. Так само деталізовано він передав і давньоримський світ у «Неофітах». Звичайно ж, це пояснюється не лише глибоким знанням Шевченком Біблії, яка з ним, особливо на засланні, була постійно. І не лише тим, що біблійна, так само як і антична тематика, була провідною в його студіях в Академії художеств. Витоки цього точного внутрішнього бачення та відчуття біблійного світу безперечно йшли від геніальної художньої обдарованості, яка виявлялася в його здатності на основі певних знань вибудовувати яскраві й при цьому вельми *точні* візії тих місць, яких він не бачив. Чезаре Ламброзо у своїй книзі «Геніальність і божевілля» якось зауважив, що Гете детально описав Італію, ще не бачивши її.

Та справа не лише в яскравому й точному зоровому баченні палестинського світу. Шевченко демонструє здатність навіювати враження від нього. Ми відчуваємо, наприклад, суху кам'янистість цієї землі, спекотність її клімату. На тій землі пасуться лише кози. І коли Шевченко описує, як Марія «*Понад водою / Ходою тихою пішла. Лопух край берега найшла, / Лопух зорвала і накрила, / Неначе бриликом, свою, / Свою головоньку смутную, / Свою головоньку святую*», то будьмо певні, що йдеться про застосування прийому, який тонко навіює читачеві враження спекотності, враження, яке в наступних рядках від суто кліматичного, температурного буде трансформоване майже у фізичне передчуття пекельності материнських страждань, від яких у майбутньому потерпатиме поки що безтурботна у своєму пречистому дівоцтві Марія:

*В яких гаях? В яких ярах,
В яких незнаємих вертепах
Ти заховаєшся од спеки
Огнепалимої тії,
Що серце без огню розтопить
І без води прорве, потопить
Святії думоньки твої?
Де ти сховаєшся? Нігде!
Огонь заклюнувся вже, годі!
Уже розжеврівся.*

Але, не зважаючи на рельєфно виражений антураж біблійної Палестини, все ж відчутна деяка українізація художнього світу поеми. Це відзначається майже в усіх інтерпретаціях «Марії». Іншими словами – у

біблійний світ поеми немов би вплетені українські мотиви. У зображенні того світу, відзначає М. Кр(уп)ський, «ви бачите щось близьке, рідне, цілком зрозуміле» [9, с. 1]. Поет, відзначає Ю. Івакін, «своєрідно «українізує» побут своїх героїв» [6, с. 296]. Про Йосипа В. Смілянська пише: «Це типово український сільський дід-тесляр і бондар з характерними рисами зовнішності, жестами, мовою, деталями побуту» [11, с. 199]. Подібно говорить про цей образ і М. Кр(уп)ський: «Це справжній святий дідок-українець, надзвичайно добрячий, з чистим голубиним серцем...» [9, с. 11]. Він же відзначає, що біблійний фактаж поеми Шевченка «приближує до сучасного життя й при тім геніально націоналізує. Прийом у високій мірі цікавий: ним підкреслено вселюдське значіння теми з одного боку, і вселюдське значіння національних прикмет, або тих, що мають національний корінь – з другого» [9, с. 3].

«Іноді ми бачимо в поемі зовсім не древню Іудею, а сучасне Шевченкові село», – цитує М. Рильського М. Гнатюк, доповнюючи його думку такими спостереженнями: «Навіть змальовуючи природу біблійної Палестини, Шевченко виражає українські реалії; тут у нього з'являється тополя, явір, хутір, ярочок, гай, криниця тощо. Це відчувається і в побутовій лексиці – свита, сіни, призьба, кужіль, тин, постолы» [3, с. 33].

Невже, запитаємо, Шевченко, з його винятковим відчуттям *оптимальної доцільності* кожного вживаного прийому, не відчував, що, відтворюючи в поемі біблійний світ і свідомо чи несвідомо вкраплюючи в його зображення суто українські деталі, певною мірою руйнує його цілісність і «біблійну» однорідність? Бо й справді, при читанні іноді з'являється відчуття дисонансу. Ну, скажімо, не дуже й підходить про «широкою Тиверіаду» говорити, як про «став» у той час, як її, зазвичай, називають озером, а то й морем.

Але, розмірковуючи над цим, треба взяти до уваги уже не раз підтверджену надзвичайно високу *презумпцію доцільності* його поезики. Наголошуємо, що мова йде не про сліпу віру в майстерність Майстра, а про досвід, накопичений кількома поколіннями дослідників творчості поета.

Юрій Івакін таким чином пояснює наявність українських мотивів у художньому світі поеми: «Це він робить не для того, щоб підказати читачеві, що справді в творі йдеться про Україну (вже говорилося, що езопівської мови в поемі нема), і не для того, щоб створити якийсь травестійний ефект. Поет тут взяв собі за взірць тих, добре знайомих йому митців Відродження, які переодягали своїх біблійних святих у сучасний одяг, щоб вони були ближчими й зрозумілишими глядачеві» [6, с.296].

Погоджуючись із такою думкою, доповнимо її наступними міркуваннями.

По-перше, треба взяти до уваги те тонке почуття міри, з яким вводилися в текст поеми українські мотиви. Вони не руйнували вельми вивіреної і, сказати б, щільної біблійної атмосфери твору, додаючи до неї ледь відчутної українськості, яка породжувала в реципієнта **ефект упізнаваності** – з точки зору рецептивної поетики він є важливим активізатором процесу сприймання твору.

По-друге, що не менш важливо, уведення в художній світ поеми елементів українськості, була викликана провідним творчим завданням поеми, що визначався світоглядом поета, який характеризувався Д. Чижевським як «яскравий, послідовний «безмежний антропоцентризм» [14, с. 167]. Саме він, на думку вченого, був однією з «прикмет поетичного стилю Шевченка» [14, с. 167]. При цьому відмітимо, що ця світоглядна особливість у її **релігійному проявленні** була близькою до «релігії української душі», якій, за словами Євгена Маланюка, був властивий «майже еллінський антропоморфізм» [10, с. 293].

І, по-третє, потрібно відзначити одну з особливостей творчого обдарування поета, яку ми вже констатували й певним чином окреслили, аналізуючи поему «Катерина». Маємо на увазі його здатність тонко орієнтуватися на особливості «аудиторії», підпорядковуючи цьому завданню художню структуру твору. У «Катерині» поет явно орієнтувався на «дівочу» «аудиторію». Читач, на якого орієнтувався поет при творенні «Марії», немає ні гендерного, ні соціального визначення – це збірний, узагальнений читач. Проте він національно визначений – українець. І тому український елемент, наявний у художньому світі «Марії», – це свого роду **зачіпка** для свідомості українського читача, яка, стимулюючи **ефект упізнавання**, певною мірою допомагає читачеві вживатися в художній світ поеми, у ту «другу реальність», яка твориться нею.

Географічно окреслений і визначений предметно-побутовий світ поеми складає перший рівень візуалізації. Ідеться про своєрідне тло, на якому відбуватимуться події. І, вдивляючись у персонажі, які зображені на тому тлі й у тому середовищі, спостерігаючи за «сценами» та «мізансценами», у яких вони діятимуть, за «невидимою мовою» їх почуттів, детальніше й яскравіше візуалізуємо в своїй свідомості той світ, відчуємо свою майже фізичну присутність у тій другій реальності, яка візьме нас у полон і впливатиме на нашу свідомість тонкою енергією естетично забарвлених, а тому й ошляхетнюючих душу смислів.

Візуальні картини та сугеровані ними смисли

То ж приглянемося уважніше до «сцен» та «мізансцен», до описів, що є особливо функціональними у створенні художнього світу твору як «окремої дійсності».

І тут доцільно вдатися до термінів «*оповідь*» та «*опис*», бо, відзначимо одразу, власне навдивовижу органічне взаємоіснування розповідних та описових моментів, у які іноді вплітається лірично увиразнений голос автора, становлять своєрідність наративного розгортання поеми. Схвильовано-піднесена тональність, з якою той *голос автора* прозвучав у зачині поеми («*Все упованіє моє на тебе, мій пресвітлий раю...*»), ритмомелодійно варіюється протягом усієї поеми, набуваючи при цьому то розповідних, то описових, то піднесено-ліричних модуляцій, і при цьому треба визнати, він є чи не найбільш функціональним чинником цілісності поеми.

Не будемо вишукувати співпадіння, зіставляючи сюжетно-змістові лінії поеми та Біблії, не будемо також аналізувати якісь інші важливі змістові моменти поеми – все це вже не раз із достатньою повнотою та розмаїттям поглядів було зроблено. Також не ставимо собі за мету почергово проаналізувати всі ключові, найбільш візуалізовані моменти поеми. Це недоцільно робити, бо вже не раз переконувалися, що шляхом ретельного прочитання якогось одного або кількох моментів, можна отримати не тільки доволі повне й точне уявлення про важливі функціональні вузли твору, а й завдяки укрупненню опції спостереження (застосування «мікроскопу») можна побачити в змісті твору те, що не бачиться при загальному огляді.

Дотримуючись саме такого уповільненого прочитання, розглянемо перші «кроки» в розвитку поеми.

Передусім, скажемо про основний принцип розгортання твору, котрий полягає в тому, що плин авторської розповіді періодично переходить в опис, тобто в текст, де домінують зображення у формі «сцен», «мізансцен», «кадрів». Після них – знову розповідь, яка переходить у якийсь виразний візуальний момент. І так – протягом усієї поеми.

Подібний ритм, де чергуються текстові фрагменти з різним рівнем візуалізованості (розповідні та описові), ми спостерігали, досліджуючи поетику візуальності «Катерини». Той аналіз переконував у досконалості як розповідних, так і описових текстів, творених молодим поетом. У «Марії» ця досконалість доведена до абсолюту.

Нам, європейським читачам, треба вчитися східної культури сприймання Краси, у даному випадку Краси художнього Слова. Це

сприймання має бути неспішним, протяжним у часі, медитативним, зосереджено-сконцентрованим, націленим на проникнення в сутнісне...

*У Йосипа, у тесляра
 Чи в бондаря того святого,
 Марія в наймичках росла.
 Рідня була. Отож небога
 Уже чимала піднялась,
 Росла собі та виростала
 І на порі Марія стала...
 Рожевим квітом розцвіла
 В убогій і чужій хатині,
 В святому тихому раю.*

Що означає *проникнути в сутнісне* при сприйманні цього фрагменту? Думаємо, що в даному випадку це означає піднятися до розуміння краси простого й надивовижу змістовного слова. Краса в тому, що його смислова щільність є непомітною. Це краса складного та витонченого мистецтва небагатьма словами сказати багато й водночас настільки просто, що створюється враження, ніби свідомість сприймає той щільний зміст без найменших зусиль. Це видається нонсенсом, парадоксом: у той час, як загальноприйнято вважати, що затруднений спосіб декодування художнього тексту, за словами Івана Франка, «розбурхує уяву» читача й таким способом активізує процес його сприймання (власне ця активізація спричиняє вивільнення художньої енергії слова й «зарядження» нею читача). Шевченків текст, навпаки, не змушує напружуватися свідомість реципієнта – тут маємо справу немовби з **прямим** трансформуванням смислу **простого** слова до читача.

Але наївно думати, що ця немовби пряма трансформація смислу простого слова відбувається без посередництва «технічних» прийомів – ні, вони є, але вони надто засекречені і поки що майже не піддаються традиційним способам виявлення. «Одне тільки майже ніколи не піддавалося дослідженню: секрет Шевченкових простих слів, – писала з цього приводу Михайлина Коцюбинська. – Очевидно, тому, що таке дослідження важко або майже неможливо вкласти в суворі рамки літературознавчих категорій. А тим часом цей «секрет» існує, його відчуваєш щоразу, коли набираєшся відваги причинити двері в майстерню художника слова. І вже не хочеться повторювати правильних, але таких загальних визначень: «простота», «життєвість»... І хочеться збагнути, як же все це виростає до рівня поезії» [8, с. 36].

Ми вже багато уваги приділяли *простому* слову Шевченка, наприклад, аналізуючи поетику «Катерини». Тоді прийшли до висновку про архетипність Шевченкових висловлювань, що ґрунтуються на радарній чутливості поета, його геніальній здатності підняти з мовних

глибин найбільш ціннісне, відібране, устояне та викристалізоване мовним генієм народу. Прийшли до висновку й про **енергономіку** художнього висловлювання, про відсутність у створених поетом мовних конструкціях жодної грамінки зайвої ваги. Іншими словами, йдеться про досягнення максимального художнього (виражально-зображувального) ефекту при мінімально задіяному словесному матеріалі.

Методика аналізу такого тексту, кінцевою метою якого є розкриття його художньої сутності, розуміння краси цього високоорганізованого, тонко пульсуючого організму, вимагає неспішного, майже медитативного у своєму зосереджено-сконцентрованому вдумуванні та вчуванні в його смисли. При цьому треба пам'ятати, що розкриття естетичної сутності поетичного тексту полягає в наближенні до розуміння «секретів» його високої художньої інформативності. Мабуть, усе-таки існує універсальна парадигма, універсальний закон, що засвідчує художню якість тексту. Він формулюється таким чином: **рівень художньої інформативності тексту визначає його енергетичний потенціал**. Саме тому основна мета зосередженого сприймання тексту полягає в прагненні відкрити інформативну щільність змісту, звичайно ж, якщо ця щільність і справді йому притаманна. І якщо така висока інформативність буде виявлена, то нам відкриються й «секретні» прийоми її творення.

То ж спробуємо випробувати текстовий фрагмент на *щільність художньої інформативності*.

Йосип не просто тесляр, як це сказано в Біблії. Шевченко уточнює – він бондар. Навіщо таке уточнення, у чому його доцільність або, іншим словом, функціональність? Немає сумніву, що ця **додаткова інформація** слугує прив'язкою Йосипа до українськості: в українському сільському житті тесляр був перш за все бондарем, тобто майстром, який виробляв бочки, діжі й тому подібні дуже поширені предмети в побуті. Для українського читача слово «бондар» є упізнаваним, навіть знаковим, здатним активізувати асоціативність сприймання, підвищуючи таким способом інформативність відтвореної уяви. Окрім того, позначивши Йосипа як бондаря й показуючи його в наступних частинах поеми зайнятим переважно тим, що «барилу й бочки набиває», то відра та шапки носить «у город [...] продавати» (шаплик – «невысокая широкая бочка без верхнего дна». – Словник Бориса Грінченка, Т. IV, с. 485). Маленький Ісус помагав «Святому батькові в трудах. / Якось по сьомому годочку / Малий вже добре майстрував...». Отже, позначивши Йосипа як бондаря, Шевченко зробив наскрізною цю професійну ознаку. Такий прийом був одним з багатьох невидимих чинників цілісності поеми.

Позначення Йосипа як святого теж потребує пояснення. Те, що за Біблією, Йосип походив із роду Давидового, ще не давало поетові підстав

називати його святим. У той же час Шевченко протягом усієї поеми постійно наголошує на його святості – слово «святий» супроводить кожную згадку про Йосипа. Немає сумніву, що таким чином Шевченко домагається наголосити на його високій моральності та чоловічій шляхетності – саме ці риси є провідними в образі Йосипа, який, взявши в жони Марію, врятував її від жорстокого всезагального осуду як «покритки», а й ретельно опікувався нею, допоки був живий. Образ Йосипа **згармонізований** з образом Марії. Сам по собі він стверджує в поемі гуманізм, шляхетність, красу людського чину. Тож уже в перших двох рядках бачимо наявність підтекстових смислів. Щоправда, вони ще знаходяться в згорнутому стані й поки що не декодуються читацькою свідомістю, але важливою є їх наявність, бо таким способом твориться поки що неусвідомлюване відчуття глибини тексту – ідеться про явище майже не досліджене рецептивною поетикою. Наявність реальної художньо-інформаційної щільності посилює **притягальність** тексту, подібно до того відомого фізичного закону, що визначає залежність сили тяжіння від маси тіла.

Перші два рядки органічно переходять у третій:

*У Йосипа, у тесляра
Чи бондаря того святого,
Марія в наймичках росла.*

Ось тут знову зустрічаємося з мовним явищем, яке спостерігали в «Катерині» і яке називаємо як архетипність висловлювання. Маємо на увазі «в наймичках росла» – вислів явно відшліфований в усному мовному спілкуванні, з багатим семіотичним навантаженням, а тому й асоціативно активний. З повним правом можна говорити про наявність у ньому підтекстового смислу. Бо «в наймичках росла» означає несправедливу долю, той спосіб життя, який завжди хвилював Шевченка, викликаючи тужний емоційний сплеск:

*Дівча любе, чорноброве
Несло з льоху пиво.
А я глянув, подивився –
Та аж похилився...
Кому воно пиво носить?
Чому босе ходить?
Боже сильний! Твоя сила
Та тобі ж і шкодить.*

Або ж згадаймо поезію «Маленькій Мар'яні», що, за переказами, присвячена сироті-наймичці, яку Шевченко зустрів у В'юнищі і якій подарував гроші на хустину. Або ж сирітку із «На Великдень, на соломі...», яка похвалилася, що «в попа обідала», – їй теж випадає доля в наймичках рости у свої дитячі та молоді роки.

А далі йде вислів *«рідня була»*, смислова функціональність якого в даному тексті є надзвичайно високою через те, що, по-перше, пом'якшує драматизм вислову *«в наймичках росла»* – все ж таки була наймичкою не в чужих людей, а в родича. Тому й наймитство її було відносне, бо Йосип, як побачимо далі, до неї ставився як до своєї дитини.

По-друге, Шевченко зараз не драматизує текст – на те прийде свій час. А зараз, навпаки, він створює лагідну, майже ідилічну атмосферу – «стиль «Марії», – спостеріг Юрій Шевельов, – дає відчуття ласки, пестливої руки, що гладить волосся» [15, с. 62]. Щоправда, треба було б зауважити, що таке лагідно-ідилічне враження створюється переважно в перших частинах поеми – лише в такому світі Марія могла розцвісти «рожевим квітом». До того ж перші частини поеми своїм ідилічним настроєм створювали контрастне тло для всезростаючого драматизму наступних, особливо фінальних, частин.

І, по-третє, найважливіше: наголосивши, що Марія була ріднею Йосипу, поет розпочав формування складної сюжетної конструкції, що відзначалась взаємоузгодженістю усіх її частин. Це була суто авторська сюжетна конструкція, що в деяких принципових моментах не співпадала з біблійними сюжетами. Передусім, це стосується статусу Марії як **рідні** Йосипа – саме цей момент є ключовим для сюжетної конструкції поеми, він визначає внутрішню вмотивованість, а значить, і цілісність. Поет ошляхетнює образ Йосипа, який не тільки фіктивно одружився на Марії, щоб уберегти її від побиття камінням нібито за вчинений «гріх», а й побатьківському оберігає її та Ісуса – Сина Божого. Вища шляхетність Йосипа є абсолютно згармонізованою з материнством Марії, з її святістю Божої Матері. Це важливий момент підсилення звучання ідеї Любові та Самопожертви як найвищих християнських цінностей, на яких тримається наш світ. І тут треба взяти до уваги, що ці ідеї як ідеї високої духовної Краси безпосередньо трансформуються в художню енергію – іншими словами, вони є одним із джерел естетичного субстрату поеми.

А далі йде проста й легка для сприймання розповідь. Здається, що її смисл без будь якого посередництва буквально вноситься у свідомість реципієнта. І знову ж таки, у кожному змістовому моменті висловлювання є своя «родзинка», яка відкривається при кожній спробі сконцентрувати на ній свою увагу. Ця «родзинка» набуває форму архетипності (*«Росла собі та виростала / І на порі Марія стала»*), про естетичну привабливість якої ми вже вели мову. В іншому випадку вона ґрунтується на простій, але точній та естетично викінченій метафорі: *«Рожевим квітом розцвіла»*. І що Марія розцвіла *«в убогій і чужій хатині, / В святому тихому раю»*, то лише засвідчує, що в перших частинах поеми Шевченко дотримується ідилічної лінії, яка йому потрібна для досягнення ефекту контрастності:

А тепер – увага! Узявши «на пробу» початковий фрагмент авторської розповіді й здійснивши його **повільне** прочитання, що дає змогу переконатися не лише в щільності художньої інформації прочитаного таким способом текстового фрагменту, а й зрозуміти деякі (не всі!) чинники цієї змістової насиченості, надалі вже не будемо зосереджуватися на питаннях **поетики розповіді**, а перейдемо до розгляду головної проблеми нашого дослідження – **поетики опису**, яка, за нашим переконанням, є головним джерелом художньої сили поеми²

Щойно розглянутий нами фрагмент авторської розповіді немовби готує появу описового фрагменту. Сміслова щільність розповіді плавно переходить у смислову щільність опису. Виходить так, ніби розповідач, що наділений неабияким талантом ритора, чудово розуміє, що його розповідь набуде більшої впливовості, якщо вчасно ілюструватиметься окремими зоровими картинками-«кадрами».

Простежимо за цим переходом із розповіді до опису:

*Тесляр на наймичку свою,
Неначе на свою дитину,
Теслу, було, і струг покине
Та й дивиться; і час мине,
А він і оком не мигне
І думає: – Ані родини!
Ані хатиночки нема,
Одна-однісінька!.. Хіба...
Ще ж смерть моя не за плечима?.. –
А та стоїть собі під тином
Та вовну білую пряде
На той бурнус йому святошній
Або на берег поведе
Козу з козятчком сердешним
І попасти і напоїть,
Хоч і далеко.*

Хочеться сказати, не соромлячись пафосу: ось воно, мистецтво слова, що демонструє свої незрівнянні можливості у відображенні життя! Ось вона, література, як справжня «королева мистецтв»! І якщо зараз усе більше говорять про те, що вона втрачає свою впливовість, що її вже фактично витіснили на «обочину життя» молодші та енергійніші кіно та

² Ю. Шевельов спостеріг та зафіксував розмаїття стилістичних ключів у «Марії»: церковнослов'янський стиль (1–25 рядків) змінюється розмовним (26–91), ще далі – змішаний, потім знову церковнослов'янський, який переходить у розмовний. Гармонізація цих стилів в одній цілісності – окреме питання, якого не торкаємося. [Див.: 15, с. 62]. На жаль, вчений обмежився цими спостереженнями, не звернувши увагу на візуальний компонент поеми як на головний генератор художньої енергії.

телебачення, які, мовляв, виявляються більше затребуваними, то тут не може бути претензій до літератури – радше варто задуматися про зміни у свідомості сучасної людини. І як до цих змін ставитися, чи є вони свідченням «прогресу», чи, навпаки, «регресу» – то вже окреме питання.

Іван Дзюба подарував нам дуже важливе спостереження: «До речі, – пише він, – в цій поемі («Марія» – Г.К.) Шевченко настільки «кінематографічно» картинний, з динамікою естетично значущих подробиць побуту і дії, що великий кінорежисер Сергій Параджанов не дарма мріяв ставити фільм за «Марією» [5, с. 530].

Не так і важко уявити, які моменти зі щойно наведеного фрагменту поеми привабили б своєю витончено-довершеною картинністю знаменитого режисера. Рядки

*Тесляр на наймичку свою,
Неначе на свою дитину,
Теслу, було, і струг покине
Та й дивиться; і час мине,
А він і оком не мигне
І думає (...)*

При їх зосередженому сприйманні не можуть не вразити психологічно змістовною візуальною виразністю, що втілена у філігранно оброблений словесний матеріал. Сміслова щільність цього фрагменту надзвичайно висока. Це певною мірою зупинений «кадр» – «стоп-кадр», у якому «жести» зафіксовані в момент їх найбільшої виражальності. Крупність «кадру» – середня, бо видно щойно відкладені на верстат теслу й струг як найбільш вживані робочі інструменти. Але вони на другому плані є деталями тла, які засвідчують, що робота тесляра щойно перервана. Саме в такій позі – у позі «перерваного жесту» – бачимо селянина на Шевченковій картині «Катерина». Він сидить, відклавши робочий інструмент, у даному випадку сокиру, і тримаючи в лівій руці ще не достругану дерев'яну ложку, а в правій – маленький струг. Дерев'яний обруч, що висить на кілку, засвідчує, що селянин займався бондарством. Та головне все-таки його погляд – він сумно задуманий і в цій його задумі – засудження Катерини.

Аналізований «кадр» теж побудований таким чином, що його притягальною силою, центром зображення є погляд Йосипа. Він добрий, навіть люблячий, такий, що милується – літній чоловік дивиться на «наймичку свою, / Неначе на свою дитину». Це погляд довгий і задуманий: чоловік «і оком не мигне» – у цьому якраз і відчутна зафіксована поетом «жестовість», що наділена неабиякою зображальністю.

А далі – вражаюча демонстрація виражальних можливостей літературного слова – довгий і задумливий погляд Йосипа раптом «заговорить» – ми почуємо внутрішній голос Йосипа, почуємо, **що він думає:**

*«Ані родини!
Ані хатиночки нема,
Одна-однісінька!.. Хіба...
Ще ж смерть моя не за плечима?..»*

У цих словах – особлива, вражаюча Шевченкова співчутливість до сирітства, яка з такою повнотою проявилася в Йосипа, засвідчуючи його високу людяність.

У тій його «внутрішній мові» виразно простежуються ознаки **потоків свідомості**. Йосип глибоко співчуває сирітству Марії, тривожиться за її майбутнє, але тут же його болючі думки трансформуються в розуміння, що він є чоловіком, у якого *«ще смерть [...] не за плечима»* і тому ще зможе захистити дівчину-сироту від життєвих труднощів у цьому світі.

Показавши задуманого Йосипа, поет скеровує наш погляд на Марію, яка *«стоїть собі під тином / Та вовну білу пряде / На той бурнус йому святошній...»*.

«Кінематографічність» цього текстового фрагменту очевидна – саме такі моменти тексту, напевно, збуджували «кінорежисерську» свідомість Параджанова. «Кадр», у якому бачимо задуманого Йосипа, що відклавши теслу й струг задумано дивиться на Марію, монтується з «кадром», у якому бачимо вже саму Марію. Це довгі в часовому вимірі «кадри», протяжність яких обумовлена штрихом *«і час мине / А він і оком не мигне...»* та й уповільненим процесом прядіння Марією білої вовни. Цілком можливо, що «кінокамера» кілька разів почергово фіксуватиме то Йосипа, то Марію з метою дати можливість нам, читачам/глядачам, уважніше придивитися до кожного із цих персонажів. Поки що вони показані розрізнено, проте, як побачимо нижче, вони думають один про одного.

Наступний сюжетно-зображальний крок пов'язаний з показом усамітненої Марії. М. Кр(уп)ський таким чином передає свої враження від цих зображень: «Щоб змалювати образ Шевченкової Марії, – пише він, – прийшлося би виписати сюди більшу половину поеми. Цей образ подитячи веселої, з накритим лопухом, неначе бриликом, головою дівчини, що од невинних веселощів і танців з козенятком, переходить до думок про сумну долю свою й Йосипову, котрого обіщає підперти своїми молодими плечима, переходить до трагічного передчуття «огнепалимої спеки» душевної. Образ дівчини з пророчими сльозами на очах – це справжній перл Шевченкової поезії» [9, с. 6].

Марія «поведе / Козу з козяточком сердешним / І попасти і напоїть». «Кінокамера» постійно супроводжуватиме її, фіксуючи кожний її крок. Вона то стоїть «неначе вкопана, під гаєм, / І сумтно, сумно позирає / На той широкий Божий став», то, накривши лопухом від сонця голову, іде в гай, то виходить з гаю уквітчана, то повертається додому, несучи на руках козеня... І треба сказати, що кожна така картина є вищою мірою виражальною – відбувається інтенсивне знайомство читача з дівчиною Марією, у близькому майбутньому – Богоматір'ю. При цьому творений поетом образ набуває особливості – естетично заряджаючої – енергетичності, джерела якої знаходяться як у художній зображальності картин, так і в різних прийомах передачі внутрішніх станів героїні.

Приглянемося уважно як до смислів тієї естетично заряджаючої енергії, так і до її джерел, тобто до прийомів, що її генерують.

Стоячи, «неначе вкопана, під гаєм», Марія звертається до улюбленого «ставу»:

– Тиверіадо!
Широкий царю озерам!
Скажи мені, моя порадо!
Якая доля вийде нам
З старим Іосифом? О доле! –
І похилилась, мов тополя
Од вітру хилиться в яру.
– Йому я стану за дитину.
Плечми моїми молодими
Його старії підопру!»

Вибудовується симетрія, як одна із ознак внутрішньої гармонійності твору: Йосип стурбовано думає про майбутню долю своєї наймички, наймичка ж, Марія, немов у відповідь, думає про нього: «Якая доля вийде нам / З старим Іосифом?». Симетрична відповідність їхнього думання один про одного в тому, що після емоційного сплеску, викликаним тривогою за майбутнє, кожний з них приймає рішення до кінця бути поряд один з одним, допомагаючи в житті один одному³. Йосип: «Ще ж

³ Олександр Кониський у своїй біографії поета відзначав, що в поема «Марія» писалася саме в той час, коли Тарас Шевченко, надто тяжко переживаючи свою самотність, плакав надію на одруження з Харитиною, молодою селянською дівчиною, з якою він познайомився, гостюючи у свояка Варфоломія під час свого останнього перебування в Україні, і яка йому за його ж словами «д у ж е, д у ж е сподобалася» Перебуваючи в Петербурзі, він активно переписувався з Варфоломієм, якого просив посприяти його намірам одружитися з Харитиною й поселитися назавжди в Україні. «Аж надто тяжко стало на самоті, - цитує Кониський лист Шевченка до свояка. – Може Харитина скаже, що вона вбога, сирота, наймичка, а я багатий та гордий, то ти скажи їй, що в мене багато дечого нема, а часом і чистої сорочки, а гордоців та пихи я ще у моєї матері позичив, у мужички і безталанної кріпачки. Чи так, чи сяк, а я повинен женитися, а то проклята н у д ь г а з ж е н е м е н е з с в і т а. [...] Навчи ж її і вразуми, що вона безталанною зо мною не буде». Шевченко з нетерпінням чекав листів від Варфоломія.

смерть моя не за плечима?». Марія: «Плечми моїми молодими / Його старії підопру!».

Який сенс у цій симетрії? З якою метою Шевченко так ретельно її вибудовував?

Думаємо, що таке зіставлення рефлексій двох персонажів поеми виконує функцію їх **взаємовисвітлення, взаєморозкриття**. Але не тільки. Та висока співчутливість у ставленні один до одного є ознакою духовної краси цих двох людей, тієї Краси, яка трансформується в художню енергію твору. Джерелами художності є архіскладна система прийомів, більшість з яких ніколи не фіксувалися «шкільними» нормативними поетиками. І тих неосязних для описової поетики засобів тим більше, чим вищим є художній рівень твору.

Урешті-решт гармонізація стосунків у Йосипа й Марії є свідченням міцно збудованих логічних конструкцій, які складають сюжетний каркас твору і які здатні витримати найприскіпливішу «перевірку логікою». Дослідники поеми не звернули увагу на деталь: після того, як Марія прийняла для себе рішення «йому (тобто Йосипу – Г.К.) я стану за дитину. / Плечми моїми молодими / Його старії підопру!», вона

І кинула кругом очима

Аж іскри сипнули з очей.

Надзвичайно виразний «жест»! Рішення – рішуче та остаточне! – прийняте. Звідси – і раптовий вольовий сплеск у її погляді. Важливо, що після цієї виразної **візійної** деталі, іде одна з ключових для образу Марії картин, на яку звертали увагу майже всі дослідники поеми:

А з добрих молодих плечей

Хітон полатаний додолу

Тихенько зсунувся. Ніколи

Такої Божої краси

Ніхто не узрить!

Є щось контрастне в цьому зіставленні: з одного боку – вольовий зблиск очей, а з іншого – чарівна жіночність. Насправді ж, у цьому є своя логіка. Таким способом поет вибудовує свій образ Мадонни, який є складнішим, глибшим і, сказати б, реалістичнішим за всі існуючі досі. У його побудові відчутна та «залізна» логічність, про яку щойно йшла мова. Дуже швидко після цієї картини, на якій зображено, як «з добрих молодих плечей / Хітон полатаний додолу / Тихенько зсунувся», будуть йти почергово, один за одним інші «кадри», які поглиблюватимуть враження

«Височезний ліризм тієї поеми («Марії» - Г.К.) і глибоке почуття матері, вилите брильянтовими віршами, дає нам можливість зрозуміти те вражіння, яке панувало над поетом під час доживання Варфоломеевої відповіді... Але не так сталося, як поет сподівався».(Кониський О.Я. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. – К.:Дніпро, 1991. – С. 536–537.

Думається, що ці спостереження біографа поета дають нам важливий ключ для розумінні тогочасних поетових настроїв, що сублимувалися в зображення стосунків Марії та Йосипа.

від жіночності Марії, органічною складовою якої є такі риси як м'якість та ніжність, що – знову ж таки! – природно трансформуватимуться в емоційно-зворушливі та неосяжні своєю глибинністю смисли материнства, все ж треба бачити, як наростатимуть мотиви материнської жертвності, як міцнітиме її характер і воля у підтримуванні великої Правди її сина, якою твердою і рішучою вона покаже себе після розп'яття Ісуса, приводячи до тями його переляканих та розгублених учнів.

Таким чином виявляється, що деміфологізація образу Богоматері та її олюднення само по собі сприяло поглибленості характеру. Задум поеми виник як задум *«описать сердце матери по жизни Пречистой Девы, матери Спасителя»* (Лист до В. Рєпніної від 7 березня 1850 р.). І саме такий задум у виконанні Шевченка, з його прагненням та умінням відобразити життя правдиво та сутнісно, не міг відбутися без психологічного заглиблення.

* * *

Уважніше розглянемо кілька сцен з тієї частини поеми, де йдеться про Благовіщення. Саме ця частина твору містить кілька текстових моментів, які викликали чимало докорів з боку клерикально налаштованих критиків. «Отже, опис Благовіщення в «Марії» Шевченка дуже неясний і зовсім небагато йому бракувало б, щоб він став ясним і канонічним, – розмірковує Іван Огієнко. – Шевченко цього не доробив, бо вся «Марія» – аж надто недороблена» [12, с. 267].

Іван Огієнко докоряє Шевченку, що він нібито з недостатньою переконливістю наголосив на непорочності Діви Марії і тим самим спричинив підстави для тверджень, що в поемі розказується про «людське зачаття» Сина Божого. «Про людське зачаття Сина Божого Шевченко хіба й не думав! Помилка й грішні думки виникають тільки через неясний опис Благовіщення. У цьому зродилася «Єресь» Шевченка, яку йому підкидають самі дослідники...» [12, с. 268] – виправдовував поета митрополит Іларіон.

Спробуємо осягнути сутнісні *художні* смисли, що виражаються візуальними сценами Благовіщення. Наголошуємо на слові *художні* саме тому, що маємо на увазі художню правду, яка є найбільш наближеною до істини. І справа не в з'ясуванні питання про непорочність чи «людськість» зачаття, бо це питання не дискусійне через те, що в поемі є рядки, які, за словами Юрія Івакіна, «найбільше дратували клерикалів», бо «зовсім вже недвозначні:

*Що наймичка його несла
В утробі праведную душу*

За волю розп'ятого мужа» [6, 292].

Справа в іншому: спробуємо зрозуміти, по-перше, яким власне **художнім завданням** керувався Шевченко, ризикнувши здійснити таке відступництво від загальноприйнятих релігійних уявлень, яку **художню мету** він прагнув реалізувати, вдавшись до такого дратівливого рішення, і, по-друге, як, яким способом і якою мірою він досягнув її.

Під вечір Марія повертається на хутір.

*Круг себе сумно озирнулась,
На руки козеня взяла
І веселенькая пішла
На хутір бондарів убогий.
А йдучи, козеня, небога,
Ніби дитину, на руках
Хитала, бавила, гойдала,
До лона тихо пригортала
І цілувала. Козеня,
Неначе теє кошеня,
І не пручалось, не кричало,
На лоні пестилося, гралось.
Миль зо дві любо з козеням
Трохи, трохи не танцювала
І не втомилась.*

Відчуття чистої-пречистої жіночності лине із цього довгого «кадру», що знімається рухливою «кінокамерою». Дівчина, «*що стала на порі*», що «*рожевим квітом розцвіла*», у даному зображенні поєднує в собі дитинну чистоту й грайливість із уже визріваючим та, можливо, ще не зовсім усвідомлюваним відчуттям материнства.

Це друге після «кадру», у якому «добрі молоді плечі» оголилися з-під опалого хітона, прицільне зображення Марії.

А далі йтимуть інші «кадри» – психологічно змістовні, сповнені «видимої мови почуттів». Кожний з них може сприйматися на двох рівнях – першому, який можна визначати як «швидкий», певною мірою «поверховий», і на другому – уповільненому, що обіцяє проникнення в глибинні смисли. Ці два рівні сприймання взагалі характеризують особливості рецепції Шевченкових текстів, позначених геніальною простотою.

Йосип, що з нетерпінням чекав повернення Марії, повідомляє, що до них навідався гість «з Назарета, / *Зайшов у нас підночувати*».

І ось з'являється гість:

*А гость роззутий,
Умитий з куці вихожав*

*В одному білому хітоні,
Мов намальований сіяв,
І став велично на порозі,
І, уклонившись, вітав
Марію тихо. Їй, небозі,
Аж дивно, чудно. Гість стояв
І ніби справді засіяв.
Марія на його зирнула
І стрепенулась. Пригорнулась,
Неначе злякане дитя,
До Йосипа свого старого,
А потім гостя молодого
Просила, ніби повела
Очима в куцу.*

Психологічний малюнок цього уривку досить виразний. Гість за Біблійним сюжетом – архангел Гавриїл. Але Шевченко його не конкретизує. Трохи пізніше дізнаємося, що він – «правозвіститель Месії» і що його «розп'яли». Він постає перед Марією велично, в ореолі святості, у білому хітоні, сяючий, «мов намальований стояв». Важлива деталь – гість «став велично на порозі, / І, уклонившись, вітав Марію тихо». Так, він посланий Богом до неї. І Марія відчула цю незвичайність гостя: вона стрепенулась і «пригорнулась / Неначе злякане дитя, / До Йосипа свого старого». Це красномовний, сповнений глибокої психологічної змістовності «жест». Марія вражена не так появою гостя, як самим гостем, його світлістю, його якимось особливо поштивним ставленням до неї («уклонившись, вітав Марію тихо»). Вона інтуїтивно відчула важливість цієї зустрічі, її доленосність – звідси цей такий природний для неї, з її майже дитинною пречистістю, рух («жест»): пригорнулась до Йосипа, «неначе злякане дитя».

Але тут же, коли вони зустрілися очима, стався ось той перший момент зближення: «А потім гостя молодого / Просила, ніби повела / Очима в куцу».

Подальші події:

*Принесла
Води погожої з криниці,
І молоко і сир козлиці
Їм на вечерю подала.
Сама ж не їла й не пила.
В куточку мовчки прихилилась
Та дивувалася, дивилась,
І слухала, як молодий*

*Дивочний гость той говорив.
І словеса його святис
На серце падали Марії,
І серце мерзло і пеклось!*

Усе в цьому уривку сконцентровано на завданні **зобразити** враження, яке справляє гість на Марію. Вона – господиня цього дому. Приймає гостя як належить: приносить свіжої води, накриває стіл («молоко і сир козлиці»), і сама «в куточку мовчки прихилилась» (знову виразний «жест») уважно слухала гостя і зачаровувалася ним, його словами, які вона вже приймала як святі, як слова апостола, посланця Божого, від яких у неї «серце мерзло і пеклось».

І вже після того, як гість прямо проголосив «Я Месію / Іду народу *возвістити!*», Марія помолилася перед ним як «*перед апостолом*».

А далі – якась заспокоєність: огонь на кабиці, задуманий Йосип, «зірниця / На небі зайнялась».

*Марія встала та й пішла
З глеком по воду до криниці.
І гость за нею і в ярочку
Догнав Марію...*

Ось ці три крапки створили проблему для Івана Огієнка. Він їх не хотів бачити і коли цитував ці рядки, то прибрав їх, хоча в «Більшій книжці», в автографі твору, і фактично в усіх публікаціях поеми вони наявні. Іван Огієнко намагається переконати: гість догнав Марію в ярочку, бо тут «вода була, якої мала принести Марія».

По цьому треба думати, – міркує Огієнко, – гість-благовіститель і Марія, набравши води, благочестиво й чеснотно вернулися додому» [12, с. 266].

Розуміємо шанованого автора цього спостереження й не будемо вступати з ним у полеміку. Значно важливіше нам видається подумати над **витонченою оптимальністю** цього **прийому недовомовленості**.

У чому ж полягає, запитаємо, ця витонченість та оптимальність?

Так, Шевченко дав підстави сумніватися в «непорочності зачатія» Сина Божого. І це був один із основних моментів деміфологізації важливого біблійного постулату. Але ж як тонко, як делікатно він виконаний! І тут справа не лише в тих трьох крапках, що означають певну недовомовленість. Маємо зрозуміти, що цей момент деміфологізації був не просто моментом олюднення. Щойно здійснений аналіз усіх візуальних зображень, у центрі яких бачимо Марію, приводить до однозначного висновку, що вони цілеспрямовано випромінюють художні смисли жіночності й чистоти. Ця зрима жіночність є надзвичайно привабливою, а чистота – пречистою. І це виконано на такому високому рівні зображального мистецтва слова, що йому важко знайти аналогії у світовій

літературі. Недарма ж Б. Пастернак, висловлюючи захоплення цією поемою, яку він переклав російською, порівнював її з власне «шедеврами Рембранда, Тиціана або якого-небудь іншого старого італійського майстра» [16]. І якщо, спостерігаючи за психологічним змістом цих візуальних зображень, відзначаємо, наскільки тонко виражає процес духовного наближення один до одного гостя та Марії, що виявився в «діалозі поглядів», у шанобливому ставленні гостя до Марії, і в захопленні Марією його повідомленнями про Месію, то не можемо не дивуватися, як тонко й делікатно підводить читача до недомовленості, яка криється за тими трьома крапками.

Є різні форми релігійної свідомості й різні її полюси. З одного боку, осліплено-фанатичні, з другого – помірковані, що належать людям, котрі шукають свої шляхи до Бога. Поет апелює до поміркованої релігійної свідомості, яка, сприймаючи могутні художні імпульси, що йдуть від Шевченкової «Марії», не атеїзується, а, навпаки, наближається до розуміння святості Марії-Богородиці, проймається її пречистістю. Шевченковий спосіб олюднення Марії наближає нас до розуміння відчуття святості материнства, святості Мадонни.

* * *

Проведений аналіз переконує у високій функціональності візуальних зображень. Виявляється, що вони є основними генераторами художніх смислів. Вони є глибоко змістовними (високо інформаційними) і через те, як ми переконались, «читаються в глибину».

Щоб остаточно закріпитися в цьому висновку, який є особливо важливим, а, можливо, і ключовим для розуміння поезики Шевченка, розглянемо ще кілька таких зображень, що є важливими смисловими вузлами в нараційному розвитку поеми.

Ось перша візія:

*Тесляр колисочку дебелу
Майструє в сінях. А вона,
Пренепорочная Марія,
Сидить собі коло вікна
І в поле дивиться, і шиє
Малесеньке сороченя –
Комусь то ще?
– Хазяїн дома? –
Надворі крикнуло. – Указ
Од кесаря, його самого,
Щоб ви сьогодні, сей же час!*

*Ви на ревізію у город,
У город Віфлієм ішли. –
І зник, пропав той тяжкий голос.
Тільки руна в яру гула.*

*Марія зараз заходилась
Пекти опрісноки. Спекла,
В торбину мовчки положила
І мовчки за старим пішла
УВіфлієм. – Святая сило!
Спаси мене, мій Боже милий! –
Тільки й промовила. Ідуть,
Сумуючи, собі обоє.
І вбогії перед собою
Козу з козяточком женуть,
Бо дома ні на кого кинуть.
А може, Бог пошле дитину
В дорозі; от і молоко
Сердешній матері. Скотина
Іде, пасучися; рядком
Ідуть за нею батько й мати [...]*

Це одне із Шевченкових зображень життя «святого сімейства», які інтенсивно опредмечують, конкретизують внутрішній світ твору. Таким чином читач, у свідомості якого утворюється візія того світу, наближається до зображуваних подій. Це один із способів «увести» читача в художній світ твору – таке «уведення» є надзвичайно важливим прийомом, на який, фактично, ніколи не звертається увага, але який, напевно, цілком осмислено вживається митцем. Читач, що таким чином активно уведений у внутрішній світ твору, і перебуває в його «полоні», певною мірою підготовлений до сприймання авторських сугеруючих впливів.

Енергетичні джерела такої сугестії знаходяться в плоті самого зображення – вони визначають його «художність», «літературність».

«Мізансцена», де Йосип майструє «колисочку дебелу», а Марія сидить біля вікна та шиє «малесеньке сороченя», сконцентровано виражає смисл чекання новонародженого. Не так і складно прийти до висновку, що це зображення породжене власне **живописною** уявою Шевченка, якому із часів навчання в Академії мистецтв були знайомі живописні сюжети на тему Святого сімейства, створені знаменитими майстрами епохи Відродження (Рафаель, Рембрандт, Мікельанджело, Рубенс, Джорджоне, Мантенї, Пусен та ін.). Але Шевченко, користуючись у даному випадку зображальними можливостями слова й керуючись своєю

концепцією розуміння життя Святого сімейства, суттєво відійшов від традицій майстрів Відродження. У даному випадку Святе сімейство ще не повне – немає маленького Ісуса, до його появи лише готуються. Якщо італійські майстри Відродження показували сімейство на тлі ідилічних пейзажів з храмами та замками на дальніх планах, то Шевченко показав Йосипа та Марію в українській хаті («сіни», «вікно»). Якщо на полотнах майстрів Відродження члени Святої родини були, як правило, портретовані, тобто показані в демонстраційних позах (за винятком картин Рембрандта, де Йосип зайнятий теслярством), то Шевченко, користуючись виражальними можливостями слова, показав своїх героїв у роботі: Йосипа – за теслярством, а Марію – за шиттям.

Художня сугестія даного Шевченкового зображення досягається власне сконцентрованою смислу: і Йосип, і Марія готуються до народження Ісуса. Сугестується тривожне й водночас радісне очікування особливо важливої події.

Марія, що сидить біля вікна «і в поле дивиться і шиє», є алюзією з поеми «Катерина», адже там Катерина «у вікно виглядає». Сенс цієї алюзії ледь відчутний – покритка. Значно сильніше тут починає звучати мотив дбайливого материнства, який у майбутньому буде варіюватися, набуваючи в цьому варіюванні все глибших сенсів. Ці сорочечки, дбайливо зшиті в переддень народження Сина Божого, пізніше будуть так само дбайливо, з материнською любов'ю пратися Божою Матір'ю у водах Нілу.

Голос, що сповістив указ іти у Віфлієм «на ревізію», був настільки «тяжкий», що після того, як він «пропав», «тільки руна в гаю гула». Ми не бачимо чоловіка, якому належав той голос («на дворі крикнуло»), але відчуваємо його владність, презирство та зневагу до підлеглих. Світ недосконалий, прості люди в ньому безправні й пригнічені – саме такий смисл сугерує цей «тяжкий» голос. А досить знакові для кріпосницький реалій слова «указ» та «ревізія» ледь відчутно асоціюються з тогочасною українською дійсністю. І в цьому теж треба вбачати момент сугестивного впливу на свідомість чи й навіть на підсвідомість реципієнта.

Даний фрагмент тексту з'явився через необхідність мотивувати причини, що змусили Йосипа та Марію вирушити до Віфлеєма. Саме під час цього переходу Марія народить сина. Звідси виходить, що функція цього фрагменту в певному розумінні є службовою – вона обумовлена потребою забезпечити один з логічних сюжетних кроків. Проте ми зупинилися на ньому саме тому, щоб зрозуміти ще одну важливу «дрібницю» Шевченкової поетики, а саме: у нього немає «недовантажених» у смисловому плані фрагментів тексту. Аналізований фрагмент виконаний на абсолютно викінченому мистецькому рівні.

Візуальний момент у нього послаблений за рахунок посилення звукового, що, як ми переконалися, виконує важливу виражально-сугеруючу функцію.

Почувши цей указ, Марія почала готуватися в дорогу – «заладилася / Пекти опрісноки», поклала їх в торбину. І зробила це мовчки, якось упокорено. Звернулась перед тим, як вирушити в дорогу до «святої сили». Для неї, що ось-ось мала народити, це була важка й небезпечна дорога.

А потім – геніально задумана й геніально виписана словом картина, яку можна було б назвати «Святе сімейство по дорозі з Назарету до Віфлієма». Здається, що жоден із знаменитих майстрів Відродження не піднімався до такого проникливого реалізму в зображенні Святого сімейства. Картина, що владно переносить нас у біблійний світ, робить його реальним і предметно зримим. Їй віриш і одним із чинників цієї віри є по-селянськи розсудливе пояснення. Дорога з хутора, що неподалік Тиверіадського озера, до Віфлеєму, що знаходився біля Єрусалиму, далека – пройти її можна за кілька днів. Тому й взяли із собою скотину – «козу з козяточком», «бо дома ні на кого кинуть». Якщо ж раптом на цій дорозі «Бог пошле дитину», то й буде молочко «сердешній матері». Така ось селянська розсудливість. Картина щемка. Попереду – «коза з козяточком», «іде пасучися». Це дуже виразна деталь, наділена особливою зримістю. За ними – Йосип та Марія. Ідуть поволі. Марії важко йти – вона ось-ось має народити.

Такі конкретизовані зображення постійно виникають при сприйманні тексту. Ось перебування в Єгипті, на березі Нілу, куди «убогі люди», «чабани», рятуючи від Ірода новонародженого Ісуса Христа, спорядили й відправили Святе сімейство.

*У Нілі скупанеє спить
У пелюшках долі, під вербою,
Дитяточко. А меж лозою
З лози колисочку плете
Та плаче праведная Мати,
Колиску тую плетучи.
А Йосип заходився хату
Із очерету будувати,
Щоб хоч укритися вночі.
З-за Нілу сфінкси, мов сичі,
Страшними мертвими очима
На теє дивляться. За ними
На голому піску стоять
По шнуру піраміди вряд,
Мов фараонова сторожа,
І ніби фараонам знать*

*Вони дають, що правда Божя
Встає вже, встала на землі.
Щоб фараони стереглись.*

Зображення здійснене з двох точок – одна наближена до побуту Святого сімейства, що облаштовується на березі Нілу. Ідуть один за одним три «кадри»: 1) *«У Нілі скупанеє спить / У пелюшках доли, під вербою, / Дитяточко»* (звернімо увагу на абсолютну викінченість цього «кадру», що визначається його здатністю навіювати враження любовно доглянутої дитини); 2) *«А меж лозою / З лози колисочку плете / Та плаче праведная Мати, / Колиску тую плетучи»*; 3) *«А Йосип заходився хату / Із очерету будувати, / Щоб хоч укритися вночі»*. «Кадри» тісно взаємопов'язані в смисловому плані. Зміст кожного з них точно обґрунтований: і Йосип, і Марія займаються тим, чим і мали б займатися, облаштовуючи своє життя в чужому краю.

Друга «точка зору» – висока. «Кадр» – панорама: *«З-за Нілу сфінкси, мов сичі, / Страшними мертвими очима / На тебе дивляться»*. За ними – *«по шнурі піраміди вряд»*. Вражаюче зображення, що несе в собі потужний смисловий заряд. Сич в українській міфології символізує страх, передчуття чогось недоброго.

Ця картина так само, як і раніше проаналізовані, сугерує (звичайно ж, за умови її поглибленого сприймання) певні смисли, які мають явно експліцитний, підтекстовий характер і є функціональною частиною загальної підтекстової конструкції поеми. Інтерпретатори поеми радянських часів (Ю. Івакін, М. Гнатюк), керуючись офіційними ідеологічними установками, намагалися експлікувати цю підтекстову конструкцію, прив'язуючи її до «визвольного руху» «суспільно-громадської боротьби», «революційної ситуації» 50–60 років XIX ст. Іван Огієнко взагалі стверджував, що задум поеми був стимульований очікуванням звільнення селян з-під рабства-панщини.

Звичайно ж, не можна заперечувати прив'язку поеми до суспільно-політичних обставин часу її написання. Проте, думаємо, треба погодитися з М. Гнатюком, що «є всі підстави говорити про символічно-філософський підтекст поеми «Марія» [3, с. 31]. А він, завдяки своїй філософічності, виходить за межі суспільно-політичних обставин, що склалися в переддень звільнення селян від кріпацтва.

Відомо, що головна ідея твору «живе» в кожній «образній клітинці» художнього організму безсумнівно, за умови, якщо цей організм є по-справжньому високохудожній.

Ось і зараз, вдивляючись у текст аналізованого фрагменту, можна осягнути в ньому пульсування того підтекстового смислу, що є органічною складовою загальної для усього твору живої пульсуючої

конструкції. Ми відчули пульсування того смислу, коли розглядали фрагмент, у якому йшлося про «тяжкий голос», що наказував селянській родині йти «на ревізію» в місто Віфлеєм. А зараз, у цьому фрагменті, відчувається сугерування подібного пригнічуючого настрою.

З одного боку, картина з життя бідної, переслідуваної жорстокою долею селянської родини. З другого – «страшні мертві очі» сфінкса та величні піраміди, що стоять в один ряд «мов фараонова сторожа», – усе це образ похмурої у своїй жорстокості та всесильності влади як темної сили.

Але «в пелюшках долі, під вербою» спить «дитяточко» – маленький Ісус, народження якого кардинально змінить цей світ. Цю небезпеку темні сили вже відчувають – не дарма піраміди, ця «фараонова сторожа» «фараонам знать [...] дають, що правда Божя / Встає вже, встала на землі».

Явне зіставлення ось того чистого дитячка, яке щойно з'явилося на цьому світі й темної, похмурої сили, яка вже з ледь поки що відчутим страхом споглядає за буденними турботами Святого сімейства, що опікується новонародженим Месією.

* * *

Підтекстовий смисл вище аналізованого фрагменту, що виражає цілісну, витончену в художньо-візуальному плані картину, розкривається набагато глибше, якщо зосередитися на осмисленні категорії «правди Божої», яка безпосередньо пов'язана з розумінням **місії** Сина Божого, – місії, що є одним з головних смислових центрів поеми, до якого йдуть, від якого йдуть, який перетинають майже всі смислові потоки, що нуртують переважно в підтекстовій сфері поеми й лише іноді проявляються назовні.

Категорія **правди**, тема **правди**, мотив **правди** є наскрізними та чи не найбільш проявленими в поезії Шевченка. На жаль, у шевченкознавстві вона як категорія, що сповнена особливо значущого філософського сенсу, ще не висвітлена з достатньою повнотою⁴ Цей мотив з'являється в поета часто та, головне, у найбільш важливих, кардинально значущих моментах: «Не смійтеся, чужі люде! / Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / **Світ правди** засвітить» («Стоїть в селі Суботові»); «В своїй хаті своя правда, / І сила, і воля» («І мертвим, і живим...»); «Чи ми ще зійдемося знову? / Чи вже навіки розійшлись? / **І слово правди** і любові / В степи і дебрі рознесли!» («Чи ми ще зійдемося знову?»); «Ми просто йшли; у нас нема / **Зерна неправди** за собою» («Доля»); «Не покидай мене. Вночі / І вдень, і ввечері, і рано, / Витай над мною і учи / Учи неможними

⁴ На жаль, мотив (тема) **правди**, не розглядалася окремо в колективній монографії «Теми й мотиви Тараса Шевченка» (К.: Наукова думка, 2008), хоча й заслуговує на окрему увагу.

устами / *Сказати правду*» («Муза»). І так – багато разів у поета фігурує «правда» як категорія, що наповнюється якимось особливо значущим смислом, нюансово переливається в залежності від контексту.

Але щоб в'ясувати сенс поняття «правда» саме в смисловому контексті «Марії», розглянемо ті кілька фрагментів поеми, у яких йдеться про місію Сина Божого.

Якби

*Пречистій їй не дав ти руку,
Рабами б бідніє раби
І досі мерли би. О муко!
О тяжкая душі печаль!
Не вас мені, сердешних, жаль,
Сліпі і маліє душою,
А тих, що бачать над собою
Сокиру, молот і кують
Кайдани новіє. Уб'ють,
Заріжуть вас, душеубійці,
І із кровавої криниці
Собак напоять.*

Смисл місії Ісуса: **воля, звільнення від рабства, рабської психології.**

.....
*Марія сина привела.
Єдиную тую дитину,
Що нас від каторги спасла.*
.....

*Слава вам,
Убогим людям, чабанам,
Що привітали, заховали
І нам Спасителя спасли.
Од Ірода.*

Смисл: Ісус – **Спаситель від каторги, від духовної ницості та рабства.**

.....
*Горе нам
Було б, іскупленням рабам!
Дитина б тая виростала
Без матері, і ми б не знали
І досі правди на землі!
Святої волі!*

Смисл місії Ісуса: **ствердження правди як волі й вищої справедливості.**

.....
 Аж глядь,
 Межи раввінами дитина,
 Її хлоп'яточко, сидить
 І навчає, неповинне,
 Як в світі жить, людей любить,
 За правду статъ! За правду згинуть!
 Без правди горе!

.....
 Мужі воспрянули святиє.
 По всьому світу розійшлись,
 І іменем Твогого сина,
 Твоєї скорбної дитини,
 Любов і правду рознесли
 По всьому світу.

Смисл: **правда й любов як особливі життєво важливі цінності, проповідувані Сином Божим.**

Стає зрозумілим, що, за Шевченком, місія Спасителя полягає в донесенні до людства трьох начал, трьох істин, трьох смислів, що втілені в категорії Волі, Правди й Любові.

І кожне із цих понять є стрижневою категорією в розвитку людства. Так, Шевченкові слова про вихід з рабства, асоціюються з ідеями про звільнення селян з кріпацтва. І про це не раз говорили інтерпретатори поеми. Але ж ця смислова парадигма, що нібито прив'язана до конкретики суспільно-політичної ситуації середини ХІХ століття, стилістично оформлена таким чином, що сприймається як вища загальнолюдська цінність, котра визначає суспільний прогрес. Хіба ж так важко зрозуміти, що прагнення до Волі – національної, економічної, соціальної – є одним з наймогутніших чинників людського прогресу?!

Категорія Правди означає Вищу Справедливість, Законність як одну з необхідних знову ж таки – стрижневих! – умов на шляху до омріяного й поки що не досягнутого суспільного благоденствія. У Шевченковій формулі майбутньої української державності наявні ці обидві категорії, вони обумовлюють її силу: «В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля».

І, нарешті, третя категорія «Любов» є основною в системі морально-етичних християнських цінностей. У Шевченка вона набуває найвищого звучання в образі Божої Матері. Її материнська любов до сина Ісуса вражає не тільки своєю жертовністю, а й прагненням допомогти йому в його високій місії спасіння роду людського.

І принесе

*Води погожої, і вмиє
Утомлені стопи святис,
І нити дасть, і отрясе,
Одує прах з його хітона,
Зашиє дірочку та знову
Під смокву піде. І сидить
І дивиться, о Всесвятая!
Як Син той скорбний спочиває.*

У цій картині – любов Божої Матері до сина. А ось інша картина, де зображена притягальна сила любові Ісуса:

*Аж ось і дівора біжить
Із города. Його любили
Святис діточки. Слідком
За ним по улиця[x] ходили,
А іноді й на Єлеон
До його бігали малії.
Отож прибігли. – О святії!
Пренепорочніс! – сказав,
Як узрів діток. Привітав
І цілував, благословляя,
Погрався з ними, мов маленький,
Надів бурнус. І веселенький
З своїми дітками пішов
В Єрусалим на слово нове,
Поніс лукавим правди слово!*

Світлим саявом любові, високою моральністю, красою шляхетних вчинків сповнена вся поема.

І якщо Воля й Правда є стрижневими чинниками суспільного прогресу, то Любов у цій тріаді є головною силою, що формує морально-етичну складову людської спільноти.

* * *

Такі ось підтекстові смислові конструкції пульсують у поемі. Усі вони сугеруються переважно зоровими образними зображеннями, що були геніально втілені в живу й трепетну плоть слова.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія: (Модерністська поезія ХХ ст.)/ Богдан-Ігор Антонич. – К.: Веселка, 2003. – 326 с.
2. Ващук Ф.Г. Шевченкознавчі праці/ Ф.Г. Ващук– К.: Агентство «Україна», 2011.

3. Гнатюк М. Поема «Марія»/ М. Гнатюк. – Рад. літературознавство. – 1974. – № 3.
4. Грицак Я.И. Поширення поеми «Марія» в Галичині/ Я. И. Грицак // Рад. літературознавство. – 1986. – № 3.
5. Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість/ І. М. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 520–536.
6. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка/ Юрій Івакін. – К.: Наук. думка, 1968. – 406 с.
7. Ключек Г. Художній світ як категоріальне поняття // Григорій Ключек. Енергія художнього слова. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 447 с.
8. Коцюбинська М. Перлина лірики Шевченка: естетичний аналіз вірша «Не кидай матері» // Михайлина Коцюбинська. Мої обрії: В 2-х т.– К.: Дух і література, 2004. – Т. 1.
9. Кр-ський М. «Марія» Т. Шевченка (аналітична проба) // Україна. – 1907. – № 4
10. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу/ Євген Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.
11. Смілянська В. «Марія» // Валерія Смілянська, Ніна Чамата. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К.: Вища шк., 2000.
12. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Тарас Шевченко/ Іван Огієнко. – К.: Наша культура і наука, 2002. – 438 с.
13. Франко І.. Шевченкова «Марія» // Іван Франко. Твори: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1983. – Т. 39.
14. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні/ Дмитро Чижевський. – К.: Орієн, 1992. – 229 с.
15. Шевельов Ю. 1960 рік у творчості Тараса Шевченка // Юрій Шевельов. Вибрані праці: У 2 кн. – Кн. II Літературознавство. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
16. Інтернетресурс: <http://libukr.livejournal.com/70841.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ключек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури КДПУ.

Наукові інтереси: системологічна теорія літературного твору, рецептивна поезика, шевченкознавство, шкільне літературознавство.

РОМАН У ДІАЛОГАХ І МОНОЛОГАХ: УКРАЇНСЬКИЙ ВАРІАНТ

Ніна БЕРНАДСЬКА (Київ)

У статті досліджується поетика роману в діалогах і монологів В. Мови (Лиманського) «Старе гніздо й молоді птахи».

Ключові слова: роман у діалогах, художній експеримент.

The article examines the poetics of V. Mova's (Limanskiy) novel in dialogues and monologues «Old nest and young birds».

Key words: a novel in dialogues, artistic experiment.

Роман як жанр неканонічний схильний до взаємодії з іншими формами, яка відбувається способом контамінації міжжанрової в межах одного роду (роман-казка, роман-сага, роман-притча, роман у новелах) або видо-родової (ліричний роман, роман-трагедія, роман у діалогах і монологах). Починаючи з епохи античності, роман поєднує в собі спектр різновидів: скажімо, один із перших зразків цього жанру, «Херей та Калліроя» Харитона (I–II ст. н.е.), визначається і як роман любовний, і як пригодницький, і як «мандрівний» («великої дороги»). Ці процеси посилюються в XVII–XVIII ст., коли в психологічному романі поєднуються матриці крутійського, морально-описового, любовного романів. У XIX ст. простежується взаємодія роману з драмою через розширення функціонального діапазону діалогів [2]. Як слушно зауважує Д. Наливайко, XIX століття триває під знаком драматизації роману, тоді як його остання третина ознаменована романізацією літератури [2, с. 21]. У модернізмі загалом не існує «стерильних» жанрів – ні серед тих, що наслідують традицію, ні серед експериментаторських.

Б. Грифцов, міркуючи про спорідненість роману й драми, пропонує таке визначення: «Роман є уявлювана драма, уявлювана в подробицях більших, ніж коли б те дозволили драмі театральній сценічній умови. Роман є драма, яка розповідається» [1, с. 27]. Попри категоричність твердження, у його слушності перекоонує побутування в літературі такого жанрового різновиду, як роман у діалогах і монологах, у котрому відсутній епічно-розповідний елемент, а домінує драматично-сценічний.

Український роман – конкретно-історичний варіант романного жанру. Як естетичний феномен, він характеризує шляхи розвитку вітчизняного письменства, його самобутність, інтегрованість у європейську та світову літературу. Самим фактом свого існування український роман заперечує псевдоверсії, що українська література другої половини XIX ст. не доросла до цього жанру чи й узагалі його не мала.

Український класичний роман середини – другої половини XIX ст. розвивається під знаком засвоєння традицій європейської романістики, їхнього наповнення національним змістом. Проте й у ній вже трапляється унікальний жанровий експеримент, на жаль, сьогодні призабутий твір В. Мови (Лиманського) «Старе гніздо й молоді птахи» (1883). О. Ставицький визначає його як «інсценізований роман» [3, с. 17], Ю. Шевельов – як «роман у діалогах» [4, с. 15]. Сам автор у листі до О. Кониського від 3 серпня 1883 року зізнається: «...закінчив і потрошку переписую драматичні картини: «Лихо з дітьми!» [4, с. 393]. Літературознавці вважають, що згадана назва – перший варіант заголовка

твору «Старе гніздо й молоді птахи», який, імовірно, закінчений 1883 року, а вперше надрукований у журналі «Літературно-науковий вісник» за 1907 рік.

За зовнішнім, текстуальним оформленням – це драматичний твір з переліком дійових осіб, поділом на дії (їх налічується дванадцять), монологами та діалогами як основним засобом розгортання сюжету, нарешті, з підзаголовком «драматичні образи». Проте, щоб поставити на сцені, текст двічі пристосовують для цього шляхом значного скорочення: Г. Хоткевич 1909 року у Львові, О. Степовик 1911 року в Харкові. Справді, обсяг написаного, як для драми, вражає – у виданні 1990 року це 238 сторінок. Однак не лише обсяг переконує нас у тому, що за жанровою сутністю – це соціально-побутовий роман у діалогах і монологів. Твір має кілька сюжетних ліній (історія кохання Улі дзеркально відбиває любовні переживання Килі лише з іншою розв’язкою – самогубством, а не втечею з батьківського дому; шабелі моральної деградації Юрася та Гарася; історія життя осавули Гайдабури), основна ж серед них – занепад патріархальних стосунків у середовищі чорноморського козацтва, яка уособлена в образі представника козацької старшини, полковника Пилипа Загреби. Автор майстерно відтворює широку картину типів тогочасної Кубані, реалістично змальовує їхній побут – переважно в гумористично-гротескових формах, поєднуючи риси епіки й драми. Як слушно зауважує Ю. Шевельов, романне начало в цьому творі виражається у складній і цікавій композиції, у використанні «техніки не драми», а «широкого й розлогого епічного твору». Зокрема перед появою майже кожної дійової особи письменник подає її детальну характеристику, найяскравіші етапи біографії через «монологи з авто- і взаємохарактеристиками». «Про події, що відбуваються тепер, уже під час дії, автор теж дуже часто розповідає, так би мовити, назад, використовуючи для цього спеціальний засіб: Загреба, прийшовши до пам’яті після п’ятики, наказує слугам розповідати йому все, що він робив і що сталося» [4, с. 31]. Завдяки цьому персонажі постають детально розробленими в єдності їхніх зовнішніх і внутрішніх рис. Так, в одинадцятій дії Пилип Загреба, осоромлений старшою дочкою Уляною, яка втекла з батьківського дому з поручиком Прогульбицьким, вирішує – не без впливу сестри своєї Деркалихи – видати меншу доню Килю заміж за багатого удівця Трифила Трифиловича Жмиря, про якого відомо, що він заклятий і давній ворог Загреби. Досить напружена ситуація, з одного боку, вагання Загреби, бо репутація Жмиря погана, особливо щодо його ставлення до покійної дружини, з другого Телендзеленчиха войовниче веде себе в ролі свахи, бо переймається власним інтересом – за успішні заручини Килі їй обіцяно першокласних жеребців. У цьому епізоді «віртуально» присутній сам Жмир: про нього згадує в сумнівах Загреба, за нього стоїть горою

Теленьдзеленчиха; лише Гайдабура реалістично оцінює Жмиря та ситуацію в цілому. Аргументи Килі проти Жмиря – це водночас його характеристика: старий, жорстокий, «скупиндя», «нечепура», «ходе, як чабан», товаряка – «дика, тупоглузда і затята». Контрборона Теленьдзеленчихи теж дійова: чоловік багатий, «крем'яний», у чинах, добрий господар, «хоч крутий, і жорстокий, то тільки з ворогами». Голос Загреби не такий рішучий, і він не може протистояти брехливо-цинічній Теленьдзеленчисі, тільки боїться, щоб не потрапила його дитина в «лабети душогуба». Тільки Гайдабура найбільш виважено та реалістично оцінює Жмиря: за його гротесковими, сатиричними зовнішніми характеристиками проглядає справжня моральна потвора, яка із затятістю крамаря торгується за весільний посаг нареченої. Вустами Гайдабури письменник спочатку відтворює зовнішність майбутнього зятя Загреби, кілька разів підкреслюючи таку деталь, як «пика» – жорстка, прищувата, тверда, «хоч пацюки об неї бий», а як «вигляне з хати у вікно, то три дні на те вікно собаки гавкають». Уже під час весілля «чортяки з янголом» Гайдабура остаточно розвінчує Жмиря: «...І душею, і статурою гицель, що залізним гаком по майданах никає та собак живцем за ребра хапає! Він прямо живолуп, та й годі!» [3, с. 365].

Застосовуючи традиційний хронологічний принцип розгортання дії, письменник так переплітає сюжетні лінії Улі, Килі, Юрася, Гарася, Прогульбицького, Щульпиченка, що вони об'єднуються постаттю Пилипа Загреби, який потрапляє в глухий кут, бо не розуміє, що життя, невпинно рухаючись уперед, змінюється. Трагізм цієї людини в тому, що полковник опиняється на півдорозі між старими та новими уявленнями, тенденціями, укладом життя. Його роздвоєність підкреслюється автором не один раз. Найперше – через протиставлення молодого й старого Загреби. У молодості він був згустком енергії, невгамовним козаком, ласим до дівчат, бійок, гордим за свою лицарську і відвагу. А тепер це «легкодухий батько», котрий, «як розмлявиться, та розкисне, то стане м'який та в'ялий як квач!» [3, с. 357].

В. Мова (Лиманський), змальовуючи переважно сформованих персонажів (Уля, Гарась, Юрась, Гайдабура), намагається створити психологічне підґрунтя окремих героїв (Киля, Пилип Загреба). Молодша дочка полковника, ніжна й порядна дівчина, вихована по-старосвітськи, зазнає за короткий проміжок часу таких сильних ударів долі, що закінчує життя самогубством. Трагедія Пилипа Загреби пояснюється не лише соціальними чинниками, а й внутрішніми, психологічними: за влучним спостереженням Ю. Шевельова, у ньому не миряться демократичне і панське; старе, козацьке і нове, поміщицьке.

У творі В.Мови (Лиманського) досить сильно виявляються елементи роману виховання. І в тому, що Уля перетворюється на зросійщену панночку, розбещену й гордовиту, а Килина, яка змогла протестувати проти муштри на пансько-московський лад, але підкоряється батьковій волі, зраджена Андрієм; у тому, що Юрась і Гарась виростають брехливими, легковажними, розпутними й безвідповідальними синами, письменник знаходить ще одну причину в аспекті сімейного виховання – відсутність материнської ласки й турботи, а в духовному світі українців – це визначальна сила. Уже на перших сторінках твору Пилип Загреба констатує: «От уже восьмий рік, як осиротила мене доля, і восьмий рік немає ладу в господі. Куди не поткнись, чи до сім'ї, чи до господарства – усюди безлад» [3, с. 137]. Якщо Улі – 18, Килі – 17 літ, а Гарасю та Юрасю відповідно 21 і 20 років, то зрозуміло, що без матері вони залишились у той період становлення і змужніння, коли вона була їм найбільше потрібна. Батьківська нездатність Пилипа Загреби очевидна: він, хоч і любить дітей, але не може й не хоче порозумітися з ними. Зокрема заважає його пристрасть до спиртного, якою супроводжується кожний учинок і кожне рішення. Його фраза-повтор – «ось давай вип'ємо та порадимось як слід» – засвідчує авторську іронію у ставленні до персонажа.

У назві твору використовується антонімічна пара «старе-нове». У ньому протиставляються старі й нові порядки, старі й нові підходи до господарювання, виховання, освіти, моралі. І якщо молоде покоління вже зробило свій вибір, хоча з погляду моральної, національної, він не є правильним, то полковник Пилип Загреба стає жертвою обставин і власного характеру: його майно розкрадають сини, старша дочка зневажає батька, а батько маніпулює молодшою. Набуте багатство не приносить щастя, старе родинне гніздо руйнується зі смертю Килі. Пилип загреба залишається самотнім і безпорадним.

Безперечно, твір В. Мови (написаний у 1861–1862 роках, він став фактом літературного життя набагато пізніше) продовжує проблематику «Люборацьких» А. Свидницького – новаторського явища в українській прозі того часу, реалістичної романної хроніки, «проблемного соціально-побутового, психологічного роману» (Н. Жук). Цей твір панорамний і багатосюжетний, бо, охоплюючи картини життя й розпаду патріархальної сім'ї, її занепаду, письменник детально зображає те соціальне середовище, те соціальне тло, на якому ці процеси відбуваються, заангажованість у них попівства, польської шляхти, бурсаків, семінаристів, міщанства.

Серед тематичного й проблемного різноманіття твору автором виділяється питання виховання молодого покоління. Цей сюжетно-композиційний пласт подається А. Свидницьким правдиво й деталізовано.

І хоча його попередник Г. Квітка-Основ'яненко в романі «Пан Халявський» уже порушує подібну проблему, автор «Люборацьких» іде далі, бо в реалістичній манері, поєднаній з поглибленим психологічним аналізом (особливо це стосується образів Антося й Масі), змальовує потворність тогочасної системи навчання й виховання, яка калічить людську душу, руйнує особистість, нівечить у ній моральні цінності народного й національного середовища.

В. Мова (Лиманський) знаходить нові штрихи до теми загибелі родини, конфлікту між батьками і дітьми (моральне виродження представників молодшого покоління, трагедія Пилипа Загреби, який власноруч руйнує «старе гніздо»), удається до експериментаторства, насичуючи матрицю драматичного твору елементами романного жанру. Роман В. Мови – перший крок у напрямі трансформації та оновлення форми роману.

Твір В. Мови, безперечно, цікавий і тим, що він продовжує європейську традицію створення романів у діалогах: «Жака-фаталіста» і «Племінника Рамо» Д. Дідро, «Жана Баруа» Р. Мартена дю Гара. Проте вони мають одну визначальну рису, яка відрізняє їх від твору українського автора, – це філософські, інтелектуальні романи, для яких характерне зображення суперечок, дискусій, бесід з метою окреслити те коло питань, котре стосується духовних шукань окремої людини. Варто зазначити, що Р. Мартен дю Гар, працюючи над своєю першою книгою «Житіє святого» – історією сільського священника, спробував здійснити творчий задум у формі діалогів. Проте, написавши близько п'ятисот сторінок і не досягнувши навіть повноліття героя, французький письменник зрозумів, що зазнав поразки й відклав текст, щоб ніколи до нього не повертатися. Але подібний досвід знадобився йому для створення «Жана Баруа».

Французький та український автори використовують форму роману в діалогах з різною метою – змалювати Жана Баруа як людину, котра не довела до кінця справу свого життя, і зобразити Пилипа Загребу крізь призму розпаду патріархальних стосунків, загибелі родини; відтак – обидва герої трагічні, їхні життєві шляхи закінчуються катастрофою, капітуляцією перед суспільством і сім'єю. Життєвий шлях Жана Баруа охоплено від дитинства до смерті, Пилипа Загреби – лише частково, на тому етапі, коли вирости діти, хоча про основні віхи минулого згадується в окремих репліках персонажів. Р. Мартен дю Гар, однак, відмовляється від рівномірного висвітлення життя свого героя, а зупиняється на важливих суспільних подіях, зламних моментах, змальовуючи їхній день за днем, досить детально. Авторський погляд у «Жані Баруа» висловлюється в своєрідних театральних ремарках, у творі В.Мови ці

функції виконує Гайдабура – козак-перекотиполе, гультай і дотепник. Скажімо, він надзвичайно точно вловлює сутність Теленьдзеленчихи, висловлюючи й авторську оцінку цього характеру й національного типу одночасно: «... ти облеслива, як сучка, а прохірна, як лисиця, а ... всі вірують у тебе, як чорт у суху вербу...» [3, с. 370].

Якщо французький письменник активно залучає в текст справжні документи епохи, скажімо, «Я звинувачую!» Е. Золя, «Наша молодість» Ш. Пегі, «Правда про справу Дрейфуса» Б. Лазара, то український автор будує роман за законами вимислу й домислу, зіпертими на реалії життя кубанського козацтва.

Закономірно постає питання – чи є результативною в плані художньому спроба поєднати елементи драми та роману, адже подібна форма змушує митців відмовитися, скажімо, від повноти психологічного малюнку. На наш погляд, такий крок виправданий, оскільки відмова від класичних описів відображає тяжіння тогочасних митців до нових художніх рішень, а саме через діалог відтворити драматизм життя людини, крах її мрій, сподівань, ілюзій. Крім того, саме діалог найвипукліше зближує час художній з реальним, а це дозволяє письменникові більш поліфонічно відтворити різні аспекти конфлікту й характерів. Жанрова форма роману в діалогах стає основою кіносценарію, який з часом набуде самостійного значення, а в епоху кіноцентристських тенденцій сміливо залучатиметься – теж в межах експерименту – в епічні твори різних жанрів, зокрема романістики 20-х років ХХ ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Грифцов Б. Теория романа / Б. Грифцов. – М.: Мосполиграф, 1927. – 151 с.
2. Наливайко Д. С. Про драматизацію структури роману ХІХ ст./ Д. С. Наливайко // Питання літературознавства. Наук. збірник. – Вип. 1. – Л., 1993. – С. 5–23.
3. Мова (Лиманський) В. Старе гніздо й молоді птахи. Вступ. стаття О.Ставицького. / В. Мова. – К.: Дніпро, 1990. – 420 с.
4. Мова Василь (Лиманський). Твори. Ред., вступ. стаття Ю.Шевельов; Наук. товариство ім. Шевченка/ В. Мова. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1967. – 382 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бернадська Ніна Іванівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: проблеми теорії літератури, української літератури ХХ століття, літературної критики, сучасного літературного процесу.

ЕКФРАЗИС У КОНТЕКСТІ CORRESPONDANCE DES ARTS

Леся ГЕНЕРАЛЮК (Київ)

У статті йдеться про вивчення специфіки екфразису в літературі, реалізованого завдяки взаємодії візуального та вербального кодів. Питання інтеракціонізму вимагають вдосконалення термінологічного апарату порівняльного літературознавства, оскільки застосування термінів екфразис, Bildgedicht і гипотипозис вказує на потребу чіткішого розмежування міжвидових явищ.

Ключові слова: correspondance des arts, взаємодія літератури та образотворчого мистецтва, візуальний образ, Bildgedicht, екфразис, гипотипозис.

The article focuses upon studying of specificity of ekphrasis in the literature, which grows from interaction of literature and fine arts. Such an interaction naturally calls for the new apparatus in the literary criticism and the differentiation of terms ekphrasis, Bildgedicht and hypotyposis as a representation of a certain verbal and visual interaction has mutual mixing.

Key words: correspondance des arts, interactions between literature and visual arts, visual images, Bildgedicht, ekphrasis, hypotyposis.

Сучасне літературознавство все більше приділяє уваги проблемам зв'язків літератури та візуальних мистецтв. Віднедавна популярності набули студії, присвячені екфразису, в науці про літературу спостерігається, без перебільшення, своєрідний екфразисний бум. За останні декілька років термінопоняття підхопили й поети, їхні численні екфразиси та псевдоекфразиси заповнили Інтернет-видання. Інтерес літературознавців сконцентровано довкола визначення екфразису в «широкому» та «вузькому» значеннях, класифікації його як явища, відстеження його генеалогії, еволюції, врешті, форм і специфіки функціонування в літературі. Психологів та філософів цікавить когнітивний механізм у процесі екфрастичного перекладу культурних кодів, взаємодія двох модусів мислення, зокрема й репрезентація феномену синестезії через екфразис. Істориків мистецтва і літератури – становлення та формування в діахронічному аспекті класичної / новітньої екфрастичної моделі. Лінгвістів – механізми й інформаційний потенціал міжсеміотичного перекодування. Пропонована стаття є запрошенням до розмови про смислове наповнення поняття екфразису, про межі терміна та його застосування, оскільки вживання його в деяких випадках викликає застереження. Сьогодні термін «екфразис» функціонує на правах «спільного мішка» («wspólnego worka»), вважає Ремігіуш Поповський. Позначаючи явища на пограниччі літератури та пластичних мистецтв, він

безконечно долучає найрізноманітніші наукові підходи і ракурси зору⁵, але чи є правомірною така позиція? Питання про межі ставлять інші дослідники, вказуючи як на різночитання терміна, так і на «небезпеки екфразису»⁶.

У літературознавчому словнику давно з'явилися термінопоняття *Bildgedicht*, екфразис, гіпотипозис, які стосуються збагачення літератури пластичними мистецтвами, але довгий час вони були на периферії, передовсім вітчизняної науки. Їх не можна об'єднати, звести до одного, за допомогою якого дослідник охарактеризує всі стосунки зображення та літературного тексту. Навпаки, кожен із них, оскільки вони генеруються різними методиками, обслуговує різні семантичні площини. Водночас ці терміни, маючи спільним витоком факт міжвидової взаємодії на полі візуальності – слово, частково перетинаються. Термін *Bildgedicht* (нім.: зображальний вірш, вірш-картина; англ.: a picture poem), стосується поетичних творів, написаних під впливом графіки, живопису, архітектурних форм чи скульптури. Він вказує на інспірацію художнього слова «сестринськими мистецтвами» чи митцем та його стилем, іноді мистецьким напрямом, школою. Інтеракція у варіанті *Bildgedicht* може включати й опис артефактів, який переходить у філософську сентенцію. У ній присутні елементи сугестивності, передусім завдяки зображенню, а також інтерпретативні фактори впливу мистецтва на читача / глядача. Специфіка *Bildgedicht* у тому, що досліджується він як у мистецтвознавстві, так і в літературознавстві, адже часто окремі зображальні вірші зараховують до образотворчого мистецтва. Це ті випадки «уподібнення поезії картині», коли поет вибудовує лінії тексту, щоби створити специфічне зображення на сторінці: вірш набирає контурів і форми того, про що в ньому йдеться. І якщо Гельмут Розенфейд запровадив термін у літературознавчий науковий обіг своєю монографією 1967 р., присвяченою німецьким зображальним віршам⁷, то студії феномену *Bildgedicht* велися Гізбертом Кранцем із позицій порівняльного мистецтвознавства. Власне, саме завдяки фундаментальним працям Г. Кранца термін отримав немало популярність в англосаксонських дослідженнях на межі ХХ-ХХІ ст. Відома укладена ним репрезентативна

⁵ Popowski R. Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece // *Filostrat Starszy. Obrazy / Przeł. i oprac. Remigiusz Popowski.* – Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004. – S. 15. – (Biblioteka Antyczna).

⁶ Scott Grant F. Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis // *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany / Ed. Frederick Burwick and Jurgen Klein.* – Studies in comparative literature: 6. – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1996. – P. 315- 332.

⁷ Rosenfeld H. *Das deutsche Bildgedicht.* – New York and London: Johnson Reprint Corporation, 1967. – 272 p.

антологія живописних поезій⁸, його аналіз інтеракційних, на стику слова й зображення, феноменів у європейській культурі⁹. У 1980-х рр. він уклав тритомний каталог коментованих «поезій-картин»¹⁰, його ж особисту колекцію «віршів-картин» придбала у 1988 р. бібліотека герцога Августа у Вольфенбюттелі.

Ульріх Вайшштайн, відмежовував Bildgedicht від екфразису та закликав до вивчення літературною компаративістикою явища «передражнювання» поетичним словом пластичних мистецтв¹¹. Своєрідною відповіддю на його заклик був збірник, виданий у 1996 р. «Зображення – тексти – іконічні тексти: есе стосовно екфразису й інтермедіальності»¹² та збірник матеріалів конференції, організованої у 1997 р. Дублінським університетом і присвяченої стосункам літератури та візуальних мистецтв «Текст у зображенні: зображення в тексті»¹³. Низка публікацій у ньому стосується екфразису, але є й цікава теоретична розвідка феномену Bildgedicht поч. ХХ століття Патріка Брігвотера¹⁴. Окреме теоретичне дослідження Еріки Гребер стосується безпосередньої інтерполяції образотворчого мистецтва в зображальну поезію¹⁵. Дослідниця з Гетінгенського університету Емілі Петерманн, яка вивчає словесно-музичний інтеракціонізм, не змогла обійти увагою перемальовування словом живопису в текстах Маргарет Етвуд¹⁶. У недавній монографії Ніколя Еттліна аналізуються аспекти ліричної суб'єктивності в німецькомовному зображальному вірші ХІХ ст.¹⁷

⁸ Kranz G. Gedichte auf Bilder: Antologie und Galerie. – München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1975. – 293 s.

⁹ Kranz G. Das Bildgedicht in Europa: Zur Theorie und Geschichte einer Literarischen Gattung. – Paderborn: Schöningh, 1973. – 235 s; Kranz G. Meisterwerke in Bildgedichten: Rezeption von Kunst in der Poesie // Europäische Hochschulschriften. – Bd. 43. – Frankfurt/Main, 1986.

¹⁰ Kranz G. Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon. Bibliographie. Nachträge: 3 Bände. – Köln; Wien, 1981–1987.

¹¹ Weisstein U. Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. – 360 s.

¹² Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by Peter Wagner. – Berlin; New York: De Gruyter & Co, 1996. – 406 p.

¹³ Text into Image: Image into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference... in September, 1995 (The National University of Ireland) / Eds. Jeff Morrison and Florian Krobb. – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1997. – 353 p.

¹⁴ Brigwater P. Some Early Twentieth-Century Bildgedichte // Text into Image: Image into Text... – P. 67-89.

¹⁵ Greber E. Des konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie // Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2004. – P. 171-208.

¹⁶ Petermann E. Re-Painting the Painting: Margaret Atwood and the Bildgedicht // Margaret Atwood Studies 1 (2). – Dec. 2007. – P. 10-19.

¹⁷ Ettlín N. Die Konkretisierung lyrischer Subjektivität im deutschsprachigen Bildgedicht des 19. Jahrhunderts. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. – 298 p.

Більшість науковців схилиються до думки, що Bildgediht є суб'єктивною імпровізацією, «вільною словесною варіацією» на тему мистецтва і творів мистецтва. Адам Дзядек підкреслив, що саме необмежена свобода інтертекстуальних цитацій, довільність, як це, для прикладу спостерігається у збірці Тадеуша Куб'яка «Вірші та картини», й відрізняє Bildgediht від екфразису¹⁸. Інші відмінності: екфразис не є об'єктом вивчення у мистецтвознавстві, а є оперативним модулем мистецтвознавчих розвідок. Не завжди він є й окремим жанром (Bildgediht як жанр формується значно частіше), відтак його вкраплення в художній прозі, в есе, картинах тощо виказують ширшу сферу його застосування.

Значно триваліший вік, аніж Bildgediht мають категорії екфразису та гіпотипозису, відомі з античності. У «Риториці» Аристотеля, від якої відштовхується термінологічний апарат сучасного літературознавства, в інструкціях для ораторів Progumnasmata особливе значення мало поняття **enargia** (лат. *evidentia*) – зрима. Його функцією було унаочнення фактів та пробудження емоцій у слухачів. Енаргія (не плутати з *energeia*) як загальний термін для групи фігур у риториці, скерованих на яскравий, живий опис, є синонімом гіпотипозису (опису настільки достовірного й заворожуючого, що він сприймався як ілюзія реальності). Модифікаціями енаргії / евіденції були екфразис (докладний опис творів мистецтва) та діатипозис (яскраво представлені поради для нащадків, заповіт). Латинські відповідники цих понять: *descriptio*, *representatio*, *demonstratio*. З огляду на те, що літературна творчість у багатьох аспектах реалізує теорію евіденційності, малювання словом ніколи не обходили увагою. Екфразисом і гіпотипозисом користувалися літератори античної пори; гіпотипозис переважно застосовували промовці й філософи в ораторській практиці.

Грецькі поети залишили велику кількість епіграм, присвячених малярським творам та їхнім авторам, екфразиси ж Леоніда Тарентського і Лукіана з полотен Апеллеса, відповідно «Афродіта Анадіомена» й «Наклеп» (IV ст. до н.е.) слугували для Сандро Боттічеллі вказівниками, за якими він відновив дві картини-алегорії. Описами артефактів послуговувалися Лонгін, Цицерон і Квінтіліан, вони присутні в «Метаморфозах» Овідія, надалі заявили про себе у візантійській літературі, у XI–XII ст. вживалися у працях Теофіла («Твір про різні мистецтва»), В. де Оннекура («Книга малюнків»), Ч. Ченніні («Трактат про живопис»). Надалі екфразис, невід'ємний елемент естетики Ренесансу, класицизму, бароко, здобув високу оцінку Й. Вінкельмана як провісник теоретичного мистецтвознавства. Власне й тепер, зазначає Ніна

¹⁸ Dziadek A. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej.* – Katowice: Wyd-wo Uniwersytetu Śląskiego, 2004. – S. 12.

Брагінська, екфразиси розглядаються «як аналог сучасного мистецтвознавчого опису»¹⁹.

Починаючи від «Картин» Філострата Старшого (II ст. н.е.), який описав 65 творів грецьких митців, роману Ахілла Татія «Левкіппа і Клітофонт» (II ст. н.е.), що містить розширені описи картин Евантея та «Екфраз» візантійця Іоанна Євгеніка (бл. 1436 р.) й до сьогодні, екфразис, на думку Северини Вислоух, здійснив стрімку кар'єру²⁰. Бурхливе обговорення явища в науковому середовищі супроводжується укладанням каталогів. Для прикладу, Аліна Бяла подає екфразиси в супроводі репродукцій творів пластичних мистецтв та інформації про їх авторів²¹. Хазель Френкель зібрав колекцію екфрастичних віршів з відповідними зображеннями і написав розлогий теоретичний постскрипtum «Живописні вірші: обсяг екфрастичної поезії та теоретичні рефлексії» (2007)²².

Оскільки контамінація термінів «екфразис» та «гіпотипозис» вносить більше плутанини аніж «екфразис» та «Bildgedicht», зупинимось на проблемі детальніше. Передусім – дефініції. Стосовно екфразису відправною точкою обрано визначення, сформульоване Девідом Керрером: «екфразис – це вербальне пере-творення візуальних мистецьких творів (verbal re-creation of the visual artwork)»²³. З інших визначень екфразиса²⁴, у яких констатується його «подвійне дно», «вторинність», «дзеркальність», міметичне засвоєння літературними текстами «текстів» рукотворних, і з-поміж яких популярність здобула формула Джеймса Хеффернена: екфразис – це «вербальна репрезентація візуальної репрезентації» («a verbal representation of a visual

¹⁹ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 260.

²⁰ Wysłouch S. Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy // Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie; Pod red. M. Skwary i S. Wysłouch. – Gdańsk: Słowo/obraz-terytoria, 2006. – S. 15.

²¹ Biała A. Literatura i malarstwo – korespondencja sztuk. – Warszawa: Wyd-wo Szkolne PWN, 2010. – 576 s.; Biała A. Literatura i architektura – korespondencja sztuk. – Warszawa: Wyd-wo Szkolne PWN, 2010. – 544 s.

²² Frankel H. Painting Poems: a Volume of Ekphrastic Poetry and a Theoretical Reflection. – Режим доступу: <http://hdl.handle.net/10539/2017>

²³ Carrier D. Principles of Art History Writing. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1997. – P. 8.

²⁴ Найвідоміші з них див.: Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other // Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago; London. – 1994. – P. 152-156; Scott G.F. The Rhetoric of Dilution. Ekphrasis and Ideology // Word and Image. – 1991. – Vol. 7. – № 4. – P. 301; Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by Peter Wagner. – Berlin; New York: De Gruyter & Co, 1996. – P. 12.

representation»)²⁵, оптимальною вважаємо таку дефініцію. Екфразис / екфразис (грецьк. ekphrasis – точний виклад, опис) – словесний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді – описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю. За інтертекстуального дискурсу – присутності іншовидового «тексту» в тексті, по суті, здійснюється інтерсеміотичний переклад. Одна з похідних евіденційності, екфразис націлений на максимальну візуалізацію артефакту, на пробудження емоцій у слухачів: так Жан-Мішель Адам, посилаючись на «Риторику» Аристотеля, ствердив, що екфразис пов'язаний із формами епідейктичними, метою котрих було викликати захоплення аудиторії²⁶.

Як трапилося, що термін «екфразис», давно запозичений теорією літератури з риторики, де він є однією з макроструктурних фігур і означає риторичні вправи у візуалізації, зоровому поновленні вже відтвореного предмета²⁷, досі не має чітко окреслених меж? Зокрема, тяжіє до контамінації з малоактуалізованим літературознавчою наукою терміном «гіпотипозис»? Оскільки і екфразис, і гіпотипозис змушують реципієнта повірити, своїми очима «побачити» те, про що йде мова, то часто «репрезентація репрезентації» екфразис уважається описом не лише творів мистецтва. Він відкриває для читача, зазначає Мюррей Крегер, можливість «побачити світ в словах (see the world in the words)»²⁸ або ж в якості «самоцінного», «блискучого відокремленого уривка», як пише Ролан Барт, може бути присвячений «описам місця, часу, тих чи інших осіб»²⁹. Таке трактування, а у сентенціях Крегера і Барта, власне, йдеться про гіпотипозис, суперечить усталеному з античності визначенню, в основі якого – вторинність відтворення або, за Хефферненом, «репрезентація репрезентації».

Відмінність гіпотипозису від еквівалентного творів мистецтва екфразису й інспірованого мистецтвом Bildgediht у тому, що він не відштовхується від конкретних творів мистецтва, лише може співмірюватися з ними. Іноді – віддалено, викликаючи у реципієнтів суб'єктивні асоціації, співмірні з культурно-естетичним досвідом кожного. Якщо екфразис і Bildgediht – феномени однозначно інтертекстуально-інтерсеміотичні, то гіпотипозис – феномен радше

²⁵ Heffernan J.A.W. The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. – P. 3.

²⁶ Adam J.-M. La description. – Paris: Presses universitaires de France, 1993. – P. 26-31.

²⁷ Bertho S. Les anciennes et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust // Revue de littérature compare. – 1998. – № 1. – P. 57; Aqien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. – Paris: Librairie générale française, 1996. – P. 140-142.

²⁸ Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / Emblems by Joan Krieger. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. – P. 11.

²⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 395.

інтерсеміотичний. Код *sister arts* присутній у ньому настільки, наскільки автор свідомо й позасвідомо інтерполює в літературну форму схеми, прийоми, формотворчі методи пластичних мистецтв, наслідуючи праці художника задля ефекту достовірності.

Отже, підставу визначати вербальне явище як екфразис дає лише наявність прототексту зі сфери візуальної культури. Три головних фактори: а) опис-показування; б) авторизована ідентифікація з конкретним твором / митцем чи інший інтертекстуальний маркер, поданий автором; в) художньо-мистецький дискурс дають дослідникові право констатувати, що твір або фрагмент літературного твору є екфразисом. На жаль, маючи евіденцію та епідейктичність у знаменнику, літературознавці часто наводять варіанти псевдоекфразису, в чисельнику якого *Bildgediht* або гіпотипозис. Але якщо *Bildgediht* та екфразис певною мірою здатні до контамінації на ґрунті явних адресатів запозичень (тут можуть бути присутніми фактори б) та в)), то гіпотипозис, у якому відсутній прототекст, екфразисом навіть у «широкому значенні» бути не може.

Нижче зупинимось детальніше на специфічній універсалізації терміна, коли інтерес, а відтак ефектна філологічна гра концентрується довкола розмитої двоїстості визначення екфразису в його «широкому» та «вузькому» значеннях, а також на питанні жанрової специфіки поняття. Отже, екфразис варіант дескрипції, специфічна метамова літератури чи гіперзнак, зустрічається у поезії, прозі, епістоляріях, текстах про митців і про мистецтво, щоденникових чи дорожніх нотатках. Може бути об'єктивованим або ж інтерпретативним, тобто описом, який супроводжується авторським коментарем. Гіпотипозис як варіант дескрипції має ту ж сферу застосування. Він споріднений з екфразисом на ґрунті енаргії-евіденції. Але гіпотипозис є репрезентацією реальності в тому сенсі як її репрезентує фотографія, скульптура чи картина, а не вторинною як екфразис. Він скерований на максимально повне вербальне відтворення баченого або того, що задумав подати як зрине автор. Барокові та середньовічні романи широко користувалися прийомом словесного зображення через гіпотипозис, який унаочнював батальні картини, портретованих осіб, пейзажі, що межували з персоніфікацією пір року; метою прийому було викликати в читача ілюзію «бачення», зорового сприйняття реальності. Теоретичні трактати («Про поетичне мистецтво» Ф. Прокоповича, 1705, «Сад поетичний» М. Довгалецького, 1737) наголошували на важливості принципу візуалізації в літературі. Зокрема М. Довгалецький охарактеризував гіпотипозис як фігуру «коли

якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі»³⁰ і показав на прикладах ефективність прийому.

Для зіставлення пропонуємо дефініцію гіпотипозису, яка спирається на концепції П. Фонтаньє, Б. Дюпре, У. Еко, С. Вислоух, М.П. Марковського, А. Дзядека. Гіпотипозис / гіпотипоза (грецьк. *hypotyposis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotyposis* – зарисовувати, окреслювати) означає зображення згідно оригіналу. Він має метою, як і екфразис, яскраве словесне зображення, але формує спосіб словесної подачі, що «апелює до речей візуальних, які унаочнюють і актуалізують сенс розповіді»³¹. На відміну від екфразису, опис у гіпотипозисі відштовхується не від конкретного твору мистецтва, а від «оригіналу» і лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину. Гіпотипозис-*enargia* пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, котрі дозволяють виявити у тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва. Завдання його у тому, щоб створити чуттєву, заворожуючу картину, максимально достовірно передати образ предметів, словами унаочнити «модель», демонструючи можливості словесного живописання. Відрізняється від екфразису та *Bildgedicht* поєднанням зримої, до фактографічності, конкретики з метафоричністю, з використанням символіки, яка не завжди близька до іконологічного канону пластичних мистецтв.

Екфразис тісно пов'язаний з іконологічними символами й відштовхується від них. Проте в передачі візуальної багатозначності зображальні можливості слова обмежені. Тому Вільям Мітчелл увів два поняття: «екфрастична індіферентність» (*ekphrastic indifference*), згідно якої стверджується, що екфразис неможливий, бо репрезентація вербальна не може відтворити об'єкт настільки, наскільки репрезентація візуальна, і «екфрастичний страх» (*ekphrastic fear*) як момент опору: перед відкриттям границі між візуальними і вербальними мистецтвами наявний спротив щодо вільного між ними обміну. Але третій аспект словесно-іконічних інтеракцій – «екфрастична надія» (*ekphrastic hope*) – це перемога об'єднаних аспектів у контексті *correspondance des arts*. Автор екфразису, за Мітчеллом, ситуативно стоїть між описуваним твором мистецтва (об'єктом) і читачем, «який, якщо здійсниться екфрастична надія, зможе побачити об'єкт через посередництво поетичного голосу»³². В одному випадку літератор, намагаючись максимально повно передати

³⁰ Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Мистецтво, 1973. – С. 332.

³¹ *Hypotyposis* // *Słownik terminów literackich* / Oprac.: J. Sławiński, M. Głowiński [i in.]. – Wrocław: Wyd-wo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1998. – S. 205.

³² Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. – Chicago; London, 1994. – P. 152-154.

читачеві своє бачення твору мистецтва, переконується в неможливості досягнути такого перекладу й тоді він критикує вибраний через художника спосіб реалізації теми, заводять своєрідну суперечку з картиною. В іншому – для словесного тексту пластичний твір стає лише точкою відліку філософської рефлексії, автор умоглядно відправляє його на другий план. Але в обох випадках завжди в привілейованому становищі залишається письменник, оскільки, вказує Мітчелл, за ним залишається останнє слово³³.

Що ж, екфразис – це свого роду літературна гра, яку підхоплює читач, погоджуючись із правилами цієї гри. Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва. Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки «екфрастична надія» відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який, завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу реценції.

Не буде перебільшенням твердження, що найкращими авторами екфразисів є творці-мультианти (*Doppelbegabungen*), увагу до яких закликав посилити Ульріх Вайсштайн, і екфразиси яких «можуть бути показовими та методологічно корисними»³⁴. Звернемося до Т. Готьє, М. Волошина, Т. Шевченка, Д.Г. Россетті. На ефектну екфрастичну гру Теофіля Готьє вплинули не лише його журналістські вправи як критика мистецтва, а й, безумовно, загальна увага до екфразису в період романтизму. Готьє охоче демонстрував свою ерудицію історика мистецтва у повістях та поезії. Наприклад, у вірші «*Inés de las Sierras*» (1852) він використав свідому редуцію сюжету новели Ш. Нодьє «*Інес де лас Сьєррас*» (1837), але спроектував риси героїні вірша на іспанську танцівницю Петру Камара, якою захоплювався в період її успіху на сцені театру «Жімназ» у 1851 р. та портрет якої пензля Т. Шассерію «Петра Камара, що танцює» (1852) він придбав незадовго перед написанням вірша. Самий вірш має подвійну алюзивну спрямованість: у розгорнутий екфразис картини Шассерію вкраплені алюзії щодо фатальної героїні

³³ Mitchell W.J.T. *Picture Theory...* – P. 155.

³⁴ Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 384.

Нодьє, якій властиві «похмура чарівність» та «могильна пристрасть» – вона, легша за повітря, танцює качучу й губить чоловіків своїм чуттєвим танцем трагічної вакханки. «Elle danse, morne bacchante, / La cachucha sun un vieil air, / D'une grace si provocante, / Qu'on la suivrait meme en enfer», – писав Готьє³⁵. Образ циганки у вірші «Carmen» (1861) винятково живописний і зримий завдяки словесному відтворенню картини Е.А. Деоданка «Цигани й циганки, що повертаються зі свята в Андалузії» (1853) та інтертекстуальним алюзіям на «Кармен» П. Меріме (1846). У іншому вірші «Vieux de la Vieille» («Стара гвардія», 1850) Готьє так само об'єднав баладу австрійського поета Й.-Х. Цедліца «Нічна перевірка» (1832) й літографію до неї французького художника Д.О. Раффе, що прославляв вояків часів Першої республіки та Наполеонівської імперії. Те, що вірш «Les Néréides» («Нереїди», 1853) є найдетальнішим екфразисом акварелі польського митця Теофіла Квятковського, заявлено з перших рядків: «J'ai dans ma chamber une aquarelle / Bizarre, et d'un peintre avec qui / Mètre et rime sont en querelle, / Théophile Kniatowski»³⁶. Присутні й екфразисні алюзії на картини Р.Г. Лемана «Феї вод» (1837) та Е.О. Жандрона «Нереїди» (1851), їм обом Готьє присвятив критичні статті у «La Presse». Correspondance des arts – культурна норма для Готьє. Він поетичним циклом «Étude de Mains» («Етюд рук», 1851) підкреслив ідею спорідненості поезії й живопису (етюди рук, ці вправи митців, мали особливу символіку в романтизмі). У віршах його присутні численні алюзії на Каналетто, Мурільйо, Корреджіо, Піранезе, Гойю.

Особливий стиль Готьє-прозаїка створює величезна кількість екфразисів, зокрема архітектурних, що тяжіють до романтичної поезії руїн. У повісті «Золоте руно» (1839) є ремінісценції з картин Я. Ван-дер-Вейдена, Д. Тенірса, Г. Терборга, О. Веніуса, А. Ріко, Ф. Снейдерса, К. Массейса, Н. Гаспара, Б. Анжело та розгорнуті екфразиси полотен Рубенса, що видають кваліфікованість Готьє-мистецтвознавця. Він пише про «Воздвиження хреста» (1610), як твір особливий: «коли Рубенс писав його, він марив Мікеланджело. Рисунок тут різкий, розгонистий, несамовито-виразний, в стилі римської школи; напружені всі м'язи, вимальовується кожна кістка, кожен хрящ, крізь гранітне тіло проступають сталеві жили. Це вже не той радісний багрянець, яким антверпенський художник безпечно скроплює свої численні творіння, це італійський бістр, рудувато-бурий, гранично густий; кати Христа – велетні з слонячими тілами, тигрячими мордами, по-звірячому жорстокі; навіть на самого Христа поширено цю гіперболізацію; він радше нагадує Мілона Кротонського, котрого підняли на дибу його суперники-атлети,

³⁵ Готьє Т. Эмали и камеи; Gautier Théophile. Émaux et camées: Сб. / Сост. Г.К. Косиков; На фр. языке с параллельным русск. текстом. – М.: Радуга, 1989. – С. 108.

³⁶ Княтовський – помилка Готьє. Див.: Готьє Т. Эмали и камеи... – С. 142.

аніж бога, що добровільно пожертвував собою заради людства. Фламандського тут нічого немає, хіба великий снейдеровський пес, що гавкає в кутку картини»³⁷. У екфразисі рубенсівського «Зняття з хреста» (1612-1614) опис деталей відсутній. Готье зробив акцент на враженні від «прекрасного лику Магдалини» та її погляду, «в якому вигравали алмази світла й перлини скорботи», який «сяяв у океані золота, і здавалося, очі її пронизують променями свинцеве й імлисте повітря»³⁸. Слід віддати належне французькому письменнику, спроможному за допомогою кількох влучних метафор і описати твір, і прокоментувати, й оцінити його.

Екфразиси можуть стосуватися не лише конкретного полотна, вони здатні до узагальнення, до ширшого мистецтвознавчого дискурсу. Такими є екфразиси Максиміліана Волошина. Його поетичні експромти сповнені тонких мистецтвознавчих суджень про митців та їхні твори. Лапідарними є характеристики французьких малярів через стилістику, колорит, емоційний лад полотен у вірші «Лист» (1904): «Скрипучий шелк чеканних складок / Темно-зеленого Ватто... / Буше – изящный, тонкий, лживый, / Шарден – интимный и простой, / Коро – жемчужный и седой, / Милле – закат над желтой нивой, / Веселый лев – Делакура». Квазіописи полотен, крізь які проглядають обличчя їх авторів, наче обрамлені атмосферою Лувру, де «Картины, золото, паркет, / Статуи, тусклые зеркала, / И шелест ног, и тусклый свет»³⁹. Завдяки такому ємнісному екфрастичному експромту мистецтво наче отримує свій істинний лик і свій статус. Так само лаконічно характеризував художників Шарль Бодлер: «Колорит Веронезе, наприклад, спокійний і радісний, у Делакура він часто меланхолійний, а у пана Кетліна він грізний»⁴⁰. Інший узагальнюючий екфразис-коментар із паризького циклу Волошина стосується полотен Жана Фуке: «Ряды позорно некрасивых / Разоблаченных кистью лиц. / В них дышит жизнью каждый атом: / Фуке – безжалостный анатом – / Их душу взял и расчленил, / Спокойно взвесил, осудил / И распял их в своих портретах. / Его портреты – казнь и месть, / И что-то дьявольское есть / В их окружающих предметах / И в хрящеватости ушей, / В глазах и в линии ноздрей»⁴¹. Екфразис є по суті, характеристикою живописного почерку та фактографічної сміливості французького портретиста XV ст. Поет не лише активізував асоціативні канали уяви читача – апелюючи до просторового бачення, до цілісного

³⁷ Готье Т. Два актера на одну роль / Пер. с фр.; сост. О. Гринберг. – М.: Правда, 1991. – С. 160.

³⁸ Там само. – С. 161.

³⁹ Волошин М.А. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. – Симферополь: Таврия, 1990. – С. 89.

⁴⁰ Бодлер Ш. Об искусстве. – М.: Искусство, 1986. – С. 69.

⁴¹ Волошин М.А. Коктебельские берега... – С. 91.

сприйняття культури, він запрошує до співтворчості. Так екфразис у багатьох випадках є резонансом із культурною спадщиною людства.

До подібного узагальнюючого екфразису, який включає повторювані елементи різних полотен, а водночас є характеристикою самого маляра, звертаються Ліна Костенко у вірші «Ван Гог»: «На мольбертах розп'ятий світ. / Я – надгріб'я на цьому цвинтарі. / Кипариси горять в небозвід. / Небо глухо набрякло грозою. / Вигинаються пензлів хорти. / Чорним струсом палеозою / переламано горам хребти»⁴² і Адам Загаєвський у вірші «Блейк»: «Бачу Вільяма Блейка, який кожного дня / знаходив ангелів у кронах дерев, / зустрічав Бога-Отця на сходах / скромного дому і помічав світло у брудному завулку... / Вільяма Блейка, гравера, який тяжко працював / і жив у злигоднях, але не в розпачу, / і весь час отримувал поміністі знаки / від океану і зоряного неба»⁴³.

Екфразис може бути й самостійним поетичним жанром. Полотно Яна Вермеєра «Панорама Дельфт» (1661), яке відтворює вірш Адама Загаєвського з такою ж назвою: «Domy, fale, obłoki i cienie / (granatowe dachu, brązowa cegła) / wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem. / Nieokiełznane, błyszczące czernią / Spokojne źrenice przedmiotów. / Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz / i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny»⁴⁴ («Будинки, хвилі, хмари і тіні / (темно-сині дахи, коричнева цегла) / ви стали нарешті лише спогляданням. / Непізнані, виблискуючі чорнотою / Спокійні зіниці предметів. / Переживіть наше захоплення, наш плач / і наші галасливі, нікчемні війни»), можна віднести до жанру вірша-екфразису. Інший варіант вірша-екфразису: «Tak wygląda mój wielki naturalny sen: / siedzą w oknie dwie małpy przykute łańcuchem, / za oknem fruwa niebo / i karpie się morze»⁴⁵, точкою відліку для якого є картина Пітера Брейгеля Старшого «Дві мавпи» (1562), належить Віславі Шимборській.

Екфразис має складну природу: він інформує про твір мистецтва, про предмет зображений у цьому творі, про художника і його творчу манеру, та навіть про його життя. Важливим, особливо для істориків літератури та біографів, є ще один рівень інформації: екфразис значною мірою репрезентує особистість автора та його світоглядні імперативи. Старі голландці, зокрема, імпонують А. Загаєвському й у вірші «Malarze Holandii» (1994) він передає і цілісну концепцію голландського малярства золотого віку, і власну авторську позицію, згідно якої головними є не зміст, не рефлексії а простір та форма предметів: «Powierzchnia nie łączy

⁴² Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С. 223.

⁴³ Загаєвський А. Блейк. / Загаєвський А. Поезії // Всесвіт. – 2010. – № 11-12. – С. 21.

⁴⁴ Lięza W. „Widok Delft»: literatura i trwanie // Decada Literacka. – 1997. – № 6/7 (130/131). – Режим доступу: <http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=1472>

⁴⁵ Biała A. Literatura i malarstwo – korespondencja sztuk... – S. 170-171.

się z głębią»; «Тajemnica? Nie ma tajemnicy». Задекларована ним простота старих голландців, яку він повсякчас підкреслює, орієнтує читача на стиль і манеру живопису XVI ст.⁴⁶. Екфразиси є маркерами естетичних смаків, релігійних та суспільно-політичних поглядів автора. Зіставлення опису «Сікстинської мадонни» Рафаеля (1513) пера Василя Жуковського з екфразисом цього ж твору авторства Віссаріона Белінського оприявнює успішну самохарактеристику письменників⁴⁷, а поетичні екфразиси пам'ятника Петру I роботи Е. Фальконе, виконані Шевченком, Пушкіним та Міцкевичем, є маркерами їх світогляду.

Класифікуючи варіанти феномену, постулюємо, що екфразисами можуть бути: а) літературні твори, зміст яких постає на основі повного опису візуального об'єкта – екфразис замінює зображення; їх незначна кількість, зокрема, вищенаведені вірші Готьє, Загаєвського, Шимборської; б) розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент твору більшого обсягу; в) короткі, вкраплені в структуру твору асоціативні екфразиси-експромти, екфразиси-узагальнення або екфразиси-ремінісценції на тему пластичних мистецтв; такими є екфразисні алюзії Готьє (поза героїні нагадує «жінку, котра лежить, роботи Фідія на фронтоні Парфенона», художники видаються «ожилими портретами ван Дейка», «парк був цілком у стилі Ватто»), Шевченка (оповідач милується «настоящей Рембрандтовой картиной» – світлоэффектами й рефlekсами від полум'я свічки, які вирізьблювали обличчя заснулого над розкритою книгою слуги).

Ще один різновид – нульовий екфразис, коли письменник лише називає твір /художника й тим вказує на кореляцію вербального тексту з візуальним мистецтвом. По суті це вказівка на смисловий історико-культурний модус візуального артефакту – «нема словесної зображальності і формальних якостей твору: кольору, лінії, світла, тут важлива сама його присутність»⁴⁸. Для прикладу, Шевченко вводить у контекст характеристики персонажа «естамп, вигравіруваний Міллером з картини Доменікіно Цампієрі «Свангеліст Іоанн»; водночас герой схожий

⁴⁶ Це відзначила Магдалена Пшибильська: „Простота працює, голландські полотна не мають подвійного дна – ось що намагається сказати Загаєвський. Для його екфразисів не є метою описати полотна голландців, вони є радше задекларованою світоглядною позицією поета»; Przybylska M. Poezja o malarstwie (na przykładzie "Malarzy Holandii" Adama Zagajewskiego). – Режим доступу: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=18&dzial=4&id=399>

⁴⁷ Генералюк Л. Термінопоняття на позначення результатів інтерацій між літературою та візуальними мистецтвами: екфразис та гіпотипозис // Українська наукова термінологія: зб. матеріалів наук.-практ. конф. «Українська наукова термінологія. Суспільні та гуманітарні науки». – К.: Наук. думка, 2010. – № 3. – С. 57.

⁴⁸ Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 48.

на мікеланджелівського Мойсея⁴⁹. Промовисті штрихи використав Готьє у побіжній характеристиці Мілітони через «кілька зображень на склі Богоматері й святих» та «копії з картини Гойї»⁵⁰. Кожен з артефактів сприймається як інтертекстуальний символ: у назві, тематиці, образній системі прототексту уже закладена інтенція опису, а словесне квазізображення здатне розгорнутися в полісемічний ряд. Часто уява читача активізується лише вказівкою на загальновідомий твір. Прийом популярний у кіно- та інших візуальних мистецтвах: картина, скульптура, фотографія стають значимим тлом, підказкою у подальшому розгортанні сюжету чи формуванні інсталяцій.

Цікавим феноменом є автоекфразис. Наприклад, поет-художник Д.Г. Россетті створив, окрім екфразисів «For Spring, by Sandro Botticelli», «For the Holy Family by Michelangelo» («За мотивами «Весни» Ботічеллі», «За мотивами «Святої родини» Мікеланджело») і поетичних присвят митцям, цикл віршів, що коментували його картини: «La Bella Mano» («Прекрасна рука»), полотно і вірш – 1875; «The day-dream» («Сон наяву»), полотно і вірш – 1880; «La donna della Fiamma» («Ф'яметта»), полотно 1870, вірш 1878; «Astarte Syriaca» («Астарта Сирійська»), полотно 1875–1877, вірш 1877; «The Childhood of Mary Virgin» («Дитинство Марії») вірш 1848, картина 1848–1849. Россетті часто супроводжував вірш-коментар до власних полотен підзаголовком «Картині». Присвячений картині «Знайдена» однойменний вірш 1881 р. подає екфразис «лондонського кволого світанку», коли «бліднуть ліхтарі на мості»: «and here, as lamps across the bridge turn pale / In London's smokeless resurrection-light» і трагедію двох людей: юнака й блудниці, «крик її із замкненого серця / «Облиш мене – не знаю я тебе – йди геть!» («She cries in her locked heart, – / «Leave me – I do not know you – go away!»)⁵¹. Інтерпретація образу зневаженої жінки в полотні «Знайдена» (1853), де тема падіння дівчини, жертви соціуму, подана у співчутливому ключі, була трактована Россетті й у поемі «Дженні» (1855; 1870). Подібну інтенцію узагальнення та ідеалізації мають однойменні поема (1839) та картина (1842) «Катерина» Шевченка. Прикметно, що і Россетті, і Шевченко не обмежилися живописною й поетичною репрезентацією образу-концепту, обидва створили екфрастичні описи власних картин (Россетті – «Знайденої», Шевченко – «Катерини») у листах до приятелів:

⁴⁹ Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 3: Драматичні твори. Повісті. – С. 122.

⁵⁰ Готьє Т. Два актера на одну роль / Пер. с фр.; Сост. О. Гринберг. – М.: Правда, 1991. – С. 379.

⁵¹ Россетті Д.Г. Дом жизни: Сонеты, стихотворения: [Dante Gabriel Rossetti. The House of Life : Sonets, Poems] / Пер. с англ. В. Васильева, Вланеса, Т. Казаковой и др. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 284.

Россетті в листі до Вільяма Ханта від 30. 01. 1855⁵², Шевченко у листі до Григорія Тарновського від 25. 01. 1843⁵³.

Отже, літературна традиція дескрипції живопису, графіки, скульптури, ужиткового мистецтва має багато прихильників серед майстрів слова. Вони оперують і екфразисами-експромтами, і екфразисами-ремінісценціями. Екфразис як окремих твір, що присвячений виключно візуальному об'єкту / об'єктам й замінює зображення, зустрічається рідко й тоді говоримо про жанр екфразиса. Але у всіх випадках (навіть у випадку нульового екфразиса) апелювання до візуальних мистецтв актуалізує референційні функції художнього слова. Дескриптивні ж характеристики гіпотипозиса містяться виключно в полі евіденції та поза межами референційності. Відомі віртуозні гіпотипозиси Гоголя (який намагався передати «всю очаровательную прелесть осязаемой существенности»⁵⁴, адже навчався живопису і мав сентимент до художників) завжди відштовхуються від «уречевлених фрагментів реальності». Питомо гоголівська картинка з «Сорочинського ярмарку»: літній вечір, парубок у білій свитині біля возу, навколо гомонить натовп, заходить сонце. Оскільки в очах Гоголя ця картина фантастично яскрава, він вербалізує прийоми живопису і через світлоєфекти передає власне бачення: «Сліпучо виблискували верхи білих шатрів та яток, освітлені якимось ледве помітним огненно-рожевим світлом. Шибки навалених купами вікон горіли; зелені пляшки і чарки на столах у шинкарок стали огненними; гори динь, кавунів і гарбузів здавались вилитими із золота і темної міді»⁵⁵. Поетичні гіпотипозиси Буніна характеризуються бездоганною колористичною гамою. Морський пейзаж у вірші 1906 р. – це не екфразис полотна художника, він формується «на пленері». У бухті хвилі піднімаються «горбами вологи пінисто-зеленої», вдалині хвиля уже зелено-голуба, ще далі видніють лілового кольору гори, зафіксовано синє блискуче небо, в якому чайки блищать «білою яичної скорлупой», відблиски ж на воді мов «кипляче золото»⁵⁶. Словесний живопис поета нагадує працю маляра, який не встигає за згасаючим днем і, щоб завершити пейзаж удома, додатково словом позначає потрібну барву: «Морской залив изогнут мягким знаком./ На небе – синька. В море –

⁵² Див.: Прерафаэлизм: иллюстрированная энциклопедия: Биографии художников, поэтов, критиков / Текст, сост., художеств. оформление И.Г. Мосина. – СПб.: СЗКЭО «Кристалл»; М.: «ОНИКС», 2006. – С. 167–168.

⁵³ Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – С. 21–22.

⁵⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 6.: Арабески. Статьи 1829-1839. Выбранные места из переписки с друзьями. – М.: Художественная литература, 1937. – С. 430.

⁵⁵ Гоголь М. Зібр. тв.: у 7 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 45.

⁵⁶ Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 1: Стихотворения 1888-1932. Переводы. – С. 195.

вохра, ярь,/ На корабле внизу, за черным лаком / Сквозь купорос краснеет киноварь»⁵⁷.

В чому відмінність **екфразису** від **гіпотипозису**? Це одне з ключових питань для розуміння природи феномену і його системного вивчення. Відстежуючи подану Дж. Хефферненом⁵⁸ стислу історію вживання терміна «екфразис» у літературознавчих студіях 1960-х поч. 1990-х рр., куди ввели його Лео Шпітцер у своїй розробці, присвяченій оді Кітса про грецьку вазу⁵⁹ і Вільям Мітчелл студією над творчістю Вільяма Блейка⁶⁰, помітимо, що екфразис як варіант epagria виявився винятково поліфункціональним. У античному суспільстві, окрім просвітницько-дидактичних та філософсько-естетичних функцій, його призначенням було й містеріально-релігійне посвячення. Ніна Брагінська, досліджуючи окремих клас діалогічного екфразису у варіанті «сюжетних зображень», надає йому культового значення⁶¹. Описуючи священні зображення, античний екфразис у поєднанні з давніми містеріальними культами та ритуалами, набирав сакральних значень і функцій, власне, яскраво репрезентував тип міфологізованого мислення. У візантійському екфразисі також мав значення культово-релігійний фактор. Він, позиціонуючи екфразис як складніше явище, ніж гіпотипозис, що був передусім імітацією (хоча й експресивною) візуальних феноменів, сприяв зародженню уваги дослідників саме до екфразиса а не інших виявів евіденційності.

Явище гіпотипозису функціонує в іншому, не менш важливому для дослідника полі, не випадково Франсуа Растье вважав, що заворожуючий і скрупульозний опис предмета в літературі – гіпотипоза – оприявнює цілий мікрокосм. Але завжди, а надто в текстах нового часу, екфразис був семантично багатшим явищем ніж гіпотипозис. Завдяки поєднанню зображальності та референційності, він відкривав реципієнту можливість одночасної експлікації картини світу художника і картини світу письменника. Екфразис має більше інформативно-сенсуальних параметрів, ніж самий артефакт, враховуючи й те, що будь-який твір пластичних мистецтв «всією фактурою, кольоровою гамою,

⁵⁷ Там само. – С. 144.

⁵⁸ Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // *New Literary History*. – 1991. – Vol. 22. – № 2. – Р. 297–316.

⁵⁹ Spitzer L. The «Ode on a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar // *Essays on English and American Literature* / Ed. Anna Hatcher. – Princeton: Princeton University Press, 1962. – Р. 67-97.

⁶⁰ Mitchell W.J.T. *Blake's Composite Art: A Study of Illuminated Poetry*. – Princeton: Princeton University Press, 1978. – 232 p.

⁶¹ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста... – С. 261, 278. Визначаючи в якості стійких параметрів діалогічного екфразису зорові імперативи, в яких закладено видовищні можливості, та «мотив зображень, що оживають», дослідниця констатує, що «документально визначити, яким ритуальним і взагалі дієвим формам відповідає екфразис, незважаючи на його очевидні зв'язки з культом і посвяченнями, неможливо». Там само. – С. 279.

конфігурацією ліній творить метафоричний ансамбль, що репрезентує зміст вищого рівня, незалежно від предмета зображення»⁶². З іншого боку, як продовження традиції опису «священних зображень», що досі триває на архетипному рівні, екфразис відкрив простір для виникнення стійкого мотиву оживлення картини і, відповідно, студій цього мотиву. Тут він також пропонує дослідникам багатший матеріал, аніж гіпотипозис. Окремий дискурс могли б скласти дослідження, присвячені містичним / містифікаційним текстам-описам – від оживленої статуї Командора, гоголівського «Портрета» – до Уайльдівського «Портрета Доріана Грея», несподіваного оживлення картинки в «Мері Поппінс» чи у «Геометричному лісі» Геннадія Гора, де герой полишає профанний простір і входить в сакральний простір картини на стіні.

Безумовно, багате явище приваблює в контексті *correspondance des arts* і на морфологічному, і на генологічному (аспект взаємоперекодування мистецтв сьогодні особливо актуальний), і на стильовому рівнях. Промовистим є навіть факт, що науковий поступ у вивченні екфразиса, особливо в останні роки, явив тенденцію до прирощування термінопоняття. Розвиток філологічної думки, відштовхуючись від аналізу феномену в творчості окремого автора (наприклад, Хеффернен досліджував специфіку літературного та малярського пейзажу у Вордсворта, Констебля, Кольріджа й Тернера⁶³, Мак Сміт – екфразистичну традицію в Сервантеса, Джейн Остін, Толстого, Пінчонса⁶⁴, класичний варіант архітектурного екфразису проаналізувала Тара Фейрклауд у Чосера (дослідження «Чосерівський екфразис: сила, становище і зображення в оповіданні Лицаря»⁶⁵); екфразиси як інтерпретаційні феномени вивчали Марія Рубінс у творчості акмеїстів⁶⁶, Анна Мрожевич у творчості чотирьох письменників Данії⁶⁷, перелік можна продовжити), йшов у напрямку загально-теоретичного погляду на нього. І якщо в класичних працях Шпітцера, Брагінської, Мітчелла, Хеффернена екфразис експліковано в традиційному сенсі, то у подальших розробках все частіше виникає диференціація на екфразис у вузькому та екфразис у широкому значенні.

⁶² Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис... – С. 227.

⁶³ Heffernan J.A.W. *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*. – Dartmouth: College by University Press of New England, 1985. – 256 p.

⁶⁴ Smith M. *Literary Realism and Ekphrastic Tradition*. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1995. – 269 p.

⁶⁵ T. Fairclough T. *Chaucerian ekphrasis: power, place and image in the Knight's tale*. – Michigan University, 2007.

⁶⁶ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфразис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.

⁶⁷ Mrozewich A.E. *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*. – Poznań: Wyd-wo Poznańskie. – 2010. – 344 s.

Наведена вище дефініція (в якій акцентовано візуальний прототекст, вторинність репрезентації etc) вважається окремими дослідниками екфразисом у його класичному розумінні чи т. зв. екфразисом у вузькому сенсі. Межі для поняття у «широкому значенні» поки що не встановлені: його транскрибують як гео-екфразис, топоекфразис, оніричний екфразис, прихований / відсторонений екфразис, надзвичайний екфразис, музичний екфразис, повість-екфразис, роман-екфразис, екфразис-емблема, «гіпотипозистичний екфразис» тощо.

Дифузний процес розмивання меж терміну продовжується й набирає, на думку окремих дослідників, загрозливих масштабів: обсяг «спільного мішка» катастрофічно росте (Р. Поповський). Іноді складається враження, що феномен *correspondance des arts*, який внаслідок секуляризації наукового знання, довгий час був поза межами комплексного / міждисциплінарного вивчення, сьогодні намагаються чи не в повному обсязі убагати в термін «екфразис», означивши ним усі можливі наслідки міжвидових інтеракцій. Навіть інтертекстуальні явища на кшталт палімпсесту чи кореференції в живописі іменуються, для прикладу, «нестандартними екфразисами». Такими є, пише Цезарій Сікорський, портрет Папи Інокентія Х пензля Веласкеса і Френсіса Бекона та портрет Придворної дами Веласкеса і Пабло Пікассо, а далі додає, що теоретично «нестандартними екфразисами» можуть бути й стосунки між зображенням і звуком, звуком і словом»⁶⁸. Переважно так зване «широке» трактування терміну означає контамінацію з гіпотипозисом, у інших випадках констатуємо підміну понять. Вживання ж понять на кшталт «неканонічний екфразис» або «гіпотипозистичний екфразис»⁶⁹ демонструє, що дискусія про генезис та межі термінів є попросту необхідністю для подальшого ефективного розвитку інтердисциплінарних та компаративістичних досліджень.

З огляду на наявність у багатьох працях термінологічної невизначеності, вважаємо давно назрілою проблему формування термінологічного тезаурусу, адекватного природі суміжних мистецтв, які збагачують одне одного. Сьогодні здійснюються пошуки єдиних критеріїв дослідження просторових і часових мистецтв, зокрема Грент Скотт⁷⁰, Н. Тишуніна⁷¹, С. Вислоух⁷² ставлять завдання розробки універсальної

⁶⁸ Sikorski C. O poezji, obrazie i ekfrazie. – Szczecin, 2011. – Режим доступу: <http://lyzkamleka.eu/pliki/sikorski.pdf>

⁶⁹ Арзамазов А.А. Феномен визуального в современной удмуртской поэзии (опыт анализа творчества П. М. Захарова). – Ижевск: Удмуртский ун-т, 2010. – С. 186, 188, 195.

⁷⁰ Scott Grant F. Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis // *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany* / Ed. Frederick Burwick and Jurgen Klein. – Studies in comparative literature: 6. – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1996. – P. 315- 332.

⁷¹ Тишуніна Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // *Филологические науки*. – 2003. – № 1. – С. 19–26.

методології аналізу будь-якого твору, що послуговується кількома мистецькими кодами. Подібну позицію зайняв Мюррей Крегер стосовно екфразису, вважаючи, що термін потрібно переглянути та «підняти», надавши йому більш універсального сенсу, відтак він повинен стосуватися **всіх** зображальних описів⁷³. Дещо раніше Джон Голландер запропонував у такому ж розлогодому трактуванні класифікацію типів екфразису: 1) відсторонений екфразис (*distracted ekphrasis*), який описує все, що існує за межами самого тексту й функціонує незалежно від усякого художнього об'єкта; 2) прихований екфразис (*hidden ekphrasis*), коли у вірші чи романі фрагмент пейзажу описується як твір пластичного мистецтва, а його справжня екфрастична природа виявляється лише при академічному аналізі; 3) фактичний або актуальний (*actual*) екфразис, що відштовхується від певних упізнаваних картин, скульптур тощо⁷⁴. «Прихований» та «відсторонений» варіанти насправді є тотожними категорії гіпотипозису, однак тенденція супроводити термін означенням стає традицією і вносить багато плутанини.

Елісон Ламот описує виключно «приховані» форми екфразису, зокрема й сон-екфразис у дослідженні іконічної колористики гіпотипозисів у іспаномовному американському оповіданні⁷⁵, Рафаель Шалт – «переписані» (не описані) артефакти, з авторськими «вдосконаленнями»⁷⁶. Аліна Бенія в дослідженні «Екфразис як спеціальний тип інтердисциплінарності у британському романі», визнаючи той факт, що із-за своєї складності екфразис був безперервним викликом і по-різному розглядався – як дзеркало тексту, як дзеркало в тексті, як спосіб дзеркальної інверсії, вживає терміни «відволікаючий екфразис», «змінний / реверсивний екфразис», «комплексна відволікаюча зміна екфразисів» «складні екфрастичні ланцюги». Але, вважаючи екфразисом «опис твору візуального мистецтва і спосіб письма, який пронизує увесь текст і копіює особливості живопису», вона здійснює напластування явищ – відтак, не розділяючи екфразис та гіпотипозис, аналізує «екфразиси» у творах О. Уайльда, В. Вульф і Т. Шевальє⁷⁷. Таку

⁷² Wysłouch S. Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk // *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)* / Pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia. – Kraków: Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych «Uniwersitas», 2004. – S. 17–28.

⁷³ Krieger M. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / Emblems* by Joan Krieger. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. – P. 7-9.

⁷⁴ Hollander J. *The Poetics of Ekphrasis // Word and Image*. – 1988. – Vol. 4. – P. 209-219.

⁷⁵ Lamothe A. *Color My Words: Ekphrasis in Turn-of-the-century Spanish American Narrative*. – Режим доступу: <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1994/Spanish-html/Lamothe,Alison.htm>

⁷⁶ Schulte Raphael J. *Re-imaging the «Beautiful History»: Frank O'Hara and Larry Rivers*. – Режим доступу: http://english.fju.edu.tw/lctd/genre/ekphrasis/paper_O'Hara.html

⁷⁷ Banea A.M. *Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel*. – Cluj-Napoca, 2012. – Режим доступу:

позицію можна зустріти часто: номінуючи явище як екфразис, дослідник коментує гіпотипозис.

Міхал Павел Марковський, який у 1999 зробив цікавий огляд літератури, що охоплює висліди 1990-х рр., «Екфразис: бібліографічні зауваги із залученням короткого коментарю»⁷⁸, помітив проблему дивної контамінації двох термінів. Виклад його міркувань привертає увагу хоча б тому, що осмислюючи екфразис як категорію, що оприявнює візуалізуючі можливості мови, як шанс літературної подачі того, що понадмовленневе, Марковський намагається визначити, що ж таке екфразис у широкому і у вузькому розумінні. Щодо ширшого значення, то тут, пише він, «йдеться про стратегію опису в наративному творі». Цитуючи визначення гіпотипозису з паризького двомовного видання творів Квінтіліана, він зазначає, що розширена стратегія опису тотожна «дефініції гіпотипозису авторства Фонтаньє»⁷⁹. Навівши і її, він чомусь одразу обриває свої апелювання до гіпотипозису, який не отримує в нього ніяких подальших коментарів.

З огляду на тотальний характер розмивання поняття внаслідок сучасної конвергенції словесного й візуального та «екфразисного буму» останніх років, Кіндра Джоунс у студії, присвяченій інтерполяції екфразиса в драматургію й опублікованій 2008 р. в іспаномовному журналі літературної критики і культури «Кібербукви», задається логічною думкою, що «сучасні дослідники мусять все-таки домовитись про всебічне визначення терміну та його послідовне функціонування»⁸⁰. Не випадково базове питання її розвідки, на яке вона шукає відповідь – чи обмежений екфразис прямим описом художнього об'єкта, чи в ньому закладено значно більше рівнів, на які здатен цей літературний прийом, – хвилює багатьох науковців. Вашингтонській дослідниці все ж імпонує використання терміну в поглибленій якості, коли «екфразис не тільки миттєво забезпечує зв'язки між словесними і візуальними царинами, а й охоплює сфери історичні, політичні, соціальні, емоційні, психологічні, навіть думку дослівно». Відповідно вона придумує термін «надзвичайний екфразис» (extreme ekphrasis) і оперує ним, усвідомлюючи всю його умовність, у дослідженні «Ефект екфразису: аналіз «Чорних картин» Гойї у межах спектаклю Антоніо Буеро Вальєхо «Сон розуму»⁸¹.

http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/filologie/banea_paraschivescu_alina_marcela_en.pdf

⁷⁸ Markowski M.P. Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza // Pamiętnik Literacki. – 1999. – № 2. – S. 229-236.

⁷⁹ Markowski M. P. Ekphrasis... – S. 229.

⁸⁰ Jones K. The ekphrasis effect: an Analysis of Goya's «Black Paintings» within Antonio Buero Vallejo's play the «Sleep of Reason» // Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura. – № 19. – 2008. – Режим доступу: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2742430>

⁸¹ Jones K. The ekphrasis effect...

Екфразис у так званому широкому значенні популярний серед російських дослідників, зокрема історик літератури Л. Геллер, який організував Лозаннський симпозіум, присвячений екфразису, запропонував досліджувати феномен екфрастичності максимально розширено і вказати цей широкий діапазон у визначенні екфразису, назвавши ним «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого»⁸². Такий підхід спостерігається у дослідженнях М.Г. Уртмінцевої⁸³, С.Д. Титаренко, Н.Г. Морозової⁸⁴, Б.А. Каца, А.Г. Сидорової та ін. Ця позиція піддається сумніву іншими російськими науковцями; опоненти констатують, що поняття екфразису як виду словесного «оцифрування» безперервного образу слід застосовувати не до будь-яких «трансформацій» і «транспозицій», а лише там, де «транспонований естетичний об'єкт має континуальну природу, а транспонуючий – дискретну»⁸⁵. Відтак маємо ситуацію, коли переважна більшість учених переконана, що в екфразисі точкою відліку є артефакт і візуальний елемент не замаскований, не присутній імпліцитно, а відкрито названий та підкреслений автором. Інша ж група схиляється до того, щоби екфразисом назвати й міметичний спосіб літературного письма, що копіює прийоми пластичних мистецтв, і епічні жанри літератури, і відтворення малярством музики а ля Чурльоніс та Уїстлер, фотографією – архітектури... Жваві дискусії тривають.

Що ж, питання можна поставити й так: а чи не є оптимальним обґрунтувати сучасне бачення екфразису як феномену тотожного будь-якому опису, в будь-якому мистецтві, що явно чи інтенційно приховує аспекти візуальності (не лише *see the world in the words*, в розумінні М. Крегера, а окрім слів – і у зображенні, звуках, в аудіо та CD)? Відмовившись від вербально-іконічних рамок, можна прийняти ідею Дрю Девідсона: на засадах академічного дискурсу він пропонує розуміти екфразис як тотальну контамінацію зображення, звуку, кінетики, які разом з текстом становлять мультимедійний документ, наприклад, CD-ROM на кшталт веб-сторінки в Інтернеті⁸⁶. Дійсно, вірогідно, з часом зникне конфронтація розширеної мультимедійної і традиційної концепції

⁸² Геллер Л.М. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. – С. 18.

⁸³ Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Литературоведение. Межкультурная коммуникация. – 2010. – № 4 (2). – С. 975-977.

⁸⁴ Морозова Н.Г. Экфрасис в русской прозе / Под ред. Н.Е. Меднис. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 212 с.

⁸⁵ Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57 (5). – С. 348.

⁸⁶ Davidson D. Ekphrastic Academia: Images, Sounds and Motions in Academic Discourse. – Режим доступу: <http://waxebb.com/writings/ekphrasis.html>

екфразису. Тоді екфразис у його класичному розумінні залишиться на узбіччі історії, а термін отримає нове семантичне наповнення. Такий варіант, якщо представники різних гуманітарних галузей домовляться між собою, можливо, не такий уже й віддалений. Тим паче у контексті бурхливого розвитку полісинтетичних мистецтв, у контексті створення нових, із залученням медіа-технологій, ІТ технологій (Raster Desk, 3D Studio Max, Spotlight, Maya, Corel Draw тощо), художніх форм. Власне, тоді, коли окрім потреби в номінації екзотичних новоутворень, постане й потреба відстеження їх генезису, для дослідників матимуть особливу цінність мутуальні та гібридні явища в культурі, створені на міжвидовому стику.

Можна поставити й інше питання: а чи доцільно випереджувати закономірний, пов'язаний із неологізмами, із зміною лексичної парадигми, поступовий процес розвитку критичної й наукової думки? Чи є сенс вносити певне термінологічне сум'яття, застосовуючи давно апробовані термінопоняття в т.зв. «широких» сенсах? Можливо, сьогодні в літературознавстві оптимальнішим міг би бути підхід, на кшталт підходу, обраного К. Джоунс, яка попри умовні позначення *distracted ekphrasis* та *hidden ekphrasis* вживає не термін екфразис з його визначеною семантикою, а «ефект екфразису»⁸⁷? Сподіваємось, що бережне ставлення до набутоків суміжних дисциплін надалі викристалізує систему уніфікації в міждисциплінарних підходах. Не слід забувати й того, що науковці й досі перебувають на двох полюсах: Дж. Хеффернен підкреслює традицію стриманого ставлення багатьох дослідників до контамінації літературних і зображальних кодів, а інші (Д. Девідсон, М. Сміт, Р. Вебб, Н. Тишуніна, Б. Успенський, Г. Скотт, С. Вислоух, М. Бел), для яких структуралізм і семіотика, а також феноменологія слугували системним підґрунтям для порівнювання різних видів мистецтва, наполягають на комплексному вивченні інтеракцій⁸⁸.

Свого часу впливи Лессінга і Едмунда Берка були настільки сильними, що сучасну тенденцію до розмивання кордонів мистецтв називають розгерметизацією. Звичайно, види мистецтв ніколи не були в ізоляції, тим паче герметичній. Але оскільки для дослідників-преparatorів є зручним міжвидове розмежування, має виправдання і своєрідна інерційність в літературознавчій науці. І, хоча сьогодні проблема слова й зображення, на думку Рут Вебб, все ще лишається суперечливою, проте «екфразис є центральним фактором у пробиванні

⁸⁷ Jones K. The ekphrasis effect...

⁸⁸ Досі співіснують дві діаметрально протилежні концепції просторових і часових мистецтв: одна підкреслює їх взаємну залежність, зв'язки та співпрацю, друга акцентує своєрідність, відмінності й автономію кожного з них. Едвард Бальцеран означив ці напрями як «Гораціанську» та «Лессінговську» течії. Див.: Balcerzan E. Poezja jako semiotyka sztuki // Balcerzan E. Kregi wtajemniczenia. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1982. – 455 s.

міжвидових бар'єрів. Тому сучасна проблема екфразису – в тому як краще обмежити і розширити межі терміну, щоби перетворити його вторгнення в продуктивну працю над діалектичним зв'язком слова й зображення. Надто тепер, коли ця діалектика є центральною в сучасних теоріях мас-медіального простору»⁸⁹.

Сама дослідниця користується терміном у його класичному значенні. У преамбулі до монографії «Екфразис, уява і переконання в древній риторичній теорії та практиці» вона пише, що її дослідження екфразису як мистецтва створення слухачів та читачів і формування в них візуальної уяви за допомогою слів (як це викладалося в давньогрецьких школах) служить контрастом до сучасного, надміру розгалуженого, розуміння феномену. На питання: чи можна взаємозаміщувати екфразис та гіпотипозис? – дослідниця дає однозначну відповідь: «Ні. Оскільки в екфразисі існує спільний для автора і читача тип референту – твір мистецтва. Саме рецептивне напластування дає можливість відрізнити епіграму на корову Мірона, корів на полях Пуссена і корів на щиті Ахілла чи на грецькій вазі»⁹⁰. Рут Вебб демонструє практику екфразису в культурному контексті 2-6 ст. н.е., аналізує вправи *Progymnasmata*, риторичні закони, тексти Філострата, «вражаючу кількість» екфразисів будівель та скульптур, «переповнених багатими візуальними і емоційними ефектами» з метою уточнень та змін у сучасній дослідницькій оптиці. Зокрема, вона піддає сумніву використання терміну в якості вербального опису музичних творів. Інша, не менш чітка позиція Вебб, – у запереченні нею екфразису як жанру: «могутня традиція опису реальних чи уявних творів мистецтва в красномовстві, історіографії, епіграмі, епопеї та іншій поезії не дає ніякого свідчення, що вони сформували єдиний жанр, тим більше, що в цього жанру була назва «екфразис»⁹¹. Цю позицію підкреслює і Саймон Голдхілл у рецензії на монографію Р. Вебб: «Екфразис, про який іде мова у блискучій студії Рут Вебб є технікою, але не жанром. Це не показник змісту»⁹².

Отже, екфразис як мистецтво переконування («art of persuasion»), є технікою (Р. Вебб), типом тексту (Н. Брагінська), описом за схемою (М. Сміт) і лише в одиничних випадках – жанром. Мак Сміт, до речі, також апелює до екфразису в класичному сенсі. Виконана Смітом у Х'юстоні в 1981 р. дисертація «Зображення в саквожжі: екфрастична

⁸⁹ Webb R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. – Farnham, England / Burlington, VT: Ashgate, 2009. – P. 9.

⁹⁰ Webb R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion...* – P. 47.

⁹¹ Webb R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion...* – P. 21.

⁹² Goldhill S. / Simon Goldhill, Cambridge. Review: Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – Режим доступу: <http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-10-03.html>

традиція в реалістичному романі» («Figures in the Carpet: the Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel»), була опублікована у 1995 р. під назвою «Літературний реалізм і екфрастична традиція» й викликала неоднозначне сприйняття. Проте автор у послідовному зіставленні екфразису та наративної традиції (цьому присвячено розділ «Ut pictura poesis; Ut fabula veritas»), а також екфрастичного символізму (розділ «Екфрастичний символізм»), реалістичного опису («Екфразис і реалізм»), показав доречність схеми творення екфразиса при змалюванні героя-маріонетки в «Дон Кіхоті», візуалізації словесної гри персонажів у «Еммі» Джейн Остін завдяки рисунку Емми Гарріет, толстовського, через олійний портрет героїні, вербального «портрету леді» в «Анні Кареніній» чи показ орфічного театру в паракінематичній реальності у Томаса Пінчонса⁹³. Подібне класичне трактування спостерігається і у Грента Скотта. Посилаючись на дефініцію Джона Хадструма (екфразис – це вербальне звернення до німих художніх об'єктів), Скотт означає екфразис як «спосіб цитування одного твору мистецтва в межах іншого», як літературну картинність («literary pictorialism»), й віддає належне місце музичним описам, які згідно кодів своєї аудіальної природи екфразисами бути не можуть⁹⁴.

Один із дискурсів – зосередження письменницької уваги на постаті художника, його творіннях та його праці. Починаючи від автобіографічного роману Бенвенуто Челліні, прози Людвіга Тіка, Гофмана, Готьє, Теккерея, пізніше Золя і Уайльда – до біографічних романів Ірвінга Стоуна, Анрі Перрюшо, Нікола Поцца тощо. Чи не є це найбільш вдалою темою для дослідників феномену міжвидових інтеракцій: майстер слова реконструює коди пластичних мистецтв? Результативною на цьому шляху стала дисертація Ніни Бочкарьової⁹⁵. Показовою є й дисертація «Політика і поетика екфразиса у французьких романах про мистецтво ХІХ ст.» Сабріни Вейнджер, яка трактує екфразис у сенсі синоніму поняття *enargia*, як спосіб перекладу, що втілюється у двох форматах: 1) співмірний зі змістом артефакту опис візуальних художніх творів та 2) спосіб письма, який проникає у весь текст і наслідує / копіює особливості живопису. У контексті мистецької ситуації епохи на великому матеріалі з історії образотворчого мистецтва вона досліджує форми репрезентації теми художника (екфразис, гіпотипозис, синестезія) в романах О. Бальзака, Е. і Ж. Гонкурів, Е. Золя, зокрема, властиві

⁹³ Smith M. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. – University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995. – 269 p.

⁹⁴ Scott Grant F. *Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis...* – P. 315.

⁹⁵ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как „Роман творения“, генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв. – дисс... доктора филологических наук. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/roman-o-khudozhnike-kak-roman-tvoreniya-genezis-i-poetika-na-materiale-literatur-zapadnoi-ev#ixzz28E8hlaeJ>

романтизму та неоромантизму аспекти містичної загадковості, пов'язані з картинами й екфразисами, специфіку палімпсестів та анаморфоз, що мають витоком «міметичний імпульс» (mimetic impulse) і синестезію, власне й суспільно-політичну заангажованість окремих екфразисів⁹⁶. Подібний підхід спостерігаємо і в монографії Анети Гродецької «Вірші про картини. Студія з питань екфрази», де цікавими є два розділи, один з яких стосується екфрастичної поезії ХІХ ст., а другий – питань екфразису в ХХ ст., коли стали популярними відсилання поетів до класичного малярства, імпресіонізму, творів Вермеєра, Дега, Ван Гога та інших митців⁹⁷. Так, приділяючи увагу співмірностям художнього тексту та його іконічного аналогу, науковці формують окреме літературознавче поле досліджень вербально-іконічних інтеракцій.

Оприявнюючи візуальний /образотворчий прототекст у якості екфрастичного імпульсу, учені констатують, що він здатен моделювати літературний твір. Надаючи йому іконічної специфіки полотном, скульптурою etc, прототекст здатен стилізувати вербальні конструкції згідно коду пластичних мистецтв. Такий вербально-іконічний синкретизм реалізується внаслідок поєднання екфрастичного опису з технікою гіпотипозису. А оскільки образотворчий прототекст у симбіозі з гіпотипозисом має немалу сугестивну дію і здатен концентрувати величезний комплекс різномодальної інформації, прийомом користуються з немалим ефектом як поети, так і прозаїки. Вище уже йшла мова про вірші Л.Костенко і А.Загаєвського, де поєднано упізнавані елементи картин великих майстрів із психологічною характеристикою та життєписом Ван Гога, Вільяма Блейка, про екфрастичну алюзію «ніч у залах врубелівських крил», подану поза вказівкою на конкретний твір. Іншим яскравим прикладом контамінації екфразиса й гіпотипозиса є поезія М. Волошина, присвячені Парижу й Руанському собору. Волошин писав свій цикл «Руанський собор» (1907), наслідуючи Клоду Моне і його знаменитій серії «Руанський собор» (1892-1895), що нараховує більше двадцяти полотен. Проте ці вірші не є суто екфразисом чи парафразою Моне. Створені на засадах поетичного символізму, вони пропонують, окрім екфразису-контамінації двох артефактів: будівлі та картини (трикратна міжвидова інтеракція на зрізі архітектура (Руанський собор) – живопис (Моне) – література (Волошин), і унікальний варіант інтерференції живописного імпресіонізму та поетичного символізму.

⁹⁶ Wengier S.E. The Politics and Poetics of Ekphrasis in Nineteenth-Century French Art Novels // [Open Access Dissertations]. – University of Miami, 2010. – 383 p. – Режим доступу: http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/383

⁹⁷ Grodecka A. Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. – 2009. – 320 s.

Дослідження в такому напрямі надзвичайно цікаві. Відрадно, що вони поширюються. Звернення в них до єдності мистецтв, до єдиного холістичного континууму культури знаменує відхід від парадигми жорсткої видової диференціації *sister arts* та секуляризації наукового знання. Проаналізовані у цій статті терміни, призначені для літературознавчого вжитку, сприяють цілісному підходу в осмисленні специфіки *correspondance des arts*, а водночас – розмежуванню численних інтеракційних явищ та загальній диференціації дескриптивності у літературних творах.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Генералюк Леся Станіславівна – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: порівняльне літературознавство.

САМООСМИСЛЕННЯ ЛІНИ КОСТЕНКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ОПОЗИЦІЇ «НАРОД – АНТИНАРОД»

Юлія ГЛАДИР (Кременчук)

Мета статті полягає у виявленні провідних аспектів проблеми самоосмислення Ліни Костенко в рамках опозиції «народ – антинарод». Увага зосереджується на питаннях єдності долі митця і долі нації, його функції в житті співвітчизників та самопочуття в умовах тоталітаризму.

Ключові слова: саморефлексія, творча уява, митець, нація, влада, епоха.

The aim of the article is to detect the main aspects of the problem of Lina Kostenko's self-reflection in the opposition "nation – anti-nation". Attention focuses on the unity of the fate of the artist and the fate of the nation, his function in the life of compatriots and well-being under the totalitarianism.

Key word: self-reflection, creative imagination, artist, nation, authority, epoch.

Ліна Костенко є поетом, якому властиве виняткове заглиблення у гармонійний світ творчої уяви, проте вона також глибоко усвідомлює і свою причетність до дисонансів реального буття. При цьому авторка не виходить за межі внутрішньої екзистенції, а продовжує крізь її призму рефлексувати над глобальною проблемою відносин з епохою, прагнучи передусім висловити своє ставлення до неї, оцінити власну роль і значущість для свого часу. Зазвичай модель такого зв'язку творчої особистості з навколишньою дійсністю репрезентується дихотомією «народ і влада». Ліна Костенко модифікує власний інваріант: «народ – антинарод», у такий спосіб ще більше увиразнюючи прірву між цими двома споконвічно антагоністичними класами.

Отож, із цього «антинароду» поетеса виокремлює саме тих людей, чий доброта й любов живлять її творчість: «У антисвіті зірочкою марю, / в антинароді свій народ люблю» [3, с. 184] («Не знав, не знав зіздар гостробородий...»). У штучному антисвіті тоталітаризму вона ще спроможна плекати надію на кращу реальність, утілену в символіці зірочки. Такою ж сподіванкою для неї є й вимальований в уяві народ – красивий та відважний, здатний побудувати в тотальному хаосі справжній гармонійний світ «вишневих садків» Шевченка і «Степової Еллади» Маланюка. Проте авторка не говорить відкрито, вона на рівні підтексту маніпулює свідомістю реципієнта, скеровуючи її до продукування відповідного враження.

Тема ставлення Ліни Костенко, як, урешті, й самих шістдесятників, до народних реалій є далеко не новою в сучасному літературознавчому дискурсі. Ґрунтовно досліджували та досліджують її такі вчені, як Г. Клочек, О. Слоньовська, О. Таран, Л. Тарнашинська й ін. Проте в аспекті внутрішнього вираження опозиції народного й антинародного вона ще не є вичерпно вивченою, чим і обумовлюється актуальність нашої статті. Отже, завдання її полягає у простеженні процесу формування та кристалізації способу національного світобачення Ліни Костенко на межі двох опозицій і виявлення у цьому контексті його ключових домінант: спільність долі ліричної героїні з долею співвітчизників; її роль і значення в житті свого народу; самопочуття на тлі ворожої мистецтву доби, передане через мотив страждання та образ плодів. Концептуально важливими у цьому плані є вірші «Колись давно, в сумних біженських мандрах...» [3, с. 73], «І засміялась провесінь: – Пора!..» [3, с. 4], «Ми мовчимо – поезія і я» [3, с. 211], «У драмі людській небагато дій...» [3, с. 178], «Всі ми – яблуні, облиті купоросом» [3, с. 213] та ін.

Ставлення поетеси до народу можна кваліфікувати як емоційно-раціональне, що, по суті, характерне для всіх великих поетів. Слушно розкриває його суть Л. Тарнашинська: «Морально-етичні та естетичні пошуки Ліни Костенко у царині художнього слова міцно заґрунтовані у національний “чорнозем”, який живить її соками рідної землі. Усі її думи і помисли – про долю народу... І водночас вона надзвичайно вимоглива до свого народу, бачить його хиби й недуги і – попри все! – бентежно й віддано любить його» [13, с. 27]. Проте якщо порівняти збалансованість розуму й емоцій авторки з іншими українськими митцями, то в її художньому світі, на відміну, скажімо, від Євгена Маланюка, відчутно домінує не критика вад народу, а співчуття йому, гордість за героїчне минуле та неперехідні національні цінності. Водночас вона не ідеалізує українців, як це робить, наприклад, Микола Вінграновський, бо вміє

любити їх саме такими, якими вони є. Тому саморефлексії поетеси, зосереджені у просторі антисвіту несприятливої епохи, тісно переплітаються з проблемами народного буття.

Розвиток способу національного світобачення Ліни Костенко послідовно проходить декілька етапів, розпочинаючись від сприйняття нею себе як українки й фіксуючись у переломному моменті усвідомлення причетності до буття нації. Первинною формою його вираження у дитячі роки стало інстинктивне замилювання красою природи рідного краю. Авторка з ностальгією згадує: *«В дитинстві відкриваєш материк, / котрий назветься потім – Батьківщина»* [5, с. 1] (*«В дитинство хочу, там усе моє»*). Розуміння цього відкритого, проте ще не осягненого розумом світу прийде незабаром, адже на його шлях майбутня поетеса ступає досить рано, у часи дитячих воєнних поневірянь. Просячи притулку в чужих людей, вона вже тоді була вражена їхньою добротою. З висоти прожитих років доросла поетка рефлексує: *«А може, то в душі свого народу / я прихилила голову тоді?»* [3, с. 73] (*«Колись давно, в сумних біженських мандрах...»*). Це глибоке почуття вдячності, гордості за виявлену шляхетність своїх співвітчизників, очевидно, й створило її як митця.

Справжнє ж, зріле усвідомлення Ліною Костенко свого стосунку до рідної землі утверджується з прожитими роками та набутим досвідом. Настає період, коли її лірична героїня, може, вперше переконається у минулості свого життя, що пробуджує тривожне прагнення встигнути здійснити задумане: *«Така свавільна, вільна, молода – / невже і я іду вже, як за плугом?! / І що зорю? Який засію лан? / За Чорним Шляхом, за Великим Лугом. / Невже і я в тумані – як туман – / і я вже йду за часом, як за плугом?..»* [3, с. 4] (*«І засміялась провесінь: – Пора!..»*). Г. Ключек слушно зауважує: *«Ця поезія фіксує одну із миттевостей у житті поетеси, коли вона відчула причетність до історії свого народу, точніше, відчула себе, своє життя і творчість частинкою історії»* [9, с. 199–200]. Поворотний момент самоідентифікації через цілісність власної долі з долею рідної землі спонукає діяти більш активно й виважено, ставлячи життя в чіткі рамки мети й обов'язку. Ліна Костенко інтерпретує проблему вибору долі поета як автоматичний вибір долі народу: *«Український письменник, приходячи в літературу, спершу й не знає, в зону якої біди він вступив. Потім приходять здогад і протест: такого не може бути! А потім спокійне усвідомлення: так є. Але мушу працювати. Це доля мого народу, отже – і моя доля»* [4, с. 3]. Переживши змальовану ситуацію на власному досвіді, авторка додає: *«Це дуже тяжке прозріння, коли хочеш дороги, а бачиш прірву прямо перед собою, і навіть не знаєш, чи є у твого народу історичний шанс її перейти»* [4, с. 3].

Подібними прагненнями й переживаннями обумовлюється також властиве творчим людям звернення поетеси до минулого з метою пошуку оптимальних рішень проблем сучасності. Допомагають у цьому не тільки масштабні епічні полотна, а й невеликі поезії. Так, у рядках однієї з них авторка рефлексує над нелегким, але достойно твореним історичним буттям нації, ніби послідовно проходячи його разом зі своїм народом: *«Було нам важко і було нам зле. / І західно, і східно. / Було безвихідно. Але / нам не було негідно»*, і при цьому постулює головний принцип: *«Не відступитися. І не / покласти лжу на струни»* [3, с. 199] (*«Було нам важко і було нам зле...»*). Виражене глибоке інтуїтивне відчуття споконвічної присутності в житті народу означається мотивом спільної долі, формально зафіксованим у займеннику «ми». На єдності митця зі співвітчизниками поетеса часто наголошує у своїх афористичних відкриттях: *«Що не народ – одне й те саме горе. / Що не поет – одна і та ж печаль»* [3, с. 206] (*«Ну, мідь, ну, золото»*); *«Коли в людини є народ, тоді вона уже людина»* [3, с. 38] (*«Не треба думати мізерно»*), яке С. Барабаш назве «точкою духовного відліку поезії Ліни Костенко» [1, с. 29].

Зріле усвідомлення долі поета як долі свого народу підводить ліричну героїню до відчуття потреби самовираження у його житті. Проявляється вона, зокрема, через призначення бути літописцем історичного шляху нації: *«Поети – це біографи народу / а в нього біографія тяжка»* [3, с. 268] (*«Ви думали – поет ні за холодну воду...»*). Цю ідею в рамках глибокої саморефлексії авторка увиразнює, експлікуючи мотив бачення митцем снів своїх співвітчизників: *«Я лиш інструмент, / в якому плачуть сні мого народу»* [3, с. 93] (*«Яка різниця – хто куди пішов?»*). Як розмірковує Г. Клочек, «відчувати сні свого народу, його болі – дано людям обраним, особливо наближеним до духовної сутності народу» [9, с. 222]. Такий міцний зв'язок виражається і в переживанні Ліни Костенко за долю України: *«І щось в мені таке велить / збіліти в гнів до сотого коліна! / І щось в мені таке болить, / що це і є, напевно, Україна»* [3, с. 209] (*«І тільки злість буває геніальна»*). Маркований знаками гніву й болю, образ України стає втіленням внутрішнього буття поетеси, а тому вона переживає всі негаразди рідної землі, як особисті, що доводить очевидне: її лірична героїня становить єдиний організм зі своїм народом.

Це усвідомлення авторки не змінюється й за часів незалежності, адже вона так само, як і в епоху тоталітаризму, ключову роль у житті народу відводить митцю. Поетеса бачить його в тих же невтішних іпостасях: *«Письменник як був, так і має бути – і повстанцем, і санітаром. Виносити з поля бою поранену Україну та її вже ледь живу мову»* [8, с. 167]. У її

мало оптимістичних рефлексій над власним буттям у межах самостійної України продовжує превалювати мотив спільної з народом долі. Авторка ідентифікує себе невідривно від нього, з позиції національного самокритицизму розмірковуючи над проблемами державотворчого безсилля українців: «*Ми що не вибором, то втратим, / і в цьому вся наша біда*» [6, с. 31] («Ми хочем тиші, хочем храмів»); «*В кодах нашої хіромантії / бачу лінію пречужу*» [6, с. 32] («Дорогі мої, діамантові!»); загрози занепаду народу, перш за все, духовного: «*Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв. / Ми нищим ліс. Ми з матір'ю на "ти"»* [5, с. 1] («Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв»); «*Це вже ніхто, ні нація, ні люди*» [5, с. 1] («Це вже ніхто, ні нація, ні люди»); а то й небезпеки зникнення нації: «*Зникає мій народ, як в розчині кристал*» [5, с. 1] («На вербах золотих вродили дикі груші»); «*Зникаєм, як етруски і ацтеки*» [7, с. 154] («Страшні корчі вербових ікебан») тощо.

Разом з тим, така ситуація тотальної зневіри позначається й на емоційному стані ліричної героїні Ліни Костенко, несучи за собою моменти відчаю. Особливо глибоке розчарування авторка передає фразою: «*В мені щодня вбивають Україну*» [5, с. 2]. Якщо колись образ рідної землі зосереджувався в духовній сутності поетеси через почуття гніву й болю як готовності до протистояння, то тепер вона гостро сприймає всю безповоротність процесу винищення національного начала у своїй душі, чого зазнає, зрештою, кожен українець. Таке самоспостереження пояснюється великою мірою марністю попередніх прагнень вплинути на дійсність силою свого мистецтва: «*Де ж мого слова хоч би хоч луна? / Знову пішла Україна по колу*» [7, с. 273] («Хочеться чуда і трішки вина»). Бездуховна й загалом антинаціонально спрямована культура постмодерну породжує у поетеси переконання не тільки у неспроможності власної поезії повноцінно співіснувати поряд із чужорідним для неї художнім напрямом, а й у відсутності такої потреби: «*Німі, зневірені і кволі, / навіщо вам мої слова?*» [6, с. 34] («І все. І ніц. Живу, як в дзоті»).

Самопрезентація Ліни Костенко крізь долю своїх співвітчизників керує її інтенцією осягнути, поряд з іпостасями історика та носія нових істин, ще одну вагому функцію творчої особистості – захисника народу, його цінностей та інтересів, – уміщену в рамки неодмінної опозиції до тоталітарної влади як основного ворога всього національного. Поетеса, з її здатністю логічно мислити й аналізувати, вкрай гостро відчуває всю ваготу несправедливої антиукраїнської політики. Пов'язана вона передусім із проблемою нищення мови, своє особливо ліричне ставлення до якої авторка виражає у віршах «*Біль єдиної зброї*» [3, с. 161] та «*Я вранці голос горлиці люблю*» [3, с. 17], що відбивають символіку її споконвічно мученицької долі.

Вихована й сформована рідним словом, поетеса вбачає в ньому зосередження духовного коду своєї нації як найпершої ознаки її повноцінності. Тому за обставин, коли мова переходить в об'єкт ворожого зазіхання, вона як національно свідомий митець саможертвовно виступає на її захист. Не випадково у презирливому зверненні до влади, представленому поезією «Я вам цей борг ніколи не залишу», проблему загрози зникнення мови авторка згадує наприкінці, у функції пуанта: *«Віддайте мені все. Віддайте мені мову, / якою мій народ мене благословив»* [3, с. 537], наголошуючи саме на ній. Ці рядки належать не просто громадянину, а митцю, котрий отримав благословення вітчизни, мова якої для нього містить подвійний священний смисл – і як рідне слово, і як слово творчості.

В іпостасі захисника нації репрезентує себе Ліна Костенко й у поезії «Червоні краплі глоду». Образно й надзвичайно тонко вона передає пережитий стан психологічної напруги, в якому хронічно перебуває підзвітна режимові творча особистість: *«Поету важко. Він шукає істин. / Ми – джини в закоркованих пляшках»* [3, с. 169]. О. Таран з приводу цього стверджує, що «казковий образ “джин в закоркованій пляшці” виражає онтологічну властивість митця носити/вміщувати в собі потенційне знання про світ, яке, крім нього, ніхто побачити й виразити не в змозі» [12, с. 117]. Варто додати, що в рядках поетеси мовиться більше про своєрідну самозамкненість творчої особистості тоталітарної епохи, обумовлену цензурою недоступність людей до відкритих та збережених нею істин. Тому й виникають в авторки у контексті викличного звернення до антинароду такі болісні саморефлексії.

Сформувавшись як зрілий і національно свідомий митець, котрий створює у своїй уяві ідеальний світ творчості, що не дисонує, а гармонійно співживе з епохою в образі народу, Ліна Костенко не може перебувати осторонь й іншого боку реальності – влади. Мова про рівновагу відносин між останньою та справжнім мистецтвом у кращому випадку звучить оксимороном. Як підкреслює О. Слоновьська, «народження космополітичного генія такою ж мірою неможливе, як і народження дитини поза генами батьків, людськими расами чи національністю» [11, с. 107]. Отож, згідно висновку Л. Рубан, «вільна особистість самим фактом свого існування суперечить ідеї влади як всеохоплюючої зовнішньої сили» [10, с. 47]. Про закладені у митця на генетичному рівні свободоловство та непоступливість висловлюється й Ліна Костенко: *«Поет не може бути власністю. / Це так йому вже на роду»* [3, с. 542] («Поет не може бути власністю»). Звідси й категоричний світоглядний принцип-аксіома: *«Поет не буде ширмою для вбивць / Були / і є / і будем ворогами»* [3, с. 263] («Душа у вирій проводжає птиць»).

Звісно, подібні прокламації виростають із глибокого психологічного дискомфорту, створеного жорстким режимом. Кожна доба тією чи іншою мірою несприятлива для талановитої людини, котра відчуває себе у ворожій до себе атмосфері чужою, зайвою. З цього приводу М. Бердяєв відзначає, що «геніальність – по суті трагічна, вона не вміщується в “світі” і не приймається “світом”. Геній-творець ніколи не відповідає вимогам “світу”, ніколи не виконує замовлень “світу”, він не підходить до жодних “світових” категорій» [2, с. 393–394]. Оцінюючи свій небезпечний час та рефлектуючи над власною роллю в ньому, Ліна Костенко формулює проникливу самохарактеристику: *«Я недоцільна – наче камертон / у кулаці кошлатого бандита»* [3, с. 211] («Ми мовчимо – поезія і я»). Г. Ключек відзначає, що це «... дуже точний образ тоталітарної системи, яка так грубо, по-бандитськи поводи́ла себе із талановитими митцями» [9, с. 223]. Яскраво вимальована зорова картина: чутливий музичний прилад – камертон – рішуче контрастує з образом нищого розбійника, що ним авторка підкреслює всю абсурдність своєї епохи, чи не найбільшого в історії людства ворога справжнього мистецтва.

Митець відчувається у ній не тільки незатишно, а й безпорадно. Масштабно зображує цю трагедію Ліна Костенко в рядках-рефлексіях: *«Кричи, благай – епоха як глуха. / Поет припав до папирних пантофель. / Страшний суфлер підказує: ха-ха! / Мені не смішно. Я ж не Мефістофель»* [3, с. 178] («У драмі людській небагато дій...»). Глибоко самотня лірична героїня не може вплинути своїм словом на ситуацію. Вона асоціює себе з актором, котрий виголошує зі сцени трагічні монологи, але внаслідок штучного блокування від світу їх ніхто не чує і не сприймає. За сценарієм-шаблоном, поетесі належить сміятися, та навіть у небезпеці вона не стане маріонеткою вищого керівництва, нехтуючи нав'язаною роллю. Тільки тоді, коли усвідомить, що всі випробування лишилися у минулому, вона підсумує: *«І сум / і жаль / і висновки повчальні / І слово непосильне для пера / Душа пройшла всі стадії печалі / Тепер уже сміятися пора»* [3, с. 266] («І сум...»). Цей сміх, який виконує функцію катарсичного очищення від усього негативу, зібраного впродовж років, засвідчує, що конфлікт із владою через сумний досвід веде талановиту особистість до просвітлення, робить її мудрою і морально стійкою.

Відповідно й твори такого митця нестимуть ознаку справжності, закладену Ліною Костенко в образі плодів. Цей наскрізний символ її художнього світу сягає корінням біблійних мотивів, які знайшли відгук у переспівах авторкою «Давидових псалмів» [3, с. 216–218]. Очевидно, виснажлива атмосфера спонукала поетесу до пошуку психологічного рятунку й у зверненні до Бога. Передчуваючи крах тоталітарної епохи та прихід жаданого часу незалежності, вона бачить кінець і своїм

випробуванням, що відкривають відлік вільного творчого самовираження: *«Я стою одиноко, але в промерзлих суцвіттях / передчуваю свої перші справжні яблука»* [3, с. 213] («Всі ми – яблуні, облиті купоросом»). Репрезентуючи власну духовну сутність через архетип світового дерева – яблуні, – авторка хоч і закладає в образі битого морозами цвіту мотив трагічної долі, проте майбутні плоди зафіксують у собі знак збереженої гідності. Цю істину вона сформулює у вигляді аксіоми в іншому творі: *«З такого болю і з такої муки / душа не створить бутафорський плід»* [3, с. 85] («Настане день, обтяжений плодами»). На тезі про справжнє мистецтво, яке народжується зі страждання, Ліна Костенко наголошує і в своїй публіцистиці: «Грозових розрядів геніальності в погідний день не буває» [4, с. 3].

Сучасна доба викликає у поетеси таку ж саму потребу глибокого самоаналізу на тлі нового буттєвого дискомфорту та причин його появи. Усвідомлення формального характеру незалежності, що колись вважалася шансом на національне відродження, актуалізує вже хронічне авторське самоототожнення з трагічним образом дерева: *«Я на планеті дерево людське. / Мене весь час підрубують під корінь»* [5, с. 2] («Я на планеті дерево людське»). У художньому мисленні Ліни Костенко образ такої творчої особистості, що зазнає перешкод повноцінній самореалізації, позиціонується як типовий для вітчизняного історичного буття: *«Всесвітньо невідомий український геній. Він знає, куди йому йти. Але він віками підрубаний під корінь»* [4, с. 3]. Напруга конфлікту ліричної героїні з дійсністю, виражена за допомогою незмінного мотиву несприятливості епохи, увиразнюється появою маркера смерті в опозиції до сподіваної свободи: *«Бог посіяв мене у жорстокі ґрунти. / Тут не можна пройти, не поранивши душу. / Тут не сходять свобода, тут сходять хрести»* [6, с. 38] («Подаруй мені, доле, у вікнах березу»).

Виникає враження, що емоційний стан Ліни Костенко у стосунку до новітньої доби, порівняно з радянським часом, не покращився, а навпаки – став ще більш дисгармонійним. Та, рефлектуючи над плодами своєї позначеної стражданням долі, вона хоч і констатує: *«Моє життя – в скарбницю горя внесок»* [5, с. 2] («Моє життя – в скарбницю горя внесок»), усе-таки приходиться до втішного висновку: *«Що ж, я свій вік одробила сповна. / Що ж, я свій вік одробила по-людськи»* [7, с. 273] («Хочеться чуда і трішки вина»). Поетеса акцентує, що достойно прожила життя, не зрадивши своїх світоглядних принципів.

Отже, у процесі глибокого художнього самоаналізу Ліна Костенко створює власну модель стосунків із зовнішньою дійсністю, репрезентованою опозицією «народ – антинарод». Відносини з першим у її ліричної героїні позначені мотивами спільної долі митця й нації та

захисту ним її інтересів і цінностей від будь-яких політичних впливів. Дисгармонія ж внутрішнього буття, зумовлена конфліктом із владою, як у радянську добу, так і в період незалежності виражається авторкою через мотив несприятливості епохи, що, проте, врівноважується усвідомленням справжності породженого стражданням мистецтва.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш С. Незнищенність духовної матерії / Світлана Барабаш // Поетична історіософія Ліни Костенко: безсмертя Духу. – Кіровоград, 2003. – С. 29–63.
2. Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
3. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
4. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Косенко // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня. – С. 1, 3.
5. Костенко Л. Коротко – як діагноз / Ліна Костенко // Літературна Україна. – 1993. – 14 жовтня. – С. 1–2.
6. Костенко Л. В. Мадонна Перехресть / Ліна Василівна Костенко. – К.: Либідь, 2011. – 112 с.
7. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко. – К.: Либідь, 2011. – 336 с.
8. Костенко Л. «У майбутнього слух абсолютний» // Дзюба І. Є поети для епох / Ліна Костенко (інтерв'ю з О. Пахльовською). – К.: Либідь, 2011. – 208 с.
9. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / [ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека]. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
10. Рубан Л. Митець і влада / Л. Рубан // Нова політика. – 1996. – № 1. – С. 46–51.
11. Слоньовська О. «Народ шукає в геніях себе» // Слід невловимого Протея / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ: Плай–Коломия: Вік, 2006. – С. 89–118.
12. Таран О. І. Феномен художнього таланту в поетичній інтерпретації Ліни Костенко: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Олег Іванович Таран. – Кіровоград, 2004. – 213 с.
13. Тарнашинська Л. Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко // Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 25–58.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гладир Юлія Федорівна – старший викладач кафедри журналістики, видавничої справи та редагування Кременчуцького університету економіки, інформаційних технологій і управління.

Наукові інтереси: творча спадщина шістдесятників.

**ПРАКТИКА МОНОГРАФІЧНОГО
ПОРТРЕТУВАННЯ
ЄВГЕНА МАЛАНЮКА
(НА МАТЕРІАЛІ РОЗВІДОК ПРО Т.ШЕВЧЕНКА ТА
М.ГОГОЛЯ)**

Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)

У статті проаналізовано оригінальну методологію монографічного портретування Є.Маланюка, проаналізовано її концептуальні складові, окреслені підходи і прийоми осягнення критиком творчих постатей Т.Шевченка і М.Гоголя.

Ключові слова: літературознавчий портрет, синтетичне портретування, біографія духу, феномен малоросійства, романтизм, поетика.

The article is devoted to original methodology of E. Malanyuk's monograph portraying, its conceptual components are analyzed, the approaches and methods of understanding by the critic of the creative individuals of Shevchenko and Gogol are shown.

Keywords: literary portrait, synthetic portraying, biography of spirit, phenomenon of malorosijstvo, romanticism, poetics.

Проблемно-тематичні орієнтації Є.Маланюка-літературознавця і критика були показовими для розвитку літературно-критичної думки 20-х років ХХ століття, тому його культурологічна діяльність і привертає увагу дослідників. У сучасному маланюкознавстві свою концепцію осмислення літературно-критичного доробку митця оприявнили Л. Куценко, Л. Омельчук та Б. Синевич на рівні дисертаційних досліджень та низки публікацій. Вони приділили особливу увагу ідеологічним орієнтаціям критичних студій Є. Маланюка (Б. Синевич), розглядали методологію літературно-критичної практики митця крізь призму формування міфу та антиміфу, реалізацію у його студіях ідеї маскулінності, ідеї національного підсвідомого (Л. Омельчук). Дослідження Л.Куценка «Dominus Маланюк» у серії праць, присвячених постаті Є. Маланюка, є по-особливому знаковим. По-перше, автор збагатив материкове маланюкознавство кількісно, повернувши та вперше опублікувавши надруковані у закордонній українській пресі 20-50-х років студії поета-критика, по-друге, вперше було визначено місце літературно-критичного доробку митця у його багатій літературно-публіцистичній та науковій спадщині, по-третє, простежено еволюцію теоретико-літературознавчого мислення автора «Книги спостережень», встановлено витoki та джерела його мистецької, історико-літературної та критичної стратегій. Утім так звані монографічні праці Є. Маланюка або літературні портрети не ставали предметом окремого дослідження. Саме це й обумовлює актуальність

нашої праці. Мета студії – окреслити методологічні підходи Є. Маланюка у створення літературознавчих портретів митців на матеріалі праці, присвячених Т. Шевченкові та М. Гоголю, визначити авторські критерії оцінок особистостей письменників, інструментарій критика.

Значна частина робіт Є. Маланюка апелює до проблеми біографії митця. За визначенням Л. Омельчук, дослідник звертається до «біографії як культурного міфу, як контрольованого людиною проекту» [6, с. 7]. І далі науковець зазначає: «Простежуючи сучасні йому тенденції літературного руху, Маланюк констатує і відкидає тип життєписів, орієнтованих на масовість з метою наближення митця до пересічного читача, він виступає апологетом «великих» біографій, біографій духу» [6, с. 7].

Вартим уваги є той факт, що переважна частина есеїстичних роздумів Є. Маланюка – це роздуми про долю митців, тих, хто є носієм національної ментальності, її виразником. Особистість – предмет різновекторних обсервацій поета-критика. Особливого значення ці авторські рецепції набувають у контексті вирішення Є. Маланюком головної проблеми – проблеми становлення української державності, власне шляху до неї. Вирішення цього магістрального питання виводило автора на визначення значущості **Особистості** для процесу становлення і самовизначення нації. У нотатниках Є. Маланюк зазначав: «Хороба бездержавности... – є наявна й глибока. *Особистість – суспільство – нація. Без цієї ієрархічної залежності немає передумови державности.* Це – члени пропорції, без якої немає нації. І треба тверезо ствердити, що такої пропорції в лоні нашої «громади» – не існує. *Трагедія особистості і суспільства – це біографії всіх наших визначних людей* (хоча б Франка)» [5, с. 86] (курсив наш – О.Г.).

У 1937 році аналізуючи доробок Ф. К. Шальди, Є. Маланюк вказував на суголосну йому «методу» чеського колеги – «синтетичного портретування» [3, с. 260]: замість «псевдоуніверсальних» методів у критиці, як і в кожній творчості ставити особистість [3, с. 259].

Отож, тема особистості або, за визначенням Л. Куценка, «повної Людини», «національної особистості» – «одна із провідних в есеїстиці Є. Маланюка» [2, с. 289]. Український воїн-поет фактично усе своє життя розмірковував над темою долі української духовної та станової еліти, адже саме в катастрофічному браці її він убачав головну хворобу національного організму. Особливого звучання ця проблема набувала в екстраполяції її на культурну еліту й у критиці Є. Маланюка реалізувалася на рівні осмислення знакових постатей української літератури.

Варто зазначити, що дослідником була створена власна парадигма вивчення тієї чи іншої особистості, вироблені способи і шляхи

осмислення. Щодо першої частини цієї тези (парадигми), то, безсумнівно, в око впадає авторська установка на дослідження так би мовити, *внутрішньої суті* того чи іншого митця. При цьому дослідника цікавить насамперед творчий доробок об'єкта його розмислів, а також його поведінка, коло спілкування, манера репрезентації в товаристві, його листування, спогади сучасників, публічно висловлені позиції, а іноді й плітки, анекдоти, випадки з життя та ін. Варто звернути увагу на те, що Є. Маланюк прагне всебічно пізнати героя своїх есеїстичних спостережень, відчувати його, проникнути у свідомість і пізнати позасвідоме, приховуване цією людиною. Очевидно, дається взнаки зацікавленість Є. Маланюка психоаналітичними студіями (С. Балея, В. Підмогильного) й актуалізується важливість і вагомість психоаналітичного інструментарію для пізнання особистості митця. Максимально наближаючись до створення психоаналітичної студії («портретування»), присвяченій певному письменникові, Є. Маланюк долав брак «українського Фрейда», який би адекватно дослідив українську культуру. Він послідовно застосовував так званий психобіографічний метод, що передбачає «...із взаємодії природи і долі, внутрішніх сил і зовнішніх факторів» з'ясування «психологічної позиції особистості, що сприяє специфічному вияву художнього обдарування, нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості» [1, с. 65].

Відправною точкою роздумів критика в цьому аспекті була національна домінанта духовності й особистості письменника, адже «в природі немає справжньої творчості, мистецької передовсім і найяскравіш, яка б не була національною, ц.т. такою, що впливає з найглибшого єства людини, з найтайнішої глибини людської істини. Там, де духовною пуповиною своєю людина в'яжеться з родом, народом, де вічно живуть образ матері і краєвиди дитинства, де дихає вітер Батьківщини і гріє сонце рідної землі» [3, с. 299].

Так, зринала тема «національної істоти» і «малороса», персоналізованої в літературно-критичному доробкові Є. Маланюка іменами Т. Шевченка та М. Гоголя – головних духовних антиподів ХІХ століття, двох символів розщепленості української душі.

Саме цим двом митцям український критик присвятив чи не найбільш численні студії. Постать Т. Шевченка, його вплив на суспільство ХІХ і ХХ століття, формотворчу функцію поета для української ментальності, цілісність природи митця, енергія його поетичного слова стають предмета роздумів Є. Маланюка у працях «Репліка», «Ранній Шевченко», «Три літа», «До справжнього Шевченка», «До Шевченкових роковин», «Шевченко в житті», «Шевченкові метаморфози», «Шевченко – живий».

Захоплення Є. Маланюком постаттю М. Гоголя сягає ще юнацьких років, про що свідчать кілька його гімназистських робіт («Что побудило Гоголя написать «Малороссийские повести», «Общественное значение комедии Гоголя «Ревизор», «Взгляды Гоголя на задачи искусства», «Характеристика Гоголевского юмора»). Пізніше постать митця вабить Є. Маланюка близькістю їхніх шляхів підкорення Північної Пальміри: через світ російської літератури. Як стверджував Л. Куценко: «Гоголь щонайкраще давався для Маланюкового дослідження народжених Україною, але і втрачених нею, «обдарованих скарбів-талентів» [2, с. 290]. Отож, М. Гоголь стає предметом детальних обсервацій Є. Маланюка у студіях «Кінець російської літератури», «Гоголь – Гоголь», «Гоголь», «Гоголь в літературознавстві». У роки Другої світової війни дослідник розпочинає роботу над книгою про М. Гоголя, проте вимушена втеча-еміграція до США зашкодили її завершенню та спричинили до втрати частини рукопису. У примітках До «Нарисів з історії нашої культури» Є. Маланюк зазначав: «Багатий матеріал, як і перші частини моєї готової монографії «Гоголь», загинули в подіях II світової війни» [4, с. 70]. Оpubлікована у книзі «Євген Маланюк. Повернення» (2005) студія «Гоголь в літературознавстві» та «Шевченко і Гоголь» є частинами втраченого дослідження.

Особливістю побудови праць, присвячених цим двом митцям, є протиставлення Т. Шевченка і М. Гоголя. Саме в такій конфронтації Є. Маланюк міг більш яскраво і повнокровно представити ту чи іншу постать. Критик кожного з них позначив відповідною символічною емблемою, які в свою чергу відбивали сутність природної міфологічної антиномії, яка символізує віковичну боротьбу світу і темряви, «даждбожої» енергії та «селеністичної» двоїстості та еманції: «...Шевченко – сонце, як Микола Гоголь – місяць, в якого світлі тіні згущуються і збільшують таємничість цього таємничого сина нашої землі» [5, с. 132]. Ці два письменники стали символами зіткнення двох енергій, двох начал національної душі, під знаком їхнього протистояння проходила боротьба за державність українського народу: «Біля колиски нашого відродження 1917 року і наступних став Шевченко. Але в тіні племінного Шевченка крилася тьмава покорчена постать з гострим профілем хижої птиці – Гоголь – теж син нашого народу, наша кров, частина нашого духу» [4, с. 296].

Дослідження Є. Маланюка, присвячені Т. Шевченкові та М. Гоголю, містять певну парадигму авторського підходу до осмислення та критерії оцінки цих постатей. Відправною точкою розмислів критика є майже беззаперечне твердження про їхню геніальність, хоча якщо у випадку Т. Шевченка це твердження є цілком безсумнівним, то, ведучи мову про М. Гоголя, Є. Маланюк говорить про нього як про «людину з ознаками

геніальності, обдаровану скарбом-талантом дивної, історично спізнілої творчої енергії» [3, с. 379]. Тут прозирає установка дослідника на розділ геніальності консолідуючої, вітаїстичної і творчості руйнівної, спрямованої на самознищення. Тому-то й він уникає говорити про М. Гоголя як про генія, до того ж постає питання: генія якого народу? Національна ідентичність, наснаженість творчості національним духом є важливим для Є. Маланюка індикатором геніальності митця, а у випадку М. Гоголя «мистецька творчість нещадна й мстива. Вона викриває в творі національність митця, вона зраджує в нім найглибше – расу. А викриває і зраджує так, що зримими стають усі пороки, всі гріхи мистця перед родом і народом, перед с п р а в ж н ь о ю, а не паперовою батьківщиною тіла й духу» [3, с. 89] і зрештою призводить до «роздвоєності».

Розгортання Є. Маланюком зіставного аналізу цих двох представників національної еліти ХІХ століття було обумовлено близькими обставинами й умовами приходу в літературу, мистецького становлення. Обидва розпочинають свою творчість у той час, коли українська шляхта занепадає, мізерніє, перетворюється на провінційну: «На могутнім тлі буйного сонячного краєвиду, серед руїн бурхливої минувшини западають у смертельний сон хутори та маєтки здеморалізованої петербурзьким урядом колишньої української аристократії, нині – «дворянства всеросійського» [3, с. 78]. Оцінюючи стан культури цієї доби, Є. Маланюк вживає вислів «цвинтарна тиша», а ведучи мову про літературу цього періоду, порівнює її з політичною дійсністю часу, яка існувала «для домашньої потреби». Отож, література носила ознаки провінційності. У цих драматичних обставинах розвитку української літератури змізерніла шляхта «видає» з себе талановитого М. Гоголя, а в осерді «закутого селянства» «дозріває вулканічне з'явлення Т. Шевченка» [3, с. 379]. Обидва вони, представники українського етнотипу, опиняються у Петербурзі – культурному центрі Російської імперії ХІХ століття, – якому ведеться відіграти важливу роль у їхньому становленні як митців й у процесі їх національної самоідентифікації.

До Петербурга доля вивела їх різними шляхами: М. Гоголь приїздить сюди, слідуючи створеній власною уявою «спокусливо-чарівній «легенді Петербурга» («В Гоголю жила «малоросійська ідилія», міт Росії-царства, понаднаціональної імперії необмежених обривів і необмежених можливостей...» [3, с. 380]), покладаючи на Північну Пальміру надії як на поприсце для своєї майбутньої діяльності на «благо отечества» [3, с. 380], тоді як Т. Шевченко потрапляє сюди вимушено – переїздить його дідич, – і для майбутнього поета це лише один з етапів його кріпацького життя [3, с. 121].

Є. Маланюк наголошує на ностальгії як каталізаторові художньої творчості і власної національної самоідентифікації. Перебуваючи у чужому культурному і мовному середовищі, кожен із них звертається до літературної творчості як засобу духовного порятунку від жорстокої дійсності. У випадку з Т. Шевченком ностальгія спровокувала загострення його ідентифікації як українця. На думку, Є. Маланюка дієвим чинником при цьому було «національно-ядерне» селянське походження поета, яке забезпечило його «монолітність» і спровокувало протистояння «петербурзькій отруті» [3, с. 122]. На переконання критика, ностальгія, відчуття свого кровного зв'язку з Україною («він був зв'язаний із самим національним еством своєї Батьківщини, занадто страшну в своїй реальності носив в собі самім» [3, с. 122–123]), спричинили його психологічно-інтелектуальний ріст, його політично-національне прозріння, готичне духовне зростання, через що «крізь візію маляра-пластика, що знає лише зовнішні барви й лінії, зачинає д у м а м и проростати ота внутрішня Україна, і маляр стає поетом...» [3, с. 123].

Із М. Гоголем процес був дещо складнішим. По-перше, Є. Маланюк вказує на *національну ущербність*, «національно-недокрівну душу» письменника, сформованого у середовищі української аристократії, що переживала період занепаду і вольової кризи. Якщо Т. Шевченка у його «петербурзькому сирітстві» рятувала реальна Україна (спогади про кріпацьку дійсність, родина), то М. Гоголь, перебуваючи «у чужому похмурому місті творить ...у ностальгічній гарячці (передусім для себе самого) паноптикальну імітацію України – «упоительную и роскошную Малороссию» [3, с. 121]. Утім поступово «реальна Батьківщина відходить від Гоголя в міру ослаблення й заламування його національного стрижня» [3, с. 383]. Як наслідок, він створює абстракцію «Руси-Росії» - «фантастично-спокусливу», але примарну, пише «Миргород» і «Мертві душі», у яких Є. Маланюк прочитує «...гротесково-яскравий і в цілій своїй фантастичності реальний образ суспільно-національного стану України початку ХІХ століття», «кошмарну галерію «Мертвих душ» [3, с. 135]. Отож, на думку дослідника, відсутність духовного зв'язку з реальною (селянською, яка не пізнала процесів національного переродження, залишилася ментально здоровою) Україною призвела до поступового відходу М. Гоголя від Батьківщини. Цей процес тривав усе життя письменника й був, за визначенням Є. Маланюка, це «психологічний процес...патологічного характеру» [3, с. 383].

Говорячи про шляхи, способи реалізації таланту та характер їх впливу на особистість митців М. Гоголя і Т. Шевченка, Є. Маланюк приходить до висновку, що заснована на органічно рідному ґрунті поетична практика Кобзаря, відзначалася динамізмом і носила формотворчий характер, консолідувала й давала духовні орієнтири

українському народові; тоді, як штучно щеплена на чужий ґрунт творчість М. Гоголя, діяла на самознищення самого митця, руйнувала «аполонівсько-західну» форму російської літератури доби Пушкіна та призвела до «... до затруювання нашої свідомості ядом Гоголевої «всеросійськості» та «общерусскости» [4, с. 299]. Є. Маланюк називає М. Гоголя «батьком маросійства», а прояви «комплексу Гоголя» – зради в собі національного первня – віднаходить в колективній душі та психіці українців.

Аналізуючи специфіку дії об'єктивних факторів на формування особистостей двох митців, Є. Маланюк, безсумнівно, керувався власними переконаннями і поглядами, здійснював висновки відповідно до власного світогляду і переконань (хоча при цьому зазначимо, що він мав ґрунтовну історико-літературну підготовку, був знайомий зі значною кількістю праць, присвячених постатям Т. Шевченка та М. Гоголя. Для прикладу: серед згадуваних Є. Маланюком гоголезнавців подибуємо прізвища таких іменитих вчених, як В. Шенрок, Н. Котляревський, І. Мандельштам, І. Житецький, В. Зіньковський, В. Гіппіус; згадує шевченкознавців: Айзенштока, С. Єфремова, М. Шагінян, С. Смаль-Стоцького, Л. Білецького).

Знаковим для мислення Є. Маланюка-дослідника історії літератури, було те, що висновки щодо певної персони митця здійснювали в проекції на «душу» нації (специфіку ментальних проявів). Так сталося і з Т. Шевченком та М. Гоголем, які у літературознавчому дискурсі Є. Маланюка, набули чинності уособлення двох протилежних духовнотворчих сил: національно цілісної інтенції та душевної «двоїстості», репрезентованих через опозиції тінь – світло, місяць-сонце.

Є. Маланюк свідомий не лише свого завдання осмислити психопатологію особистостей двох митців, але й виконання завдань, які лежать у власне філологічній площині: осмислити поетику, творчу манеру художників. Відправною точкою роздумів і зіставлень дослідника є теза: митці належали до одного художнього стилю – романтизму й **антитеза**, використана Т. Шевченком у поезії «Н. Гоголю», яку автор неодноразово цитує: «Ти смієшся, а я плачу». За ними прихована ідейно-тематична та ідеологічна домінанта творів письменників, спосіб осмислення письменниками дійсності й парадигма художніх прийомів і засобів, властивих мистецькому почеркові Т. Шевченка та М. Гоголя.

Ведучи мову про стильову домінанту митців, дослідник відштовхується від загальноприйнятої в літературознавстві думки про приналежність їх до романтизму. Втім усталене розуміння естетики романтизму у Є. Маланюка доповнене феноменологічними декораціями, репрезентованими через опозиції «реальність» – «нежиттєвість»,

«динамізм» і «чинність» – «мертвотність», «оживлення» – «омертвіння». Вони також носять романтичні ознаки, але це свідчить про світогляду домінанту автора студій. Розглядаючи романтизм Т. Шевченка, Є. Маланюк зазначає, що він ніколи не був абстрактним і канонічним. «Був це романтизм, – пише автор, – що знайшов своє адекватне органічно реальне втілення» [3, с. 127–128]. Цю властивість поетичного світу митця забезпечувалася його проектуванням на реальний світ України, що в свою чергу увиразнювала головну, на думку критика, інтенцію шевченкової поезії – «зв'язати розірвані в «малоросійській» дійсності до б и української історії» [3, с. 131] і «оживити гоголівські душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані складники нації, вдихнути і с т о р и ч н е життя в завмерлий національний організм» [3, с. 130]. Отож, Шевченків романтизм динамічний, вітаїстичний, консолідуєчий, заряджений енергією чину: «Романтизм Шевченка, завдяки національній повнокровності, був завжди д о в е д е н и й до кінця, опуклий, яскравий, живий і р е а л ь н и й» [3, 128] тоді, як романтизм М. Гоголь через «національну недокрівність» митця був засобом *відтворення, але не перетворення дійсності*. Тому-то Є. Маланюк називає гоголівський романтизм «недовтіленим», «мертвотним», «специфічно графічним», а творчість «таємничою» (часто – патологічно містичною, сповненої чаклувань) і «скомплікованою» [3, с. 128].

Репрезентативною у зіставних спостереженнях дослідника-пражанина над постатями М. Гоголя і Т. Шевченка є **опозиція плачу – сміху** як знакових ідейно-естетичних домінант творчості митців. Якщо говорити про «плач» Т. Шевченка, то Є. Маланюк застерігає від традиційного (насадженого російським культурним простором) сприймання поета як сентиментального лірика, в поезії якого є лише сльози кобзарів (В. Белінський). Цей «плач» (читаймо – пафос та риторика творів) носили характер «протесту ... обудження національної пам'яті ...зрушення важкого закляття...був вибухом свідомості ошуканого народу» [3, с. 137]. На поетикальному рівні Є. Маланюк простежує перетворення «плачу» в *інвективність* поетичних виступів Т. Шевченка: «Цей «плач», що пізніш пройшовши крізь полум'я гніву, тужавіє й обертається в крицю, національної зброї, проходить по Україні очищальною грозою, тамує процес національного розкладу, спалює суспільний непотріб, відділює мертве від живого і стоплює благодаттю любови тих, хто «схаменулися» і «стали людьми», в зародок органічної ієрархії» [3, с. 137–138].

Говорячи про сміх М. Гоголя, Є. Маланюк застосовує оціночні характеристики негативної конотації з огляду на функціональність такого способу звернення до народу й оповіді про нього: «замогильний сміх»,

«гіркий», «отруйний». В умовах духовного запусіння нації, провінційності її культури *смїх* М. Гоголя *був танатичним*: в складних умовах історичного занепаду українства «осмішування самих себе ...осміювання власної історії, власного народу, його культури й мітів – ...це був проклятий психологічний шлях малоросійського ренегатства» [3, с. 137]. Відповідно дослідником були названі репрезентативні характеристики гоголівської манери: сатира, скепсис, «жорстока любов до нещасненьких».

Отож, практика Є. Маланюка по створенню монографічних портретів письменників має такі особливості: по-перше, автор аналізує психологію, внутрішній світ митців як чинники їхніх художніх світів і творчих почерків. По-друге, головним критерієм його оцінок є характер національної самоідентифікації художників слова, національної інтенційності їхніх творів. При цьому висновки Є. Маланюка сформульовані через опозицію: національна цілісність (Т. Шевченко) і національна недокрівність, роздвоєність (М. Гоголь). Ця опозиція застосовувалася Є. Маланюком й до розгляду творчості інших митців (П. Тичини, М. Хвильового, Я. Щоголева, І. Франка, Лесі Українки) і, таким чином, набувала властивостей *оригінальної авторської методології*. Вона переносилася автором і на питання етнопсихології: анатомуючи «душу народу», Є. Маланюк активно звертався до теми національної повнокровності і малоросійства. Таким чином, вона набувала *культурософського значення*. По-третє, для повноти реконструкції психології митця критик залучав листи, спогади сучасників, власне висловлювання художників слова, їхні щоденники, літературознавчі праці та історичні студії. По-четверте, Є. Маланюк виявив себе добрим літературознавцем, чутливим до художнього слова, підтекстів, що дає можливість твердити про його ґрунтовну теоретико-літературознавчу підготовку.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зборовська Н. Психоданаліз і літературознавство. Посібник/ Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
2. Куценко Л. Загадка двох геніїв// Маланюк Є. Повернення. Поезії, літературознавство, публіцистика, щоденники, листи. – Львів: Світ, 2005. – С. 289–290.
3. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу/ Євген Маланюк. – К.: «Дніпро», 1997. – 430 с.
4. Маланюк Є. Повернення. Поезії, літературознавство, публіцистика, щоденники, листи/ Євген Маланюк. – Львів: Світ, 2005. – 495 с.
5. Маланюк Є. Нотатники/ Євген Маланюк. – К.: Темпора. 2008. – 335 с.

6. Омельчук О. Національна ідентичність літератури у трактуванні Євгена Маланюка: Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.06/ НАН України, Ін-т л-ри ім.Т.Г.Шевченка. – К., 2002. – 20 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гольник Оксана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: творчий доробок Є.Маланюка.

ЗМІСТОВА ПРАГМАТИКА ТЕКСТОВИХ СТРУКТУР ІНГЕБОРГ БАХМАНН

Іван ЗИМОМРЯ (Дрогобич)

У статті висвітлено змістову конфігурацію малої прози Інгеборг Бахманн на матеріалі оповідань «Юність в одному австрійському місті» («Jugend in einer österreichischen Stadt», 1959) та «Ви, щасливі очі» («Ihr glücklichen Augen», 1972).

Ключові слова: австрійська мала проза, творчість Інгеборг Бахманн, прагматика текстових структур, жанр, образ, мотив, інтерпретація.

The article deals with the analysis of the semantic configuration of the Ingeborg Bachmann's short story on the material of her texts «Youth in an Austrian Town» («Jugend in einer österreichischen Stadt», 1959) and «You happy eyes» («Ihr glücklichen Augen», 1972).

Key words: Austrian short prose, the works of Ingeborg Bachmann, pragmatics of the text structures, genre, image, motif, interpretation.

Системне осмислення особливостей взаємодії, що окреслює парадигму «автор – герой – читач», вагоме не тільки у вимірах сприймання її стратегічного наповнення на рівні рецептивної естетики, але й змістової прагматики текстових структур. Адже «кожний високохудожній літературний твір, – аргументовано наголошує авторитетний український літературознавець Григорій Клочек, – є неповторним явищем, пристосованим виражати неповторний художній смисл. І тому зв'язки між його компонентами також неповторні. Ось чому пізнання поетики високохудожнього твору як цілісної системи – це завжди відкриття» [3, с. 10]. Ця проблема має цілісне розкриття крізь призму співвідношень, що трактуються встановленням своєрідного наративного контакту між автором, героєм і читачем. Такий контакт скерований на його визначальну лінію, основу якої творить діалог. Йдеться про якісне розуміння – у ширшому плані – виявів діалогічності як масиву та його змістовно-сміслових ознак. Звісно, витoki філософії діалогу, сягаючи античних часів, нуртують передусім там, де пріоритетне місце посідає значущість художньої комунікації. Вона конкретизує органічний взаємозв'язок та його логіку, що спричиняє діалог у межах

концепту «автор – герой – читач». Тут варто згадати працю російського літературознавця Олександра Левідова (1895 – 1968) про системність названого поєднання, де художній образ відіграє роль проміжної інстанції у спілкуванні читача з автором як творцем мистецького тексту [4, с. 335–336]. Останнє постає певним зразком, коли вести мову про жанровостильові особливості творчості видатної австрійської письменниці Інгеборг Бахманн (1926 – 1973).

І. Бахманн дебютувала в австрійській літературній періодиці ще на зламі 40-х – 50-х рр. публікаціями прозових мініатюр «Паром» («Die Fähre»), «Чудова гра» («Das schöne Spiel»), «На небі й на землі» («Im Himmel und auf Erden»), «Берег» («Das Ufer»), «Усмішка Сфінкса» («Das Lächeln der Sphinx»), «Манекени Івіка» («Die Mannequins des Ibykus»), «Караван і воскресіння» («Die Karawane und die Auferstehung»), «Командант» («Der Kommandant»), «Мені також судилося жити в Аркадії» («Auch ich habe in Arkadien gelebt»), «Крамниця з мріями» («Ein Geschäft mit Träumen»), «Кульгавий» («Der Hinkende»), «Вікно в Етну» («Ein Fenster zum Ätna»). До речі, цікаве свідчення про переорієнтацію художньо-естетичних принципів письменниці міститься в документальному фільмі «Не можу жити серед людей. Слідами Інгеборг Бахманн» («Der ich unter Menschen nicht leben kann. Auf den Spuren Ingeborg Bachmanns», 1980). Автор кінопортрета, німецький режисер, поет і літературний критик Петер Гамм, умонтував у свій фільм відверте зізнання І. Бахманн про абсолютну втрату привабливості поезії для її творчих змагань, оскільки, за її переконанням, вона досягла межі традиційних можливостей цього типу письма. Саме проза та її жанрові модифікації виявилися найбільш придатними для адекватного відтворення атмосфери суперечливої доби, яку характеризувала криза морально-етичних цінностей. За влучним спостереженням В. Вайсса, «Інгеборг Бахманн поєднує її нову форму метафоричного мовлення з пошуками сенсу людського життя, що перебуває під загрозою, або з елегантним наріканням щодо його втрати. Авангард у неї ніколи не відмежовується від історії, від традиції» [10, с. 206].

Попри те, що прозові здобутки І. Бахманн сприймалися її сучасниками з певною дистанцією, її твори постійно перебували в центрі літературознавчих дискусій німецькомовного ареалу. Варто підкреслити також той факт, що 1968 року вона була удостоєна Великої державної премії Австрії в галузі літератури. Це був справжній прецедент визнання її доробку на Батьківщині. Письменниці вдалося сформулювати нове естетичне мислення в австрійській літературі [8, с. 307], що справило помітний вплив на творчість Ельфріди Герстль, Ельфріди Єлінек, Барбари

Фрішмут, Марлени Гаусгофер, Маріанни Грuber, Анни Мітгуч, Елізабет Райхарт, Маргіт Ган [2, с. 193].

Художній ефект, що є вираженням творчої інтуїції, а водночас і «способом поетичного малювання» (І. Франко), відіграє істотну роль у прочитанні модельних візій факту. Аналогічний підхід дає можливість збагнути й принципово витлумачити творчий феномен І. Бахманн. Її художня інтуїція – стосовно активного світоспоглядання – спричиняє ефект конкретного співпереживання, сприйняття духу вічних, а не «мандрівних» істин. Усе це співвідноситься з естетичною, етичною та художньою функціями.

Осмислення людського буття, теперішнього й майбутнього людини, її прагнень та плінність психології особистості, – це ті питання, що творять основу творчості І. Бахманн. При цьому увагу письменниці привертає як вплив соціального середовища на формування особистості (приміром, новела «Гавкіт»), так й окремішне місце людини в суспільстві, коли в її внутрішньому світі співіснують емоціональна, вольова, раціональна та ірраціональна стихії. Авторка уникає конформістських підходів, усталених поглядів на пошуки й сприйняття істини, історичної події, індивідуальної оцінки. Вона обирає складний шлях не тільки в змістовій конфігурації твору, а й у психологічній наповненості образу. Звідси – інтерес до знаків *інакшості* особистості. Їхнє розмаїття окреслює всебічні взаємини між людьми, мовами, культурами.

У художній світобудові І. Бахманн *інакшість* не набуває рис *привілейованого стану*; переважно вона залишається поза зоною осягнення й розуміння ближніх. Так, в оповіданні «Ви, щасливі очі» («Ihr glücklichen Augen», 1972) фізична вада – майже тотальна сліпота – стає невідлучною складовою гармонійної екзистенції головної героїні Міранди. Вона самоізолюється від зовнішнього світу, що пропонує для неї тільки маргінальну позицію неповноцінної людини. Прив'язаність до обмеженого оперування образами реальності, які Міранда помножує завдяки їхньому розшаруванню на нюанси чуттєвого сприйняття, є своєрідною гарантією меланхолійного, тужливого, але спокійного існування. Розчинившись у ньому зі своїми сумнівами, тривогами та болями, героїня остерігається будь-яких дислокаційних змін свого «Я». Вона переконана в принадах того, що «dieses genaue Sehen ihr erspart bleibt und ihr Gefühl dadurch nicht beeinträchtigt und geschwächt werden kann» [6, с. 78] / «цей точний зір її оминув і через це її відчуття не піддається спотворенню та послабленню». Відфільтроване бачення дійсності як ворожого простору, що розкривається їй крізь лінзи окулярів, викликає мимовільний рефлекс відчуження й відторгнення. Таким чином, чуттєвий досвід – ураз з інтенсивними естетичними враженнями та життєвими ілюзіями – творить для Міранди основу для оманливого добробуту, а

оптичні та візуальні образи – для перспективи зіштовхнутися з межовими ситуаціями, «зазирнути до пекла» [6, с. 78], спостерегти «нещасливі, віроломні, приречені, списані приниженнями або злочинами обличчя, невиспані писки» [6, с. 79].

У творі І. Бахманн в оригінальний спосіб відлунюють ідеї визначного німецького філософа та соціолога Георга Зіммеля (1858 – 1918), низка праць якого присвячена окресленні ролі інакшості в суспільстві. Засновник так званої «соціології конфлікту» («Konfliktsoziologie») обстоював тезу, що носій чужості є виразником підвищеної об'єктивності, бо живе в «синтезі близького й далекого» [9, с. 766]. Такий погляд на соціальні протиріччя був особливо близький І. Бахманн. Вона, відчуючи ментальну дистанцію до Австрії як своєї Батьківщини, упродовж життя прагнула пізнавати культури споріднених (німецький, швейцарський) і неспоріднених (італійський, словенський, французький, американський) народів. При цьому авторка прагнула увиразнити риси їхньої ідентичності.

Зацікавлення знаковістю культурно-регіональної самобутності значною мірою було задане місцем народження І. Бахманн. Це – місто Клагенфурт у Каринтії, що на помежів'ї Австрії з Італією та Словенією. Цей факт істотно вплинув на формування мистецького світогляду письменниці. «Своє юнацтво, – згадувала І. Бахманн, – я провела у Каринтії, на півдні, на кордоні, у долині, що має дві назви – німецьку та словенську. А будинок, у якому поколіннями мешкали мої предки – австрійці та венеди, – ще й понині має чужозвучну назву. Отже, побіля одного кордону знов кордон: кордон мови; я була вдома і тут, і там, серед історій про добрих і злих духів двох і трьох країн, бо ж за горами, на відстані години шляху, лежить уже Італія» [7, с. 301]. Тут варто додати: чужими й зайвими в суспільному та культурному житті Австрії почувала себе ціла низка визначних постатей. Серед них – І. Айхінгер, Г. К. Артманн, П. Гандке, М. Голцер, Г. Ф. Йонке, Г. Рюм. Як і І. Бахманн, вони свідомо подалися на чужину й були змушені адаптуватися до відмінних суспільно-політичних і культурних систем у ролі письменників-емігрантів.

Персонажі І. Бахманн – це не тільки об'єкти авторської волі, а й суб'єкти на рівні «Я-особи». Тому позиція автора не акцентується, а здебільшого залишається в підтексті. Відштовхуючись від його смислів, читач має можливість самостійно добудувати естетичні ряди епізодів, думок і станів героїв. Австрійська письменниця не ставила собі за самоціль розтлумачити реципієнтові закони, що діють у навколишньому середовищі. В аспекті психології її бачення вибудовується переважно на підґрунті домінування імморальної природи у вчинках дійових осіб. При цьому емоційні переживання наратора зведені до мінімуму. Це

призводить до втрати зримої мотивації більшості дій та імпульсивних сплесків героїв. Засоби зображення підпорядковані конкретній меті, а саме: втілити за допомогою вимислу ідейно-естетичний задум так, аби він набув життєвої й художньої переконливості. Відтак у малій прозі І. Бахманн знакову роль відіграють асоціативні зв'язки, споглядальні та споминальні настрої. «Простори пригадування, – аргументовано увиразнила Л. Цибенко, – важливі у формуванні ментального простору письменниці (І. Бахманн – І. З.) загалом, тобто простору свідомості творчої особистості, окресленого горизонтами її життєвого світу. Чільне місце посідає серед них «мислений ландшафт» дитинства» [5, с. 232].

Взірцем вмотивованого поєднання виокремлених чинників є оповідання «Юність в одному австрійському місті» («Jugend in einer österreichischen Stadt», 1959) І. Бахманн. Цей ранній текст позбавлений лінійного й лаконічного викладу сюжетної лінії. Її пов'язь з дійсністю підкреслюють топонімічні реалії: Дурхлассштрассе, Гензелштрассе, Бетховенштрассе, Кройцберг тощо. Орієнтуючись на досягнення художньої мети, авторка не копіювала відбиток реальності, а естетично освоювала життєвий матеріал. Тому у створеній нею мистецькій світобудові діють відмінні від тих, що панують у реальному доквіллі, соціальні, психологічні, часово-просторові закони й закономірності. Оповідь снується згідно з дикцією особистісних спогадів дитинства, що зумовлює елемент замовчуваності, недосказаності. Він досягається за допомогою фрагментизації реченевих структур, які виписані на межі епічної поезії чи ліричної прози. Дитяче світосприйняття не порушується зримим утручанням у текстову тканину позиції зрілої людини зі сформованим світоглядом. Крім того, з переказуваних споминів і асоціативних ланцюгів образів і картин, які спонукають реципієнта до розбудови власних роздумів, проступає щільне зображення переломних миттєвостей у житті авторки – свідка буремних подій, що розгорталися під час війни в Клагенфурті.

В оповіданні «Юність в одному австрійському місті» І. Бахманн поєднує безособовий тип нарації з умовним «тепер» у розповідному часі. Механізм пам'яті реконструює пережите, відтворюючи у свідомості минулі враження, й надає йому ознак відсутності відстані від моменту оповіді. Своєрідність часовідчуття дає можливість І. Бахманн підкреслити відносність смислової наповненості життя людини в сполучі з точно вловленою психологією миті. Загалом це характерно для художньої практики знакових творців австрійської малої прози ХХ ст., приміром, Т. Бернгарда чи І. Айхінгера. Вона, за переконливим твердженням О. Астаф'єва, «охоплює ресурси пам'яті, політику примирення і їх осмислення – від ідеології і соціології до культури та мистецтва» [1, с. 342–343].

Аналізоване оповідання відкрило збірку «Тридцятий рік» («Das dreissigste Jahr», 1961). Примітно, що тут відсутні відкриті дидактичні акценти. Замість них – притчеподібні філософеми, сповнені екзистенційного смислу. Вони характерні й для решти текстів, що склали структуру дебютної прозової книжки І. Бахманн. Письменниця вибудувала в оповіданнях самотню концепцію зв'язків людини з довкіллям. Її вихідним пунктом є звільнення індивідуальної свідомості «Я-особи» від регламентованої зовні влади. Щоправда, І. Бахманн не виводить універсальної формули для усунення напруги в складних питаннях естетичного, етичного, політичного, ідеологічного вимірів. Натомість вона, максимально ущільнюючи мовні засоби, запропонувала читачеві низку розгалужених колізій: внутрішнє спустошення у взаєминах покоління «батьків» і «дітей» як ознака поствоєнних трансформацій суспільного характеру («Юність в одному австрійському місті»), дисгармонія між дійсним і бажаним («Тридцятий рік»), самореалізація батьків у дітях («Усе»), пошук гармонійного співіснування в одностатевому зв'язку («Крок до Гоморри»), профанація загальнолюдських вартостей («Між убивцями та божевільними»), дегуманізація гендерних стосунків («Ундіна вирушає»), утрата дієвості усталених мовленнєвих норм і смислових зв'язків («Вільдермут»).

І. Бахманн – активний послідовник світоглядних позицій австрійського філософа Людвіга Вітгенштайна (1889 – 1951). Відповідно вона цілеспрямовано утверджує у своїх прозових зразках тезу: світовий лад повинен відновитися в упорядкованості мови як комунікату істини; вербальні коди здатні покращити, підправити, збалансувати, оцінити, засудити, верифікувати дійсність. Отже, і складні суспільно-політичні питання можна позитивно вирішувати чи загострювати за допомогою мови, надаючи їм чітке або ж невиразне окреслення. У цьому сенсі доцільно звернутися до висловлювання австрійського новеліста й критика Фердінанда Кюрнбергера (1821 – 1879), яке Л. Вітгенштайн використав епіграфом до своєї праці «Логіко-філософський трактат» («Tractatus Logico-Philosophicus», 1921): «...все, що знане, а не лишень мимохить почуте, можна втулити в три слова» [11, с. 5]. На перепоні до оновлення мови в післявоєнний час стоїть облуда, що таїться в пристосуванні, конформізмі, умовності. «З оновленою мовою, – наголосила І. Бахманн, – зустріч з дійсністю настає завжди там, де відбувається моральний, пізнавальний прорив...» [7, с. 192]. Авторка збірки «Тридцятий рік» застерігає: без оживлення моральних цінностей суспільство приречене на знищення. Звідси – загостреність проблеми суб'єктивної (бажаний, омріяний статус «Я-особи») та об'єктивної (дійсний статус «Я-особи») тожсамості людини як одиниці соціуму. Ця тема нерозривно пов'язана з реалізацією

естетичного коду упродовж творчого поступу І. Бахманн. З одного боку, мала місце здобута з першими творами популярність у літературно-мистецьких колах та читацького загалу, а з другого – ніколи не подолана внутрішня відчуженість, відстороненість, замкнутість.

Пошук письменниці власної ідентичності супроводжувався драматичними життєвими конфліктами та колізіями. Таким чином, прояви індивідуалістичних збурень і сумнівів відіграли чільну роль у її творчості, у тім числі малій прозі. Формування художньої стратегії австрійської письменниці щодо внутрішньої організації текстів малої епічної форми продиктоване життєвим досвідом відповідно логіці розгортання культурно-історичної ситуації у Західній Європі другої половини ХХ ст.

Завершуючи розмисли про змістову прагматику прозового тексту Інгеборг Бахманн, автор цих рядків висловлює подячні слова доктору філологічних наук, професору Григорію Клочку за цінні поради впродовж 2001 – 2004 рр.; тоді судилося навчатися в аспірантурі Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка й виконати під науковим керівництвом професора Василя Марка дисертаційну роботу «Проза Емми Андієвської: психологічний дискурс».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Астаф'єв О. Література австро-українського П'ємонту / Олександр Астаф'єв // Олександр Астаф'єв. Орнаменти слова: Розвідки, статті, рецензії ; [упорядкування, післямова М.І.Зимомря]. – Київ-Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 340–350.
2. Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття : художня світобудова : [монографія] / Іван Зимомря ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с.
3. Клочек Г. Внутрішня гармонізація художнього твору як чинник його цілісності та художньої довершеності / Григорій Клочек // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2012. – Вип. 111. – С. 3–11.
4. Левидов А. М. Автор – образ – читатель / А. М. Левидов. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1977. – 360 с.
5. Цибенко Л. Топографічна поетика Інгеборг Бахман: метагеографія письменницької уяви / Лариса Цибенко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2008. – Ч. 1. – Вип. 44. – С. 230–241.
6. Bachmann I. Ihr glücklichen Augen / Ingeborg Bachmann // I. Bachmann. Simultan : Erzählungen. – München-Zürich : Piper, 1991. – S. 77–96.
7. Bachmann I. Werke. Bd. 4., Essays, Reden, Vermischte Schriften / Ingeborg Bachmann ; [hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster]. – München-Zürich : Piper, 1978. – 541 S.
8. Krzysztoforska-Weisswasser Z. Obraz i problemy kobiet we współczesnej literaturze austriackiej / Zofia Krzysztoforska-Weisswasser // Wiek Kobiet w literaturze ; [pod redakcją Jadwigi Zacharskiej, Marka Kochanowskiego]. – Białystok : Trans Humana, 2002. – S. 307–321.

9. Simmel G. Gesamtausgabe. Band 11. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung / Georg Simmel. – Berlin : Suhrkamp, 1992. – 1051 S.

10. Weiss W. Zwischenbilanz – österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur / Walter Weiss // Literatur und Literaturgeschichte in Österreich ; [hrsg. von Ilona T. Erdélyi]. – Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. – S. 203–215.

11. Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus : Logisch-philosophische Abhandlung / Ludwig Wittgenstein. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. – 138 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Іван Миколайович – доктор філологічних наук, професор кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: література зарубіжних країн, теорія літератури, перекладознавство.

ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Микола ЗИМОМРЯ (Дрогобич)

У статті висвітлено змістові величини художнього світу Тараса Шевченка в німецькомовному культурному просторі на зламі XIX ст.

Ключові слова: творчість Тараса Шевченка, виміри ідентичності, художній світ, особливості рецепції та інтерпретації, дискурс взаємодії.

The article highlights the substantive values of the Taras Shevchenko's artistic world in the German-speaking cultural areal at the turn of the nineteenth century.

Key words: the works of Taras Shevchenko, dimensions of identity, the artistic world, peculiarities of reception and interpretation, discourse of interaction.

Різноманітні виміри й ознаки впливають на узгодження змістових величин тексту. Якщо йдеться про художній світ Тараса Шевченка, то тут має місце особлива внутрішня спрямованість, чи не в першу чергу, на семантичну відкритість означуваного смислотворення та його визначальних сенсів. Як на моє переконання, слушно висновку дійшов у статті «Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики» визначний український літературознавець Григорій Клочек: «Художність тексту визначається мірою його тотальної змобілізованості (його системною організованістю) на «зарядження» читача певними смислами та емоціями» [5, с. 43]. Поетична спадщина Тараса Шевченка справедливо може сприйматися, власне, як система багатозначного зростання згаданого «зарядження». Мистецька сутність Шевченкової поезії спроможна актуалізувати кожний факт у межах комунікативної події. Згадаймо, приміром, такі промовисті

рядки: «Нас тут триста, як скло, товариства лягло, і земля не приймає...». Звісно, комунікативність особливо примітна в процесі засвоєння тексту, бо ж його продуктивними складниками виступають, зазвичай, фіксації на рівнях інформативної, критично-оцінювальної та інтерпретаційної рецепції. Цим зумовлена потреба панорамного осмислення істини сприйняття Шевченкової «енергії художнього слова» (Г. Клочек) у німецькомовному культурному просторі. До речі, шевченкознавчу науку Григорій Клочек збагатив циклом статей «Зі студій про Шевченка» [4, с. 145 – 231]. Як дослідник, він переконливо розкрив джерела живого творення за різних умов, коли, приміром, під пером автора поеми «Гайдамаки» йдеться про безперервність «боротьби за волю», боротьби як сталого чинника «відродження національного духу» [4, с. 190]. У цьому контексті певним барометром суспільного «зарядження» (власне, з огляду на актуальне звучання Шевченкового слова) постає стратегія рецепції.

Важливу сторінку в історію розробки теми «Німецька література і Шевченко» вписав передусім Карл Еміль Француз (1848 – 1904). Йдеться про автора роману «Ein Kampf ums Recht» (Боротьба за право», 1882). Це – один з кращих художніх творів як в австрійській, так і в німецькій літературах на українську тематику. Письменнику вдалося змалювати образ українського селянина, який, окрім внутрішньої покори, постає гідним – за різних умов – стати на прох з «знаком біди», випростатись у боротьбі за право жити на рідній землі. До того ж уродженець галицького містечка Чортків першим у німецькій літературно-критичній думці закріпив глибше, ніж його попередники, питання про життя й творчість Шевченка. Він зробив вдалу спробу всебічно осмислити величини художнього світу Шевченка на тлі його епохи та у зв'язку з національно-визвольними змаганнями українського народу, його морально-етичними ідеалами. Критичні спостереження К. Е. Францоza примітні тим, що дослідник зробив спробу виявити новаторські мистецькі ходи Т. Шевченка, осмислити національну спрямованість його поезії, її соціальну загостреність й психологічну глибину. Вони містяться в статті «Die Kleinrussen und ihr Sänger» («Українці та їхній співець»). Вона була написана ще 1871 року, проте автор опублікував її в 1877 року на шпальтах періодичного видання «Augsburger Allgemeine Zeitung» («Аугсбургська суспільна газета», № 164 – 165). В інших працях («Тарас Шевченко», 1878), «Українські поети», 1889), «Література українців», 1889) К. Е. Француз явив яскравий приклад справжнього мистецтва рецепції *іншої / інакшої* культури. Зокрема, такого народу, який був упродовж століть уярмлений, а тому й позбавлений *природного* права на свою суб'єктність у рамках державного організму. Дослідник явив при цьому щире вболівання за долі української мови, якою досі створені справжні мистецькі шедеври. Приміром, К. Е. Француз оминув критичні

судження В. Белінського й дав винятково високу оцінку поемі «Гайдамаки», зіставивши її з епічними творами А. Міцкевича. У його розпорядженні було перше позацензурне видання Шевченкових творів у двох томах (Львів, 1867). Йому належить концептуально новаторська спроба здійснити класифікацію поетичного доробку Шевченка за жанрово-тематичним принципом. Докладно характеризуючи потенційні можливості художньої образності, К. Е. Француз поділяв поетичний масив Шевченка на чотири визначальні цикли-пласти, зокрема, політичного й соціального характеру, історико-епічні твори, а також поезії про кохання та образи природи. До К. Е. Францоza ніхто не висловив такої стратегічно потужної позиції в німецькомовному, а водночас і в західноєвропейському літературознавстві [1, с. 142]. Він уперше осмислив засади творчої лабораторії Шевченка загалом, звернувши увагу на особливості розмаїття фольклору та багатства мови українського народу як окремого національного ядра в слов'янському світі. Тут німецький критик був близький до П. Й. Шафарика (1795–1861) і його розуміння цього питання. К. Е. Француз розглядав історико-функціональну наповненість Шевченкового стилю, порівнюючи тексти українського поета з відомим німецьким письменником Георгом Гервегом (1817–1875). До того ж збірка нарисів «Vom Don zu Donau» («Від Дону до Дунаю»), опублікована 1878 року, викликала широкий резонанс у багатьох країнах Центральної та Західної Європи. Звідси – вагомий акцент: книжка містила цінну статтю «Тарас Шевченко». Усі дослідницькі виступи К. Е. Францоza, у тім числі його публікація на сторінках тижневика «Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur» статті «Kleinrussische Poeten» [9], без сумніву, зумовили тенденцію, яка мала конструктивну мету – утвердити сталий інтерес до оригінального письма українських авторів, передусім – до Шевченка. Примітно, що згадана праця «Від Дону до Дунаю» значно більшим тиражем побачила світ у двох томах 1889 року в Берліні. Ця тенденція стимулювала процес послідовної рецепції імені Шевченка та його творчості на землях Німеччини та Австрії. Аргументована теза К. Е. Францоza про те, що Шевченку належить ціла епоха в історії українського письменства, а його творчість суголосна значенню надбань Міцкевича, Тургенєва й Толстого, тобто з проекцією на рівень світової літератури. Все це служило надійним дороговказом для наступних реципієнтів спадщини Кобзаря, зокрема, таких дослідників, як Гайнріх Блуменшток, Вальдемар Каверау, Георг Брандес, Віктор Умлауф, Вальдемар Фішер, Александер Райнгольдт, Георг Адам, Юлія Вірґінія, Артур Зееліб, Альфред Єнсен, Анна Шарлотта Вутцкі. Звісно, кожний із них має свій внесок у розбудову німецької шевченкіани упродовж 70-90-х

рр. ХІХ ст. і першої третини ХХ ст. Проте жоден з-поміж зарубіжних дослідників, окрім Альфреда Єнсена [11, с. 195], не сягнув такого обґрунтованого осмислення поетичних текстів Шевченка, як К. Е. Француз. У цьому зв'язку варто виділити таку публікацію, як «Der Kaukasus» von Taras Schewtschenko. Aus dem Kleinrussischen übersetzt mit einer biographischen Einleitung von Victor Umlauff von Frankwell» («Кавказ» Тараса Шевченка. З української переклав Віктор Умлауф фон Франквел з додатком поетової біографії»), що була надрукована в авторитетному виданні «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes» («Журнал вітчизняної та зарубіжної літератури») [8]. Цей автор 1882 року опублікував у віденському щорічнику «Die Dioskuren. Literarisches Jahrbuch» («Діоскури») свій переклад вірша «Ode an Osnowianenko» («До Основ'яненка»). На жаль, інтерпретація як поеми «Кавказ», так і названої оди не належить до вдалих перекладацьких спроб Умлауффа. Це можна сказати й про К. Е. Францоza як перекладача. Проте завдяки Обрісту, Умлауффу, К. Е. Францоzu відбулося перше прочитання Шевченкових творів з огляду на моделювання їхньої віршової системи. Кращими – порівняно з перекладами – виявилися критичні оцінки творчості Шевченка. Аналогічні закономірні відповідності засвідчила аналітична праця О. Пипіна та В. Спасовича «Geschichte der slawischen Literaturen» («Історія слов'янських літератур»), що вийшла друком 1880 року у відомому лейпцігському видавництві Ф. Брокгауза. Власне, «Abriss für Geschichte der ukrainischen Literatur» («Нарис української літератури») написав Олександр Пипін (1833–1904). Обсяг праці, що сягнула 190 сторінок, добре гармоніює зі змістом: це – справді капітальне дослідження. Воно містило вмотивовану установку стосовно узагальненої оцінки художньої творчості Шевченка. Після 1880 року ім'я Шевченка не оминало в Німеччині жодне авторитетне видання енциклопедичного типу («Die Weltliteratur. Illustrierte Geschichte der Literaturen aller Völker und Zeiten von D. Naak» («Всесвітня література. Ілюстрована історія письменства усіх народів і часів Д. Гаака», Берлін, 1900, т. 2); «Brockhaus Kleines Konversations-Lexikon» («Малий розмовний лексикон Блокгауза», Лайпціг, 1906, т. 2); «Herders Konversations Lexikon» («Розмовний лексикон Гердера», Фрайбург, 1907, т. 7); «Brockhaus Konversations-Lexikon» («Розмовний лексикон Брокгауза», Лайпціг, 1908, т. 14); «Meyers Grosses Konversations-Lexikon») («Великий розмовний лексикон Майєра», 1909, т. 11) тощо. Наприклад, про українського поета писали Густав Карпелес (1848–1909) у двотомнику «Allgemeine Geschichte der Literatur von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart» («Загальна історія літератури від давнини до сучасності», Берлін, 1891), Юліус Гарт (1859–1930) у двотомній праці «Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker» («Історія світової літератури і театру всіх часів і

народів», Берлін-Нойдам, 1894–96). У виданнях аналогічного типу, у т.ч. довідниках, підкреслювалася особливість історичної значимості духовного доробку Шевченка для українського народу. Таке бачення скеровувало на багатовимірне розуміння його поезії як явища не тільки для українців, але й інших народів світу, оскільки йдеться про «феномен національної культури». А нерідко воно спонукало до нових зацікавлень з боку непоодиноких учених, істориків, літераторів, суспільно-громадських діячів, які писали про духовні прагнення народів Російської монархії. Це ілюструють праці А. Штерна, К. Абеля, Е. Ліберта (Сарматікус), А. Лайста, А. Лютера, В. Фішера, М. Фолтіцеано, А. Флігієра, Е. Бернекера, Й. Карасека, Ф. Дідеріха, Ф. Штайнітц. Заслуговує на увагу, зокрема, твердження М. Фолтіцеано про Шевченка, що міститься в його оглядовому трактаті «Das Zarenreich der Gegenwart» («Сучасна царська імперія», Берлін, 1889): «Шевченко – це національний пророк для українців, перший народний поет. Якщо лунатимуть звуки українською мовою, то й житимуть його думки-пісні». Рівень художніх творів Шевченка, власне, у геокультурному контексті, окреслюється згадкою про Пушкіна й Лермонтова.

Новий етап дослідницькому сприйнятті творчості Шевченка в німецькомовному культурному просторі окреслює період, що припав на злам ХІХ – першої половини ХХ ст. Важливу роль тут, попри Берлін, відіграв Відень, власне, як один із екстериторіальних центрів культуротворчого осередку української духовності за межами Наддніпрянської України, а саме в розширенні сфери українсько-австрійсько-німецьких міжлітературних взаємодій. Йдеться про сполучну ланку між численними німецькомовними й українськомовними популяризаторами спадщини Шевченка, діяльність яких пов'язана з Берліном і Віднем (Г. Адам, К. Глюмер, Л. Якобовскі, М. Конрад, А. Лютер, Ю. Вірґінія, А. Зееліб, А. Єнсен, Е. Енгельгард, Г. Блументал, А.-Ш. Вутцкі, В. Горошовскі, А. Бош, О. Маковей, Р. Сембратович, В. Кушнір, О. Огоновський, І. Верхратський, І. Франко, В. Гнатюк, О. Кобилянська, Б. Лепкий, О. Грицай, Д. Дорошенко, І. Мірчук, М. Мірчук, В. Сімович, З. Кузеля, М. Кічура, І. Кревецький, І. Труш, О. Барвінський, І. Крип'якевич, М. Лозинський, І. Будз, В. Гнатишин, С. Дністрянський, О. Роздольський, О. Турянський, О. Кушак, А. Крушельницький, М. Мочульський, Л. Ільницький, П. Скобельський, К. Климкович, О. Попович, Ю. Романчук та ін.). Зрозуміло, веду мову не про пряме зіставлення внеску того чи іншого діяча, а радше – про визначальну тенденцію. Вона засвідчила зміцнення процесу сталої рецепції українського культурного масиву з проекцією на здобутки Г. Сковороди, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-

Артемовського, П. Куліша, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника, Б. Лепкого, М. Старицького, В. Винниченка, М. Коцюбинського й, зокрема, Т. Шевченка. Суттєве посередницьке значення мали такі німецькомовні літературознавчі журнали, як «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes», «Das leterarische Echo», «Aus fremden Zungen», «Die Gesellschaft». А такі редактори, як Едуард Енгел (1851–1938), Людвіг Якобовскі (1868–1900) та Йозеф Кіршнер (1853–1902), прилучилися до особливо активного поширення української літератури на землях Німеччини та Австрії. До цього числа належать також спеціальні, у т.ч. українознавчі газети й часописи німецькою мовою: «Die Zeit», «Vossische Zeitung», «Vorwärts», «Bukowiner Post», «Ukrainische Nachrichten», «Ukrainisches Korrespondenzblatt», «Ukrainische Blätter». Чітке ідеологічне обґрунтування стратегії культуротворення, заснованої на засадах взаємодії, було характерне для журналу «Ruthenische Revue» (1903–1906), що був перейменований на «Ukrainische Rundschau» (1907–1917). Цей орган – завдяки першому редактору Роману Сембратовичу (1876–1906) – став фактично справжньою трибуною для пропаганди українознавства в найширшому значенні цього слова, набувши авторитетного звучання в країнах Центральної та Західної Європи. Як з боку німецької критики, так й української суспільності чимало представників доклало справді багато зусиль для розбудови якісної фази системної рецепції творчості Шевченка. Саме упродовж перших десятиліть ХХ ст. були вироблені домінантні лінії, крізь призму яких розглядався літературний процес загалом, насамперед, у світлі засадничої установки «*автор-твір + читач*» (наприклад: Шевченко – «Гайдамаки» + читач (німецькомовний реципієнт)).

Рецепція художньої мислі Шевченка в Австрії та Німеччині набула сконцентрованого вираження в аргументовано упорядкованих критичних студіях Георга Адама («Ein Jahrhundert kleinrussischer Literatur» («До сторіччя української літератури», 1901), Юлії Віргінії («Taras Schewtschenkos Leben und Dichten» («Життя та творчість Тараса Шевченка», 1911), Сильвестра Яричевського («Ein Dichter der Liebe und des Protestes» («Поет любові й протесту», 1914) та Альфреда Єнсена («Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben» («Тарас Шевченко. Життя українського поета», 1916)).

Проте найбільш потужним внеском у зміцнення рецептивних тенденцій був цикл дослідницьких статей Івана Франка, опублікованих німецькою мовою: «Die kleinrussisch-ukrainische Literatur» («Малорусько-українська література», 1899) «Die ukrainische (ruthenische) Literatur» («Українська (русинська) література», 1901), «Shakespeare bei den Ruthenen» («Шекспір в українців», 1903), «Die ruthenische Literatur im

Jahre 1904» («Українська література в 1904 році», 1904), «Ruthenische Literatur 1904–1906» («Українська література 1904–1906», 1907). З-поміж них слід виділити низку Франкових праць, присвячених вивченню творчості передусім Шевченка: «Taras Schewtschenko und sein Vermächtnis» («Тарас Шевченко та його заповіт», 1903; «Taras Schewtschenko» («Тарас Шевченко», 1914). Вони мали винятково осмислену «концепцію адресата», тобто безпосередньо німецькомовного реципієнта. Програмним документом цієї настанови, покликаної формувати парадигму «текст-читач» в естетичній свідомості німецькомовної читацької аудиторії стосовно творчості Шевченка, була Франкова стаття «Widmung» («Присвята», 1914). Цей виступ можна вважати досконалою спробою Франка дати у межах *означеного текстового простору* – сконцентровану в лаконічній формі – узагальнену оцінку як ідейно-тематичній мотивації, так і художньо-змістовій якості поетичного масиву Шевченка. Франко написав «Присвяту» як своєрідну передмову до спеціального випуску журналу «Ukrainische Rundschau» («Український огляд», Відень, 1914, № 3–4). Це – німецькомовна збірка антологічного типу, що з'явилася в упорядкуванні Володимира Кушніра та Олександра Поповича під назвою «Taras Schewtschenko. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt» («Тарас Шевченко. До сторіччя його народин»). Книжка містила різноманітні позиції. Тут і статті про життя й мистецьку спадщину Шевченка, спогади І. Тургенєва та М. Микешина про поета, і вірш-посвята М. Некрасова «На смерть Шевченка» в німецькомовній інтерпретації І. Франка. Важливо, що перед читачем постають не тільки моменти поетового життєпису з опублікованого автобіографічного лист Шевченка до О. Оболонського, редактора журналу «Народное чтение», але й оприявнюється значна добірка його творів у німецькомовних перекладах І. Франка, Юлії Віргінії, О. Поповича, Й. Г. Обріста, А. Боша, С. Шпойнарівського. Не всі інтерпретації згаданих перекладачів виконані на конгеніальному рівні. За нечисленими винятками, вони не відтворюють моделі художнього мислення Шевченка, його змістовних метафор і наповнених глибинним сенсом висловів. Окремі Франкові проби пера також не належать до зразків трансляторського мистецтва, якщо оцінювати його з вимог сучасної теорії перекладознавства. Проте всі тридцять Шевченкових творів, які переклав Франко німецькою мовою, заслуговують на докладне вивчення. Як ніхто інший, Франко спричинився до розвитку «штуки» перекладання, а звідси – й актуального стимулу поширювати українську літературу, мати відчуття *закономірної потреби* прочитати твори Шевченка передусім німецькою мовою. Адже за твердженням Томаса Манна, «не треба забувати, що визначні письменники, у т. ч. Ібсен,

Стріндберг, Гамсун, навіть Бернард Шоу, досягли світової слави через посередництво Німеччини, завдяки німецькій перекладацькій традиції». У цьому контексті й доцільно розглядати зусилля багатьох перекладачів, які долучилися до німецькомовної рецепції творчості Шевченка в Австрії й Німеччині. Мовиться про становлення цього предметного сприйняття, що мало місце на зламі ХІХ – початку ХХ ст., тобто від перших прочитань Й. Г. Обріста, К. Е. Францоza, Л. Габермана, В. Умлауффа, В. Фішера, власне, до більш досконалих інтерпретацій з боку Юлії Вірґінії, А. Зееліба, Ф. Дідеріха, а також українських діячів – К. Білиловського, К. Климковича, О. Кобилянської, П. Скобельського, О. Поповича, І. Франка, О. Маковея, О. Грицяя.

Завдяки взаємодії *інформаційної, критично-оцінювальної та інтерпретаційно-перекладної фаз* уперше в німецькомовній шевченкіані постала нова якість – соціокультурна *проблема читача*. Йдеться про *категорію читача*, який еволюціонує і впливає на функціонування Шевченкових текстів у чужоземному середовищі. З-поміж українських авторів такої системно усвідомленої рецепції зазнали, окрім Шевченка, Марко Вовчок, І. Франко, М. Коцюбинський, В. Винниченко, В. Стефаник, а також О. Кобилянська. Про це свідчили дві ґрунтовні праці, а саме: стаття «Zur Wiedergeburt der kleinrussischer Literatur» («До питання про відродження української літератури». – «Die Gesellschaft», 1898, № 20) Осипа Маковея (1867–1925) та передмова Георга Адама (1874–1948) «Ein Jahrhundert kleinrussischer Literatur» («Століття української літератури»), що була спеціально написана до окремого видання вибраних зразків короткої прози О. Кобилянської («Kleinrussische Novellen» («Українські новели»; Мінден, 1901). Обидва виступи містили чітку позицію щодо відстоювання місця Шевченкової творчості у світовому художньому процесі. Звідси – важливість читання його творів, оскільки воно (власне, як соціокультурний феномен) передбачало замовника-реципієнта залежно від *ситуацій та потреб* тієї чи іншої соціальної верстви читачів. Тому характерно рекомендаційною є критична оцінка як Осипа Маковея, так і Георга Адама стосовно Шевченка. Його поезія мала непроминальне значення для становлення української літератури», – відзначає О. Маковей. «Для світового письменства, – наголошує Г. Адам, – Шевченко постає одним із самобутніх, оригінальних і найбільш привабливих носіїв української літератури».

Справді плідотворним було входження Шевченка в німецьку літературу після появи збірки Юлії Вірґінії «Ausgewählte Gedichte von Taras Schewtschenko» («Вибрані поезії Тараса Шевченка») [7]. Перекладам передувала її вступна стаття «Життя та творчість Тараса Шевченка», що містила аргументовані думки, суголосні оцінкам

О. Маковея, Г. Адама та І. Франка. Ця тема була для дослідниці не тільки близькою – вона знала її досконало, у т.ч. з урахуванням зв'язку із позалітературними чинниками контактено-генетичного характеру. Тут вагому роль відіграли її консультанти, уродженці Львівщини – Артур Зееліб (1878–1958), німець за походженням із села Облазниця, що на Жидачівщині, та Андрій Микитяк (1877–1936), син українського селянина зі Стрия. Вони подали безкорисливу допомогу Юлії Вірґінії в текстуальній підготовці вартісних підрядників, ґрунтованих на природі як української, так і німецької мов. Обраний художній матеріал призвів до накладання на її інтерпретацію рівнозначних оригіналу матриць. Юлія Вірґінія як поетеса й майстриня німецького слова бездоганно володіла естетичним і семантичним чуттям смислотворення. Тому йдеться про загальну еквівалентність усіх тридцяти перекладів, що репрезентують три етапи творчого шляху поета (1839–1846; 1847–1857; 1858–1861). Власне, відповідність не лише формального, але й динамічного змістового наповнення. Юлія Вірґінія зримо убезпечила себе від можливих критичних розмислів. Однак зіставлення перекладів, виконаних Юлією Вірґінією, з одного боку, та І. Франка – з другого, свідчить на користь останнього, якщо вести мову про збереження специфіки соціально-історичного й національного колориту, ситуативно-змістового контексту та його комунікативної стилізації. Юлії Вірґінії судилося подати гідно Шевченка як поета й майстра пензля. Адже збірка ілюстрована репродукціями живописних творів Шевченка. Таким чином, читач вперше отримав цілісне враження про Шевченка як носія української культури. Видання викликало помітний резонанс у німецькомовному культурному просторі, у першу чергу, в Німеччині та Австрії. Про Шевченкову книжку писали відомі реципієнти, зокрема, Г. Адам, А. Гайне, Т. Герольд, Ф. Дідеріх, А. Лютер, Й. Ландау, Е. Беттіхер, Л. Ріпке-Кюн. Позитивні відгуки про українського поета опублікували такі періодичні видання, як «Berliner Börsen-Courier», «Frankfurter Zeitung», «Neue Preußische Kreuz-Zeitung», «Kölnische Zeitung», «Vossische Zeitung». Приміром, Й. Ландау підкреслював у рецензії, видрукуваній на шпальтах газети «Berliner Börsen-Courier» від 10 березня 1912 року: «Зі збірки постає перед читачем Шевченко-поет, якого шанують мільйони людей. Вони обожають його з палкою любов'ю... Нас зачаровує його поезія. І ми висловлюємо подяку перекладачці, яка відкриває нам наскрізь оригінального поета».

З іменем Юлії Вірґінії невіддільна ще одна спроба адаптувати Шевченкову творчість у свідомості громадськості Німеччини. З її ініціативи побачила світ повість «Художник» німецькою мовою в перекладі А. Зееліба («Der Künstler. Autobiographischer Roman von Taras Schewtschenko», Лайпціг, 1912). Вона виступила видавцем цього

прозового твору, а також написала передмову до книжки. Про плідотворність їхньої співпраці свідчить такий демонстративний факт: Юлія Віргінія присвятила збірку власних перекладів саме Артуру Зеелібу. Його заслуги в історії німецької шевченкіани – помітні. Завдяки перекладу Зееліба відкривалася читачеві нова сторінка про художню спадщину Шевченка. Книжка давала якісне уявлення про багатогранність обдарувань Шевченка. Вона спричинила активні зацікавлення мистецьким набутком Шевченка як видатного художника. Удруге була зроблена спроба перекладу прозового твору Шевченка німецькою мовою (перша припала на 1860 р., коли був опублікований автобіографічний лист Шевченка в перекладі Г. Л. Цунка) [2].

Вагомим внеском у німецькомовну шевченкіану була монографія «Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben» («Тарас Шевченко. Життя українського поета». – Відень, 1916) визначного шведського славіста Альфреда Єнсена (1859–1921). Це – концептуально новаторська, системно структурована літературно-критична праця. Вона переконливо увиразнила для читацького загалу мету аналізу, що було новим кроком в освоєнні та інтерпретації художньої світобудови Шевченка. Поет постає на повен зріст як геніальний носій національного письма з його своєрідним колоритом. За його твердженням, Кобзар відіграв непроминальну роль в історії української літератури. Єнсен окреслив для Шевченка першорядне місце у колі світочів людської думки, оскільки він – митець загальнолюдського значення. Власне, Шевченко уособлює гуманістичні прагнення, маючи призначення захисника уярмлених і знедолених. «Тарас Шевченко, – відзначає німецькомовний критик, – поєднує не лише те, що робить його національним творцем; він є водночас й універсальним духом, світочем людства...».

Праця А. Єнсена має внутрішній заголовок: «літературна студія». Вона й досі зберігає за собою різновид інтертекстуального розуміння й активного сприйняття Шевченкової спадщини, є одним з важливих джерел інформації про український народ та його культуру. Внесок А. Єнсена як дослідника й перекладача у справу популяризації російської, української та польської літератур (Гоголь, Котляревський, Шевченко, Куліш, Коцюбинський, Франко, Міцкевич, Словацький) в Австрії, Німеччині та Швеції – винятково вагомий, зберігаючи й досі свою наукову та пізнавальну вартість. А. Єнсен був першим із зарубіжних знавців українського слова, який переконливо доводив західноєвропейській громадськості той факт, що твори українських авторів, у тім числі Т. Шевченка, спроможні викликати справжній читацький попит і комерційний інтерес. Звідси – своєрідний маневр, націлений на розкриття реальної художності у вимірах національної ідентичності, зокрема, у так самотньому мистецькому світі Тараса

Шевченка, а саме крізь призму рецепції його творчості в німецькомовному культурному просторі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова / І. Зимомря. – Дрогобич – Тернопіль : Посвіт, 2011. – 396 с.
2. Зимомря М. Невідома публікація автобіографії Т.Г.Шевченка німецькою мовою / М. Зимомря // Архіви України. – К., 1974. – № 2. – С. 81 – 83.
3. Зимомря М. Опанування літературного досвіду. Переємність традиції в засвоєнні поезії Тараса Шевченка / М. Зимомря, О. Білоус. – Дрогобич : Коло, 2003. – 268 с.
4. Клочек Г. Енергія художнього слова / Григорій Клочек. – Кіровоград, 2007. – 448 с.
5. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики / Григорій Клочек // Слово і час». – 2007. – № 4. – С. 39 – 45.
6. Погребенник Я. Шевченко німецькою мовою. – К., 1973. – 299 с.
7. Ausgewählte Gedichte von Taras Schewtschenko. Aus dem Ukrainischen von Julia Virginia. – Leipzig, 1911. – 112 S.
8. Franzos K. E. «Der Kaukasus» von Taras Schewtschenko. Aus dem Kleinrussischen übersetzt mit einer biographischen Einleitung von Victor Umlauff von Frankwell / K. E. Franzos // Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. – 1883. – Nr. 34. – S. 480 – 483.
9. Franzos K. E. Kleinrussische Poeten / K. E. Franzos // Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. – 1889. – Nr. 2. – S. 25 – 28; Nr. 3. – S. 41 – 44.
10. Symomrja M. Die Rezeption Taras Schewtschenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917 // Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. – Bd. XXII / Hrsg. von Eduard Winter, Günther Jarosch. – Berlin, 1976. – S. 115 – 167.
11. Zymomrya M. Alfred Jensen – sylwetka i dokonania szwedzkiego sławisty / M. Zymomrya, I. Zymomrya // Postawy humanistów wobec problemów i wyzwań współczesności. Materiały z konferencji naukowych / Redakcja naukowa: Ryszard Ulicki, Piotr Wensierski, Mykoła Zymomrya. – Koszalin: Intro-Druk, 2009. – S. 195 – 202.
12. Zymomrya M. Zur Problematik der Aufnahme, Bewertung und Interpretation von Taras Ševčenkos Werken in Deutschland // Mykoła Zymomrya. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. – Fürth, 1999. – S. 26 – 96.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Микола Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: теорія літератури, перекладознавство, українсько-німецькі культурні взаємодії.

ДРАМА МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО „ОЛЕСЯ” ЯК ВИЯВ НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

Любов ЗУБАК (Кіровоград)

У статті на матеріалі п'єси Марка Кропивницького “Олеся” здійснюється спроба дослідити риси нової драматургічної поетики, характерної для європейської драми кінця ХІХ століття. Висвітлюються художні особливості сюжету, конфлікту, образів героїв.

Ключові слова: жанр, конфлікт ідей, внутрішній конфлікт, художній простір, сюжет, психологізм, монолог, діалог.

In this article the features of the new dramatic poetics typical of European drama of the late XIX century based on Marko Kropyvnytskyi's play "Olesya" are defined. The article highlights the artistic features of the plot, the conflict, the images of heroes.

Key words: genre, the conflict of ideas, inner conflict, art space, plot, psychologism, monologue, dialogue.

В останні три десятиліття ХІХ століття європейська драматургія пережила своє оновлення, збагатилася новими творчими знахідками, досягненнями. Цей процес привів до появи „нової драми”, яка в центр уваги поставила особистість, але не соціальну, а духовну, переживання й відчуття котрої визначали загальну атмосферу епохи.

Молода українська драматургія, що тільки виходила на художню арену, не могла відразу включитися у світовий літературний процес. Вона починала з продуктивних для своєї національної культури спроб пристосувати „стару” драму до вимог часу. Творці репертуару першого українського театру М. Старицький, М. Кропивницький, Іван Карпенко-Карий адаптують мелодраму до нагальних проблем сучасності, виводять на сцену упосліджених і знедолених, створюють характерні ролі, зрощують мелодраму з трагедією.

Загальновідомо, у яких складних і несприятливих умовах розвивався й діяв український театр. Додавалися до цього й суб'єктивні чинники. Творче змагання між провідними театральними діячами поступово переростало в нещадну боротьбу за виживання та неминуче вело до засмічення репертуару. Особливо згубними для розвитку вітчизняного театру й драматургії стали негласні заборони ставити п'єси “своїх” драматургів іншими трупами, а також вимушені компроміси щодо постановки касових п'єс для поліпшення матеріального стану. Усе це разом узятє значною мірою перешкоджало виходу української драматургії на європейський шлях розвитку.

Та попри все, українське драматургічне мистецтво росло й розвивалося, набуваючи якісно нових художніх рис. Останнє десятиліття ХІХ століття стало помітним кроком до психологізації української

драматургії. Наші письменники активно включилися в процес пошуків нових засобів вираження й застосовували у своїх творах художні прийоми, характерні для драми нового зразка. На еволюційний рух української драми свого часу вказували ще М. Вороний і Я. Мамонтов. На сучасному етапі дослідженням української драматургії в її зв'язках з європейським мистецтвом займаються Л. Мороз, А. Новиков, Р. Тхорук, Н. Малютіна та ін.

Найпотужніше в жанрі соціально-психологічної драми еволюціонував Іван Тобілевич, особливо у своїй пізній творчості, проте окремі прикмети „нової драми” простежуються й у творчості Марка Кропивницького. Еволюцію поетики драматургії письменника від традиційної драми до нової естетичної системи детально простежує Анатолій Новиков у статті „Драматургія Марка Кропивницького: від традиційної драми до нової європейської естетичної системи” [4]. Він окреслює внесок Марка Кропивницького в справу модернізації композиції традиційної п'єси, досліджує типовий для новітньої естетичної системи глибинний трагізм, притаманний багатьом героям його творів.

Яскравим зразком драматургічного новаторства М. Кропивницького стала драма „Олеся”, написана 1891 року й того ж року поставлена на сцені. На нових рисах психологізму в цій драмі акцентують свою увагу Л. Мороз та А. Новиков. Проте окремого цілісного дослідження п'єси на рівні архітектоники, конфлікту, сюжету, образів героїв не існує.

У системі романтично-побутового, видовищного театру Марка Кропивницького, як і в цілому в українській драматургії того часу, „Олеся” займає окреме місце. У цьому творі свідомо чи несвідомо письменник відходить від свого основного принципу – яскравої сценічності вистави – і створює драму нового типу, своєрідність якої полягає в зміні структури художнього простору. Якщо для попередніх його творів характерним був дійовий конфлікт, то тут він поступається місцем конфлікту демонстраційному, тобто такому, де, за висловом Лесі Українки, „читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говорить”. Проте це не означає повного зникнення дії, а лише те, що „подія в них часто дуже незалежна від діалогу” [5, с. 268].

У драмі М. Кропивницького „Олеся” дія не зникає повністю, а сюжет, хоч і повільніше, все ж розгортається. Проте в „сучасному” житті героїв визначальною є не конкурентна боротьба, а роздуми про певні явища, обставини життя й вираження свого ставлення до них. Тому більша частина діалогів не рухає дію, а є засобом взаємо- і самохарактеристики героїв, сприяє розкриттю їхніх настроїв, відчуттів. Натомість події відходять на периферію й стають лише частковістю в загальній канві життя героїв.

Порівняно з попередніми драмами Кропивницького, де художній простір рухомий, змінний, а кожна нова дія починається в нових просторових межах, у нових декораціях, для драми „Олеся” властива певна сталість, уповільненість руху в просторі. Так, у п’єсі бачимо повсякденний, без особливих перипетій плін життя родини розбагатілого селянина Балтиза, яка мешкає в придбаному з торгів за півціни маєтку свого колишнього пана Петра Загриви. Перед нами постають підприємливий і хитрий сам господар Кіндрат Антонович, його дружина Лукерія Степанівна, затуркана, принижена постійними зрадами свого чоловіка жінка, та їхня донька-одиначка Олеся – освічена й чесна дівчина. Нічого особливого й суттєвого, на перший погляд, у їхньому житті не відбувається. Усі зайняті звичними, буденними справами: батько готується придбати з аукціону меблі Загриви, мати зайнята домашніми справами, а Олеся перебуває в полоні мрій про продовження освіти й ніяк не може прикласти себе до якогось конкретного діла. Локалізованим у п’єсі постає місце дії – це новопридбаний маєток Балтизів та куточок на березі річки неподалік від Балтизового помістя, де Олеся зустрічається з Власом.

У п’єсі практично відсутні монологи. Звертаючись в основному до діалогічного мовлення, автор вибудовує його так, що саме через діалоги, а не через дії і вчинки героїв, з’ясовуються особливості їхнього життя, розкриваються психологічні стани, виявляються сутнісні риси. Так, з діалогу Олесі з подругою Мартою стає відомо про конфлікт, який розгортається в сім’ї Балтизів, зокрема між донькою й батьком, з приводу вчинку останнього щодо свого колишнього господаря Загриви. Згодом через діалог Олесі з матір’ю стає зрозумілою суть цього конфлікту: дівчина з осудом ставиться до батька за його нечесну поведінку. У діалозі Кіндрата Балтиза з Леонідом Загривою розкриваються механізми діяльності колишнього селянина, який з самих низів піднявся до рівня одного з найбагатших людей в окрузі. Деталі минулого життя Балтиза викристалізуються з його розмови з донькою, що побудована у формі читання Олесею батькової біографії і його коментарів. З діалогу Балтиза зі слугою Павлом дізнаємося про теперішні комерційні справи новоспеченого господаря. Про самогубство сина Загриви Леоніда довідуємося з газетного повідомлення, яке читає Кіндрат. Отже, ціла низка подій, частина з яких, до речі, могла б досить ефектно виглядати на сцені, залишаються поза нею, позбавляючи виставу традиційних для класичної драми сюжетної загостреності, напруги в розвитку дії, сценічних ефектів.

До нового типу драми „Олеся” близька й своєю проблематикою. Як відомо, напружена боротьба особистості за право на власний вибір, на свій унікальний духовний світ є однією з провідних тем драми

європейського зразка. Порівняно з мелодраматичним репертуаром Кропивницького 80-х років ця п'єса не тільки виводить нові типажі, але й підкреслює драматизм людського існування.

Головна проблема твору – шукання й відстоювання себе як людини, як особистості. Олеся прагне знайти себе в житті, жити задля певної мети, бо “що ж то за життя без цілі, без напрямку” [2, с. 266], хоча й не завжди може чітко визначити її для себе. Вона критично ставиться до батька, до його намірів будь-якими шляхами вибитися в пани, нагадуючи йому, що в дитинстві він вчив її бути чесною й завжди казати правду. Намагання доньки бути відвертою з батьком і матір'ю призводить до непорозумінь між ними й затяжного конфлікту. Проте вона залишається вірною собі й своїм переконанням.

Олеся представляє новий тип людини – самодостатньої, глибокої, витонченої натури. Почуття людської гідності, самоповага – найприкметніші риси молоді дівчини. Саме з цих – духовних, а не соціальних – позицій вона оцінює й інших. „І вона така ж людина”, – говорить Олеся про наймичку.

Головна героїня постає перед нами в болісних пошуках, намаганнях знайти себе в житті. Олесі дуже важливо зрозуміти себе саму, тому заглибленість у власний світ є для неї звичним станом. „Це вже звісно, що я дурочка, а ти умочка, – з іронією говорить вона своїй приятельці Марфі Варфоломеївні. – Тільки що ця дурочка так глибоко загляда собі в душу, що умочці і не вбачається” [2, 269]. На відміну від близьких їй людей, насамперед матері, примітивної, морально понищеної чоловіковими зрадами жінки, і подруги Марфи, яка живе єдиним бажанням вигідно вийти заміж, Олеся прагне жити задля вищих цілей – вивчитися на лікаря, аби допомагати іншим, бути корисною громаді.

Своєрідний погляд має Олеся на шлюб: „Ні, дівоча воля до шлюбу, а шлюб узяла – волю віддала” [2, 258]. Життя біля „гладущиків зі сметаною”, „перед дзеркалом” або за „гаданням на червоного короля” не для неї. Її розум, душа прагнуть більшого, і дівчина не боїться „виявляти його голосно”, що призводить до непорозумінь з оточенням.

Олесі імпонують гострі дискусійні розмови („Пожалуйста, окритикуйте мене!”), проте у своєму середовищі вона не може знайти їх: „Хіба ж не скучно вами? От кавалери! Один похнюпа, другий тюхтій...” [2, с.254]. Внутрішній примітивізм цих людей вражає її до глибини душі, породжуючи нові розчарування. Стає все очевиднішим, що Олеся не вписується в загальноновизначені суспільні рамки. Для таких чутливих, вразливих натур, як вона, обивательський спокій не може принести щастя, тому в ній постійно живе біль від внутрішнього невдоволення і власної нереалізованості. Постійне „копання” в собі, заглибленість у складні

життєві процеси роблять Олесю малозрозумілою або й зовсім незрозумілою для оточення. Мати називає її „неприкаяною”, „пришелепуватою”, Марфа – „пустомелею” і „фантазьоркою”.

Водночас соціальна невизначеність Олесі („...ні панянка, ні мужичка, ні Богу свічка, ні чорту кочерга”) й відчуття нереалізованості, що полягають в нездійсненності бажання вчитися і змінити суспільні правила життя („Коли ж тут раптом обхопить, мов перевеслом, інша глумлива та зла думка, і ніби зазирає тобі в вічі, і допитує: “А далі ж що? Наробишся й ти до втоми, а далі ж що?..”), породжують складні психологічні стани, часто близькі до депресивних: „Під впливом цієї невідчепної болячки я немов умліваю, опадають руки, і в голові метушиться!...” [2, с. 267].

Звідси впливає ще одна проблема – відчуження особистості, як суспільного, так і внутрішнього. На важливості цієї загальнолюдської проблеми наголошує дослідниця О. Буряк: „... Кропивницький (а пізніше й І. Карпенко-Карий через образ Івана в „Суєті”, 1903 р.) порушує проблему суспільного відчуження й самовідчуження особистості, яка на сьогодні має статус однієї з основних глобальних проблем людства поряд із екологічною, демографічною проблемами, і на повну силу зазвучала в екзистенціалістів та постмодерністів” [1, с. 23]

Ряд дослідників творчості М. Кропивницького неодноразово зазначали, що образ Олесі – це якісно „новий жіночий тип” в українській драматургії, що він демонструє народження української жінки-інтелігентки на зразок героїні п’єси І. Карпенка-Карого „Хазяїн”, доньки Пузря Соні. Проте щодо такого твердження напрошується кілька зауважень.

Автор виходить далеко за межі гендерної диференціації й зображує свою героїню, не акцентуючи уваги на її статі, а лише показує її як непересічну особистість. Він жодним чином не розкриває власне жіночої сутності Олесі. Тому можна сказати, що М. Кропивницький в образі Олесі створив в українській драматургії не просто новий тип жінки, а новий тип *людини*, яка переживає болісний процес самопошуку й самоствердження, долаючи суспільні стереотипи й духовну обмеженість свого оточення. Тому героїня Кропивницького стоїть значно ближче до таких персонажів, як Єлена Краузе (теж, до речі, донька розбагатілого селянина, яка намагається вирватися зі свого затхлого середовища) з драми Гергарта Гауптмана „На світанку” та Нора Хельмер з „Лялькового дому” Генріка Ібсена, ніж до Соні з комедії І. Тобілевича „Хазяїн”.

Новаторські тенденції простежуються також на рівні конфлікту, що має не тільки зовнішнє, але й внутрішнє вираження. Зовнішньо він виявляється в протистоянні Олесі і батька, Кіндрата Балтиза й Леоніда Загриви, проте не тільки вони рухають дію у творі. У цілому драматичний конфлікт у п’єсі носить прихований (підтекстовий) характер і не має

конкретного, чітко окресленого вираження. Зредукована фабульна дія у творі подекуди відходить на другий план і поступається місцем демонстрації стійкої типологічної суперечності між двома протилежними поглядами на життя, чи навіть ширше – між різними системами цінностей, які сповідують герої твору. Як каже Кіндрат Балтиз, у кожного „своя правда”.

Уже в першій дії, де за святковим столом зібралися родина й приятелі Балтиза з приводу його іменин, бачимо зіткнення різних думок і ідей. Як з’ясовується, для більшості з них головним життєвим пріоритетом є матеріальне становище й усе, що з цим пов’язане: вигідна справа й комерція для самого господаря, гроші й достаток для його дружини, шлюб за розрахунком для брата й сестри Нихвонта і Марфи Знаменських. Вони схиляються до думки, що „у кого дзенька в кишені, той і пан”. Контрастує з цим середовищем тільки Олеся, для якої головною цінністю є духовно вільне життя. На залицяння Нихвонта вона різко відповідає: „Навіщо ви такі рогаті слова промовляєте, аж страшно слухати? Я ще так мало на світі жила, а вам і те заздрісно, хочете відняти у мене волю? (курсив – Л.З.)” [2, с. 257].

Драматизм п’єси базується не так на зовнішній інтризі, як на гострих ідейних конфліктах самої дійсності. Герої поділяються на дві протилежні групи: тих, хто прагне лише достатку й багатства, і тих, для кого головним є внутрішня свобода. Першу з них представляють Нихвонт Варфоломійович, примітивна, меркантильна людина; його сестра, подруга Олесі Марфа, яка давно покінчила „і з марінням, і дурінням і перейшла на практичний ґрунт”; мати й батько Олесі, для котрих здобуття матеріальних благ є метою життя, а освіта й мистецтво – розвагою і «баловством».

Окрім очевидного загострення суперечностей між Олесею й батьками, що оприявлює зіткнення цих двох протилежних життєвих начал, конфлікт водночас виникає за рахунок гри думок, пристрастей, переживань героїв, часто «не виходячи» на поверхню.

Іноді драматично-конфліктні колізії в „Олесі” набувають своєрідного «чеховського» звучання, адже полягають не тільки в протиставленні вольової спрямованості різних сторін, а й в об’єктивно існуючих протиріччях, перед якими індивідуальна воля безсила. Тобто конфлікт в „Олесі” вибудовується на протиставленні двох начал у людському світі – обивательства, примітивізму, житейської прози і високих поривань, осмисленого і змістовного сприйняття життя. Іншими словами, йдеться про відсутність у творі зовнішніх сил, які свідомо й цілеспрямовано за мелодраматичним зразком чинять перепони досягненню героями свого щастя. Суперечності, що виникають між героями драми Кропивницького,

зумовлені головним чином не зовнішньою випадковістю, а глибокою внутрішньою сутністю сил, що протистоять одна одній.

Як певна об'єктивна реальність у драмі постає конфлікт двох „правд”: повної залежності людини від матеріальних благ, буденного існування і вільного людського життя, сповненого смислу й бажання досягнути поставленої мети. З одного боку, свою „правду” мають Кіндрат Балтиз, подруга Олесі Марфа, її брат Нихвонт зі своєю примітивно-меркантильною життєвою філософією: «Спитала його якимось (Олеся – уточнення Л.З.) „Що б ви, – кажу – робили, якби мали достатки?” – „Купив би, – каже – у городі дом”. – „А далі?” – „Віддав би його під квартири”. – „Та й тільки?” – „А потім зібрав би, – каже, – ще грошей та купив би і другий дом”. – „А далі, – кажу, – і третій?” А він мені на те: „Почему ж і не четвертий?.. – „А далі що? – питаю. “А що ж далі? – відмовив, усміхнувшись. І так гидко усміхнувся, аж мороз у мене поза шкірою пішов. Хіба ж це, Марфушо, життя?” [2, с. 271].

Усі їхні думки й прагнення зводяться до одного – більше придбати. Досягненню цієї цілі підпорядковані й засоби існування. Найяскравішою ілюстрацією таких підходів до життя є Балтиз. Заради примноження багатства він не гребував нічим, готовий був поступитися своєю людською гідністю і честю. Забезпечував собі достаток ціною принижень і плазування: якщо треба було падати панові в ноги, падав. “Повзав і я перед вами, ну і виповзав...” [2, с. 281] – відверто зізнається він своєму колишньому господареві, демонструючи тим бажання збагатитися будь-яким способом. Натомість Балтиз заперечує будь-який культурний розвиток, зовсім не розуміє Олесиних поривань і категорично не сприймає її бажання вчитися.

Зовсім іншу „правду” сповідує Олеся. Найвища цінність для неї – особистісна свобода, вільні думки й почування. Вона не терпить ніяких умовностей і не збирається жити за тими правилами, які диктує їй оточення. Незважаючи на статус паньки, постійні докори батьків, людський осуд, вона носить український одяг, допомагає наймичкам, а свого часу мала намір „піти в акторки”, аби здобути більше власної свободи. Найбільше Олесине бажання вчитися теж пов'язане з намаганням подолати внутрішні обмеження й перепони. Дівчину не зодовольняє той рівень знань, який вона вже отримала в школі. Брак освіти, на її погляд, заважає „дати розвій і напямок” думці, розібратися у складнощах життя, тому вона категорично заявляє: „Краще не знати нічого, ніж мало знати!” [2, с. 268].

Олеся вільна у своїй відчуттях, думках, поведінці. Вона не боїться робити й говорити те, що думає, що їй болить. “Своєвольна!” – каже про неї мати.

Єдина близька по духу Олесі натура – рибалка Влас, «скажений», «запарений», як і вона. Незважаючи на свій соціальний статус незаможного селянина, він знає собі ціну і ні за яких обставин не збирається поступатися власною гідністю. Хлопець заявляє дівчині: „У мене скажена натура: докору або косою погляду не стерплю; роботою хто попрікнув би – перервався б...” [2, с. 286], а на її запитання, чому він до них не найнявся, з честю відповідає: „Найнявся – продався, а я собі ціни не складу, та ще не так собі, як своїй волі (курсив – Л.З.)” [2, с. 285]. Навіть тяжкі матеріальні умови, в яких живе його сім'я, не змушують його зрадити собі.

Цей бідний сільський парубок вабить своєю внутрішньою красою, що виявляється навіть у таких, здавалось би, звичайних речах, як закинути вудочку у воду. «Ти митець!» – захоплено говорить Олеся, спостерігаючи за його рухами. Багатий внутрішній світ юнака глибоко криється в піснях, які він сам складає і сумно виводить, перебуваючи на самоті. Можливо, саме загострене почуття гідності стало на заваді його особистого щастя: незважаючи на щирі почуття до Олесі, Влас не зміг переступити через себе і знайти порозуміння з дівчиною, подолати ті соціальні умовності, які, на його думку, стояли між ними. Він несподівано для всіх (а може, й самого себе) засилає сватів до такої ж дівчини, як сам.

Як впливає з вищесказаного, конфлікт двох „правд”, двох систем цінностей у п'єсі українського драматурга по своїй суті є близьким до конфлікту ідей, що становить одну з ключових рис „нової драми”.

Новаторство М. Кропивницького виявляється й на рівні характеротворення. Образ Олесі складний і неоднозначний. З одного боку, вона сильна, непересічна особистість, з іншого – часто не знаходить виходу, впадає у відчай, звідки й натяки на самогубство. При всій своїй душевній витонченості, вона не змогла знайти шлях до Власового серця. Незважаючи на те, що Олеся здатна на глибоке переживання і завжди залишається вірною собі, її настрої змінюються досить часто й несподівано. Переходи від печалі до радості, від почуття безвиході до надії і сподівань – одна з характерних рис її внутрішнього світу.

Не завжди вмотивованою є поведінка Олесі: то вона відмовляється допомогти матері („А ваші наймишки що робитимуть, як я їхню роботу візьму на себе?” [2, с. 295]), а то кидається няньчити дітей першої-ліпшої робітниці; то самотньо блукає в полі, а то раптом вибухне гучним реготом. Цю нову рису психологізму для української драматургії кін. ХІХ ст. точно схарактеризувала Л. Мороз: „Міра активності персонажа залежить уже не від його соціальної визначеності чи індивідуальних особливостей характеру, а від душевного стану, від настрою” [3, с. 394].

Таким же складним у творі є й образ Кіндрата Балтиза. Колишній „мужик”, а згодом управляючий маєтком пана Загриви, він зумів скористатися моментом і заволодіти землями свого колишнього господаря. Однак незважаючи на те, що у своєму прагненні розбагатіти Балтиз керується принципом “мета виправдовує засоби”, його невсипуща працьовитість, точний розрахунок і вміння виявити ініціативу не можуть не викликати симпатій. Гнівна відповідь Леоніду Загриви: „Хіба ж то безсовісно, що я не досипав ночей, недоїдав шматка хліба та все працював, щоб себе і сім’ю свою зарятувати від злиднів? А то не безсовісно, що ви батьківщину програвали в карти та жбурляли тисячі на всякі дурниці та ветребеньки?” [2, с. 283] засвідчує наявність у нього певних моральних принципів.

Та все ж брак освіти, ігнорування будь-якого культурного росту даються взнаки: він грубий, жорстокий у поводженні з дружиною, не розділяє прагнень доньки, часто діє хитро й підступно. Водночас уміє тверезо оцінити ситуацію, виявити розсудливість і виваженість, намагається розібратися в тому, що діється навколо. Цікавими виявляються його думки про людську колотнечу, про влаштованість цього світу і здатність людини зорієнтуватися в ситуації: „Що було вчора, того сьогодні не буде; а завтра вже не буде того, що було сьогодні. Так і думки чоловічі, вони щодень міняються. Світ іде все вперед, і народ вперед посувається. І кожна людина, у котрої не вовною голова набита, щоб не зостатись у дурнях, мусить потрапляти за гуртовим розумом. І хто прозивав те, що сьогодні мимо рота пливло, – завтра вже того не здожене, бо завтра вже буде завтрашнє” [2, с. 256].

Добре відчуваючи своє нове становище, Балтиз все ж не втратив через багатство здорового глузду, не позбувся свого трудового коріння. На репліку Леоніда Петровича Загриви „Да, все на світе пустяки, крім рубля” він з гідністю відповідає: «Ні, не все! Вам, господам дворянам, вірші, а нам кривава праця. У вас чини, ордена, і за вас увесь ваш рід заступиться, і, аби ваша хіть, то і в люде вас витягнуть, і чинів понадають... А за нас тільки господь милосердний, далі нам і нікуди! А що ви кажете про руб, так то така сила, без котрої ніхто не проживе» [2, с. 306]. Він має власне пояснення того, що спонукало його до підступу й обману щодо свого колишнього господаря: жебрацьке існування, намагання врятувати від злиднів сім’ю, жорстоке поводження пана зі своїми підлеглими.

Образ Кіндрата Балтиза багато в чому перегукується з чеховським Лопатіним із „Вишневого саду”, але їх обох ніяк не можна вважати, як це робить дехто з дослідників, тільки глитаями і здирниками, позбавленими будь-яких моральних принципів, і ставити в один ряд з Бичком із п’єси

„Глитай, або ж Павук”. Балтиз, звичайно ж, не обтяжений муками совісті, але в окремих ситуаціях він здатен на вчинок і почуття.

Неоднозначне ставлення викликає до себе й син старого Загриви Леонід Петрович, який несподівано з’являється в домі Балтизів, щоб розпродати останнє батьківське майно. З одного боку, це безпринципний молодий панич, який промотавши усе, що мав, накладає на себе руки. А з іншого – освічений, ліричний юнак, що вміє помічати красу, виявляє вихованість, стриманість у стосунках з людьми. Змальовуючи образ Леоніда Петровича, автор порушує болючу на той час суспільну проблему розорення „дворянських гнізд”, яка особливо гостро звучала в драматургії А. Чехова.

Як бачимо, драма „Олеся” сповнена нових мотивів, нових дискусій про життєві колізії й моральні принципи, для неї характерний новий рівень психологічної глибини. Проте, щоб піднятися до рівня художності європейської драми, їй не вистачило філософських узагальнень. Та попри це, п’еса засвідчує, що Марко Кропивницький, включившись у процес творчих пошуків, послідовно запроваджує нові мистецькі тенденції у своїй художній практиці. Разом з іншими корифеями він торував дорогу новому поколінню українських драматургів, яке прийде в літературу на поч. ХХ століття й остаточно закріпить в українській культурі здобутки „нової драми”.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Буряк О. Художньо-стильові особливості п’ес Марка Кропивницького / О. Буряк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Випуск 79. – Кіровоград, 2008. – С. 16–25.
2. Кропивницький М. Л. Зібрання творів у 6 т. / М.Л. Кропивницький. – К.: Держлітвидав, 1958. – Т.2. – С. 336–343.
3. Мороз Л. Марко Кропивницький / Л. Мороз // Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн.: Навч. посібник / За ред. М.Т. Яценка. – К.: “Либідь”, 1997. – Кн.3. – С. 381–397.
4. Новиков А. Драматургія Марка Кропивницького: від традиційної драми до нової європейської естетичної системи / А. Новиков // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Випуск 79. – Кіровоград, 2008. – С. 47–58.
5. Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст. / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – К.: «Дніпро», 1977. – Т.8. – С. 268–270.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зубак Любов Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: українська література II пол. ХІХ століття, методичні проблеми навчання української літератури в школі.

ХУДОЖНІЙ СВІТ РОМАНУ ІВАНА ЧЕНДЕЯ «СКРИП КОЛИСКИ»: ЛЮДИНОЗНАВЧИЙ ТА НЕОМІФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)

У статті досліджується панорамний характер роману І.Чендея «Скрип колиски». Деградаційна динаміка твору притаманна не певній особі, а суспільству в цілому. Майстерність прозаїка полягає в поєднанні антиалкогольного та людинознавчого аспектів.

Ключові слова: панорамне зображення, динаміка, неоміфологеми, антиалкогольний та людинознавчий аспекти.

The article is devoted to the analysis of the panoramic description of social changes in I. Chendey's novel "The creak of the cradle". The author successfully combines two aspects – anti-alcoholic and human studying.

Key words: panoramic description, social changes, anti-alcoholic and human studying aspects.

Роман «Скрип колиски» посідає особливе місце у творчому доробку І. Чендея. Твір був виданий 1987 року й того ж року удостоєний премії імені Андрія Головка. Робота над романом тривала довгі роки. «Скрип колиски» писався І. Чендеєм на замовлення влади в період сухого закону та боротьби за тверезість, письменникові в роботі допомагала «велика лють і злість до алкоголізму»⁹⁸ (лист до В. Марка від 16 березня 1980 року). За свідченням рідних письменника, І. Чендей відчував страшенну відразу та ненависть до пияцтва і пияків. З болем закарпатський прозаїк порівнював колишню Верховину, коли однієї пляшки горілки вистачало на ціле весілля, та сучасне йому Закарпаття, де п'яні лежали попідтинню.

Роман має панорамний характер, у ньому присутня деградаційна динаміка, проте вона притаманна не певній особі, а суспільству в цілому. Майстерність прозаїка полягає в поєднанні антиалкогольного та людинознавчого аспектів. Від рівня антиалкогольного роман переріс у твір людинознавчий. Два аспекти пов'язані із ставленням письменника до твору. Із листування з В. Марком дізнаємося, що спочатку над І. Чендеєм тяжіла обов'язковість соціального замовлення: слово «антиалкогольний» прозаїк в листах часто бере у лапки, твір називає «славним» опусом. Примус замовлення чинив певний психологічний тиск на митця, хоч питання алкоголізму цікавило його досить давно, але автор «не мав точки опори, не знав, а з якого боку до твору того приступитись би» (лист до В. Марка від 16 березня 1980 року). Критики того часу вбачали в публіцистичному струмені сильну сторону роману, абсолютизуючи пропагандистський характер. Ми не ставимо цього на карб письменникові, проте змінюємо акценти: у «Скрипі колиски» І. Чендей

⁹⁸ Листи залучаю із особистого архіву Василя Марка – приятеля Івана Чендея та його вчителя.

виявив талант поєднання різних мовних стилів, що працює на художній результат. Публіцистичний елемент, пов'язаний із образом героя-оповідача журналіста Петра Головчука, зумовлює функціонування у суцільній тканині роману низки інтертекстуальних епізодів, що надають твору документальної достовірності. У цьому образі найповніше з усього доробку втілилися риси характеру самого письменника.

В. Марко підкреслює, що у «Скрипі колиски» І. Чендей постає перед читачами в іпостасях «знаного майстра реалістичної прози з опуклими людськими характерами, тонко підміченим перебігом думок і настроїв героїв, яскравими деталями», «публіциста з гострою реакцією на суспільні проблеми та доброго знавця народної фантастичної казки і законів міфотворчості» [3].

І. Чендей називав роман «гостропроблемним, в чомусь наскрізь сатиричним» (лист до В. Марка від 10 лютого 1986 р.). Творчий пошук був складним, проте плідним. Назву твору він добирав серед трьох варіантів: «Кому повім печаль свою?..», «Дзвін на сполох» та «Скрип колиски».

Варіанти «Дзвін на сполох» та «Кому повім печаль мою?» (або ж «Біль. Кому повім?..») автор згадує в кульмінаційному розділі «Нічна зустріч». Одним з варіантів назв роману був також «Голос колиски», проте письменник зупинився на «скрипі». За його власним визначенням, «голос колиски – голос роду, поколінь, щось зовсім оптимістичне. Скрип колиски – голос негараздів. Коли колиска скрипить? Отоді, як настає недбалість, бідність всячеськая...» (лист до В. Марка від 10 лютого 1986 р.). В. Марко стверджує, що «слово “скрип” надає назві оксюморонного відтінку: [...] скрип – то знак недоглянутості, занепаду» [3]. Скрип також є згадкою героїв про дитинство, що дихає пам'яттю століть. Зокрема, Петро говорить Анні, маючи на увазі їхнє виховання в стилі батьківської, вікової моралі, про значення скрипу як згадки про найсвятіше: «Ми з тої колиски, що скрипіла на гаках...» [8, с. 165]. Образ колиски, що дав назву творові, з'являється лише поодиноким. Це символ душевної чистоти, народної моралі, народних звичаїв, які в очах людей часто застилає пелена сп'яніння, символ зв'язку з родом, від якого відривається людство.

Б. Харчук у романі «Кревняки» так визначає ставлення Мирона – одного з центральних персонажів – до хмільного: «Не знав, що таке пити, не знав, що таке матюк. Не міг збагнути, чому п'ють денатурат – з пляшки, на якій намальована смерть – череп і дві кістки» [7, с. 122].

Після великої кількості відгуків на перший роман І. Чендея «Скрипу колиски» приділена зовсім незначна увага. Одразу після виходу роману з'явилися дві рецензії – Ю. Балеги [1] та В. Марка [3]. Проблем та

особливостей творчої манери письменника в романі коротко торкається М. Носа у статті-літературному етюді «Чи обурюються дувівчани?» [4]. Дослідник наголошує, що «наріжним каменем розповіді стала проблема алкоголю, а з огляду на те, що вона є явищем соціальним, з нею тісно пов'язані й інші негативні сторони» [4, с. 193].

Кожна новела, маючи закінчений сюжет, може існувати окремо як самостійний твір. У новелістичній композиції твору картина світу є подрібненою. Цьому відповідає роздвоєність оповідача – Микола Головчук і пляшка коньяку. На думку Ю. Балеги, «в роки застою матеріальне витіснило моральне» [1], це призвело до утворення духовної порожнечі, що, у свою чергу, викликало до життя такі явища, як пияцтво, хабарництво, бюрократизм чиновників. Головного носія авторської ідеї твору – Петра Головчука – дослідник порівнює з персонажем роману Ч. Айтматова «Плаха». Серед недоліків твору Ю. Балега знову відзначає надмірну деталізацію, не сприймаючи її як індивідуальну рису письма автора, та задовгі й нуднуваті роздуми І. Чендея про хміль і пляшку.

Антиалкогольної тематики І. Чендей торкався в оповіданнях «Преображенна Маріка», «Зозулька», «Теплий дощ». До теми сухого закону опосередковано звертається в повісті «Житіє Антона Кукурічки». Прозаїк наголошує на руйнівній дії алкоголю, що призводить до деградації особистості, стає причиною підлих учинків («Преображенна Маріка»), руйнує родини («Зозулька»), штовхає дітей на злочини через погану матеріальну забезпеченість таких сімей («Теплий дощ»). П'яницю Марисю персонажі «Скрипу колиски» згадують, як чи не єдину жінку-п'яницю в Забережжі. Письменник неоднаково зображує чоловіків та жінок, що зловживають хмільним. Чоловіки-п'яниці змальовані переважно за законами гротеску. І. Чендей приділяє більшу увагу не причинам появи згубної звички, а трагедіям зруйнованих родин. У випадку з жінками авторові болить руйнація патріархальної гармонії, за якою жінка є Берегинею домашнього вогнища. В оповіданні «Цимбаланя» проблема п'ятики головної героїні впливає із проблеми нереалізованості таланту. На відміну від Маріки («Преображенна Маріка»), письменник не висміює й не засуджує скрипальку Цилю. Її п'ятика є шляхом утечі від жорстокої реальності існування, що стало беззмістовним. І. Чендеєві болить драма талановитої людини.

У романі «Скрип колиски» розрізняються три стильові шари: художньо-реалістичний, репортажно-публіцистичний і фантастично-казковий з основною увагою до перших двох. Прагнення до правди, емоційна наснаженість, що поєднуються зі строкатістю манери письма та строкатою картиною світу, дають підстави говорити про неореалістичний характер твору. У романі «Птахи полишають гнізда...» письменник то дивиться на світ очима головного героя, то стає стороннім спостерігачем.

У другому романі І. Чендея ця тенденція більш відчутна: спосіб думання та основи світогляду Петра Головчука відповідають авторовим, а пляшка є стороннім спостерігачем. Два оповідачі намагаються зрозуміти нові закони світу.

Фантастично-казковий шар роману споріднює «Скрип колиски» з химерною прозою, що презентована в українській літературі творами В. Міняйла, В. Шевчука, В. Земляка та інших. Традиції химерної прози в нашій літературі А. Кравченко простежує в давній лірико-романтичній традиції [2, с. 15]. У романі «Скрип колиски», за словами В. Марка, ці традиції виявляються у використанні «казково-фантастичної оповіді пляшки коньяку про свій родовід, [...] у зустрічі Петра з самим демоном Хмелем» [3]. Дослідник не ставить на карб прозаїкові нерівноцінність різних стильових шарів. На його думку, твір привертає увагу гостротою проблематики й філософським заглибленням у складнощі життя.

Одісея пляшки коньяку є ренесансною сатиричною алюзією. Постмодерна песимістична картина дійсності у творі в неприродно-соцреалістичному стилі зникає й змінюється життєстверджувальною наприкінці роману. Цей оптимізм не є «награним»: І. Чендееві настільки боліло людське горе від алкогольного дурману, що він щиро вірив у перемогу здорового глузду, добра й правди. Панорамності зображення та утвердженню абсурду життя у творі відповідає інтертекстуальність, мозаїчне переплетення авторського тексту, переадресованого персонажеві репортажу, уривків з книг та газет.

Події роману подано через призму світобачення двох персонажів: казково-алегоричної пляшки коньяку та журналіста Петра Головчука. Вони презентують протилежні світогляди. Вибір оповідача роману є авторським експериментом, що був цікавим і творчо виправданим в інших творах: в оповіданні «Лиска» розповідь ведеться від імені тварини, а у «Скрипі колиски» письменник вдихає життя в неодохотворений предмет. Зображенню пляшки коньяку притаманний дуалізм. У ній згущена важка, копітка й самовіддана праця багатьох людей – виноградарів та виноробів. Вино письменник називає, погоджуючись з героями твору, священним напоєм, а горілку і коньяк – диявольськими. Відмінність між ними вимірюється здоровим глуздом чи його відсутністю у тих, хто і навіщо його споживає. Зокрема, спогади Василя про перше сп'яніння оповиті солодкою радістю: вона більше захмеліла від щастя зустрічі, аніж від напою. Протиставлення втілене автором на рівні детального опису процесу виготовлення вина й коньяку: бродіння вина подібне до зародження життя, а його перегонка на винний спирт – до пекельних мук. Важливу роль в утвердженні авторського задуму посідають біблійні алюзії, а саме цитати з Біблії про захмелілого Ноя.

Письменник створює неоміфологічний образ демона Хмеля. У творі спостерігаємо цікавий синтез голосів персонажів та автора. У першому романі ці голоси звучали якщо не в унісон, то принаймні часто зливалися.

У «Скрипі коліски» боротьба проти алкогольної навали переходить у тематику нової «моралі», що розкривається за допомогою змалювання письменником «одіссеї» пляшки коньяку. Подорож її певною мірою градаційна: розпочинається із саджання лози, яке письменник порівнює зі сповиванням дитини, народження напою, де сконцентрована енергетика землі, і праця; потім удовиця Анна купує пляшку, аби щиро віддячити брату за допомогу; Петро несе «Карпати», щоб підбадьорити хворого друга дитинства – Семена Вертуна. Після цього коньяк починає «всотувати» негативну енергетику часу: Гафія, що змушена утримувати недужого чоловікового брата, відносить пляшку до крамниці, а звідти вона мандрує до ревізора як хабар.

Усіх героїв твору можна поділити на реальних і казкових. Друга група – це лише два казково-неоміфологічні герої: пляшка коньяку та демон Хмель. Вони є антитетичною алузією з фольклорними персонажами, що уособлюють сили природи. Неоміфологеми І. Чендея – породження ворожої людині цивілізації. Цікаво використаний письменником традиційний для реалістів XIX століття прийом сну, в якому відбувається зустріч носіїв полярних позицій. Злиття марення і дійсності є неореалістичним утвердженням сили «програми» Хмеля.

Навколо образу пляшки коньяку побудовано весь сюжет твору. Роман починається детальним описом процесу виготовлення коньяку. За цим йде такий же детальний опис засідання комісії з добору назви для напою. За допомогою деталізації І.Чендей показує дріб'язковість, мізерність тих високопосадовців, поетів, письменників, котрі не знайшли для себе кращої роботи, аніж вигадувати наймення для алкогольного напою. За такого контексту мораль пляшки протиставляється моралі даної комісії: перша увібрала в себе силу землі, працю, енергію та почуття садівників і виноробів. Цього персонажа письменник наділяє здоровим глуздом стороннього спостерігача: «Я, мізерна пляшка коньяку, собі задумалася. Я зрозуміла, яким іноді безпорадним є людський розум навіть перед невисоким порогом, що його треба переступити...» [8, с. 142].

Беручи до уваги «минуле» пляшки, пиятика виглядає наругою над працею старого винороба Івана Івановича: виплекана лоза, благословенне вино перетворилося на «чортове зілля» й стало причиною трагедій у родині і душах людей. І.Чендей майстерно показує такі міні-апокаліпсиси. Пияків автор змальовує за законами гротеску: «Цілим тулубом [...] безпорадно лежав змалілий чоловічок. Могло здатися, навіть не обличчя чоловічка, а жменька душі, заспиртованої якимось дивом, зморшки лице зібрали в гармошку...» [8, с. 280]; «Скільки раз у шанці

валявся! Пси губи облизували...» [8, с. 280]. Письменник і разом з ним персонажі оцінюють подібних людей, як непотріб: «Не чоловік, тінь... Вже й тіні нема – ламаний гріш...» [8, с. 280]. Портрет демона Хмеля, якого зустрине Головчук, є гіперболізованим комплексом портретів Вертуна, що впав у недугу, та щойно згаданого безіменного п'янички: «Обличчя – не обличчя, а велетенська розбухла й обвисла твар. На місці уст – зяюча бездонна провалина. Не ніс, а одутле бузкове рило» [8, с. 352]. Риси «портрета» Хмеля знаходимо і в інших творах І.Чендея. У повісті «Житіє Антона Кукурічки» письменник так описує наставника головного героя Вальдемара Ілліча Лапузку: «Геть-геть поморщене, землянисто, глинисто-сіре – ну не лице, не твар, а всього подоба колишнього, сушеничка, бліда тінь, знак – Демон-Хміль тут давно звершив чорне діло!» [10, с. 162]. Наголошуючи на силі руйнівного впливу алкоголю на людину, автор удається до цікавого порівняння: «П'яні оси добріші від п'яних людей» [8, с. 256].

Смислове навантаження на образ пляшки поступово змінюється, проте письменник не наділяє його негативними рисами, адже в самому напої немає демонічності. Пляшка коньяку є безпристрасним спостерігачем, лакмусовим папірцем, за допомогою якого І.Чендей окреслює порушені проблеми. «В уста» цього персонажа письменник вкладає афористичні вирази: «На поверхні таки збиралася каламуть. Бач, всіляка і різна каламуть не інше, а поверхню любить. Та хто подумати міг би про мою до сонячного блиску чистоту, про мою вроду кокетливу з іскристим спалахом помріяти міг би, як на каламуть усього й дивився б? Все до нас приходить тільки тоді, як очищаємося, коли непотрібне в нас нидіє, осідає, зникає...» [8, с. 138].

Коли пляшка закінчує свою «подорож», роль спостерігача автор переносить на журналіста Петра Головчука. Він не є безпристрасним і байдужим до подій у житті, намагається їх зрозуміти, бере активну участь у боротьбі проти алкогольного дурману, що охопив країну. Сюжет твору має два смислових вузли. Перший пов'язаний із образом журналіста і його протиалкогольною боротьбою, другий – з процесом деградації Семена Вертуна. Останній лише опосередковано пов'язаний з пляшкою коньяку та демоном Хмелем, адже розпад та самознищення персонажа почалися задовго до пияцтва й продовжувалися після відмови від згубної звички. Працюючи в міліції, Вертун удається до шахрайств. Подібно до Каламаря («Іван»), що занехаяв свій духовний потенціал, Семен заглушив у собі пісню: шахрайства та пиятики замінили для нього музику. Це якісно відрізняє його від Пригари («Птахи полишають гнізда...»), якому болить нереалізація співочого таланту. Колишній механік спокійно усвідомлює результати саморуйнації: він не зможе повернутися до колишньої

професії, бо його корабель «пішов на дно», він «сам його затопив» [8, с. 207]. Герої «Івана» та «Скрипу колиски», потрапивши в межу ситуацію між повноцінністю і каліцтвом, вдаються до аналізу життєвих помилок. Каламар є глибшою натурою – його пошук має на меті осягнення Бога. У словах Семена присутня критика не тільки власних хиб, а й недогляду держави, що мала б бути суворішою з пияками. Колишній механік об'єктивно оцінює дійсність: не схвалюючи поведінку Перпетуї, він віддає належне, що жінка змінила стиль життя, почувши під серцем дитину. Семен не звинувачує і не тримає зла на неї через те, що не схотіла жити з пияком. Логічним є завершення лінії Перпетуї в романі: вона знайшла свою долю з чоловіком, що в минулому потерпав від алкоголізму дружини. Остаточну деградацію Семена письменник підтверджує тим, що персонаж наживається на недоліках державного господарювання, які сам засуджував: пише листи в усі інстанції, вимагає квартиру. Відрізняється ставлення автора до героя до й після одужання. Ця позиція втілена на рівні часової послідовності деградаційної динаміки персонажа. Коли ми зустрічаємося з недужим паралізованим героєм, він викликає жалість; дізнавшись про причину хвороби, це ставлення змінюється відразу, а екскурс у дитинство Семена характеризує його як «пропащу силу», що є причиною болю через незреалізований талант, заглушену в душі пісню. Його сприйняття світу й розуміння правди та моралі спотворене. Семен-адвокат своїм минулим має Семена-пияка. Він бере дрібні хабарі, живучи в громадянському шлюбі з Одотею, практично перетворює її на служницю. Коли жінка завагітніла, Вертун змушує її зробити аборт. Він ладен знищити власну дитину, а це свідчить про те, що колишній механік не заслуговує увійти у вічність через нащадка. Письменник стає на бік Одоті, що йде від Семена, хоч це й суперечить неписаному закону народної моралі про виховання дитини в повній сім'ї, народження в законному шлюбі.

Сила алкогольної трагедії особливо яскраво проступає у своєрідних газетних замітках та листах до редакції у розділі «Референдум майже з натури». Композиція цього тексту в тексті нагадує композицію всього роману: твір починається монологом пляшки коньяку, а «Референдум» – монологом Петра Головчука. Репортаж складається з короткого прологу, п'яти розгорнутих інтерв'ю та кількох коротких, що виконують функцію епілогу. П'ять репортажів змінюють один одного за законом градації. У «Білочці» на тлі розгорнутих описів магазину, краму, який там продається, та звірятка, що дало назву установі, змальовано пияка. Письменник не торкається причин, котрі привели того чоловіка до столика та пляшки плодючої «бормотухи». Наступні два міні-розділи репортажу «З нагоди ремонту черевиків» та «На вигоні» розкривають причини пиятики людей. Ці причини є анекдотичними

самовиправданнями: Петрів сусід Сашко Боготоп відсвяткував ремонт черевиків за півтора карбованці, пропивши три. Інтерв'ю «На лекції» розкриває ставлення людей до проблеми алкоголізму: слухачів прийшло надзвичайно мало й навіть ті, що прийшли, зробили це, просто щоб убити час. Кульмінаційним у «Референдумі» є репортаж з уроку. У ньому письменник майстерно й психологічно тонко показує вплив пиятики батьків на дітей. Серед зачитаних учителькою листів особливо вражає другий, де розкрито трагедію дитини, що страждає у домашньому пеклі. Вустами хлопчика Віті Царевського письменник майстерно зображує спотворювальну дію алкоголю на особистість. Трагічність ситуації посилюється саме тим, що про неї оповідає дитина. З листа хлопчик постає надто серйозним і дорослим для свого віку (12 років). Вітя сповнений безсилою розпачу: сестра втекла до інтернату, матір батько-алкоголік «відправив» до лікарні. Те, що хлопчик у майбутньому хоче стати прокурором, аби карати пияків, відображає його розчинену в дитячій наївності ненависть до рідного батька. Алкоголізм як суспільне явище руйнує основи народної моралі.

Діалектичне сприйняття прозаїком ролі хмільних напоїв у житті людей виявляється на прикладі двох епізодів роману. У розділі «Перше таїнство» герої куштують вино, що увібрало в себе «все, що за літо дала мати-земля, що дали людські руки, що дало небо» [8, с. 120]. Не лише персонажі, а й автор погоджується, що «з давніх-давен виробництво вина вимагало особливої чистоти, не в одного знаючого і відчуваючого душу хмільної рідини скидалося на священнодійство» [8, с. 122]. Куштуючи заготовку для майбутнього вина, виноградар та його кум згадують Святе Письмо та роль вина в ньому. На діалектичне сприйняттям алкоголю натрапляємо в епізоді зустрічі двох сестер – Анни й Василини. У словах жінок звучить народна мораль: «Ми, сестро, були щасливі і добре нам було, коли молочка та студеної води на роботі напилися...» [8, с. 149]. Вони протиставляють її новим реаліям: «То вже тепер так повелося, що всілякі напої п'ються і тоді, коли свято, і тоді, коли будень для роботи... Що з того білого світу буде, ніхто не знає, не відає, якщо так і далі піде...» [8, с. 149]. Мораль сучасного йому світу висловлює Анна: «...Нині, еге, всі так, і я не знаю, від чого воно таке пішло, і як прийшло, і куди той світ піде, коли кривда та кривда... А ти мусиш ще й на якусь півлітру підпиратися...» [8, с. 160].

Письменник протиставляє спотворену мораль пияка народній моралі:

«- П'є увесь світ... – Семен останнє слово не вимовив, а гойкнув.

- Я не п'ю. і мій Василь не п'є... Надіюся, і мої діточки не будуть валятися по шанцях п'яними. Бо коли мали б, я сама скоріше померла б.

Та не може такого бути, аби світ пив увесь. То настав би світу кінець... – Гафія більше не мала, що сказати» [8, с. 262].

Крім алкоголізму, І. Чендея обурює порушення морального кодексу прадідів. Новий час знищує кордони й межі, виправдовує крадіжку суспільного. Останнє яскраво виявляється у розмові Петра з Гафією: «...Була межа... Не соромилися просити... Соромилися украсти...

- То було Іванове, Петрове, Михайлове...

- А тепер?

- Наше!» [8, с. 193 – 194].

Ставлення до власності є індикатором рівня духовності в суспільстві. Межовий камінь, що встановлював закони світу Пригар («Птахи полишають гнізда...»), у «Скрипі колиски» остаточно втрачає свою владу. На користь цього свідчить вищезгаданий діалог між Петром та Гафією про «моє» і «наше». Ілюстрацією відмирання патріархальної моралі в романі «Птахи полишають гнізда...» є епізод «розмови» головного героя з межовиком: «О, коли б ти мав силу!.. Тоді і я мав би силу!.. – прошепотів Михайло. – ...Ти мав силу і давав силу. Тебе боялися, але тебе і ненавиділи... Бо ти не раз пив кров і п'янів од крові... Я гордий, бо за життя ні одної межі не перекосив, не переорав, не перекопав... Я сам знав ціну своєму, тому не витріщався і не роззявлявся на чуже!» [9, с. 59].

Зміна ставлення до власності призводить до переоцінки цінностей; віра в Бога як в еталон доброти й справедливості стає формалізованою. Мораль суспільства письменник оцінює епітетом *якийсь такий*: «Якийсь такий час... Якись такі люди... Якись такі відносини і стосунки між людьми» [8, с. 170].

Проблемами ставлення до власності й переоцінки цінностей перейняті й повісті В. Распутіна «Пожежа» і «Прощання з Мат'юрою» та Ю. Мейгеша «Стихія». Ситуація в «Пожежі» нагадує експеримент: письменник ставить персонажів в екстремальні умови, в яких найяскравіше виявляються їхні позитивні та негативні риси. Єгоров Іван Петрович – чи не єдиний з усього села, хто залишається людиною в міні-пеклі пожежі. Головний персонаж і разом з ним автор шоковані ставленням людей до спільної власності. У художньому світі В.Распутіна спостерігаємо чітку поляризацію героїв: Іван Петрович – на одному, а більшість його односельців – на другому полюсі цінностей. У романі І. Чендея немає різких штрихів, що одразу визначають авторську позицію. Петро Головчук, а разом з ним і письменник співчують Гафії, котра змушена утримувати недужого чоловікового брата, і в той же час засуджують її за порушення законів моралі, недбалого ставлення до спільної власності. У «Прощанні з Мат'юрою» дивовижно тонко показано розпад, який зародився на самому острові. Персонажі повісті протиставляють розуміння людьми поняття совісті в минулому та

сучасному: «Раніше її видно було: чи вона є, чи нема... Тепер [...] згадують її [...] на кожному слові: настільки [...] пошматували, що місця живого не лишилося» [5, с. 31]. Носієм самознищення виступає Петруха – син Настасії. Пияк і ледар, він першим на Матьорі підпалив власну оселю, пориваючи останні нитки з нею. Схожими рисами наділений і Антон – герой роману Ю. Мейгеша «Стихія», хоч його образ набагато складніший. Колишній турботливий син та гарний працівник стає пияком і руйнівником, як і Петруха, знищує зв'язки з усім рідним, рубає власне коріння. Про це красномовно свідчить розбиття ним огорожі, що наповнена кількома концептуальними символічними значеннями: добра пам'ять про батька й захист від негараздів великого світу (своєрідний оберіг). Образ Антона нагадує образ Семена Вертуна із роману І. Чендея «Скрип колиски». Спільним між ними є маргінальний стан та невикористаний потенціал.

І. Чендей упевнений, що людина залишається людиною, доки тримається рідної землі й роду. М. Стельмах у романі «Чотири броди» пов'язує з цими поняттями внутрішню гармонію людини: «Тримайся не крутежу, а святого хліба, божої бджоли, і не жни, чого не посієш, бо опустошаєш, як старе дупло» [6, с. 27].

Результати вдалого творчого експерименту І. Чендея простежуються у тому, що автор подолав антиалкогольний пафос. Для «Скрипу колиски» характерним є постмодерний спосіб зображення, якому притаманне песимістичне неприйняття світу. У романі письменник окреслює панораму моральної деградації суспільства, яке заповонила хмільна епідемія. Синівська прив'язаність до материнсько-батьківського міні-світу переходить в одержимість-залежність.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Балега Ю. З реальності наших днів / Ю. Балега // Закарпатська правда. – 1987. – 23 серп.
2. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. / А.Кравченко.– К.: Наукова думка, 1988. – 128 с.
3. Марко В. Проти демона Хмеля / В. Марко // Літературна Україна. – 1987. – 13 серп.
4. Носа М. Чи обурюються дубівчани? / М. Носа // Вітчизна. – 1988. - № 10. – С. 192 – 193.
5. Распутин В. Пожар: Повести / В. Распутин. – Советский писатель, 1990. – 240 с.
6. Стельмах М. Чотири броди: Роман / М. Стельмах.– К.: «Рад. письм.», 1979.– 527 с.
7. Харчук Б. Кревняки. Роман / Б. Харчук. – К.: Дніпро, 1985. – 516 с.
8. Чендей І. Вибране: В 2 т. – Ужгород: Карпати, 2003. – Т. 2: Оповідання, роман / І. Чендей.– 518 с.

9. Чендей І. Вибрані твори: В 2-х т. – Т.1. Оповідання. Птахи полишають гнізда... / І. Чендей.– К.: Дніпро, 1982. – 623 с.

10. Чендей І. Калина під снігом: Повісті, оповідання / І. Чендей. – К.: Рад. письм., 1988. – 399 с.

11. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський // Microsoft Internet Explorer.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козій Ольга Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: особливості літературного процесу ХХ століття.

КУЛІНАРНИЙ ПАТРІОТИЗМ В ОПОВІДАННІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «ВАРЕНИКИ»

Світлана КОВПІК (Кривий Ріг)

У статті проаналізовані густативні образи (вареники) в оповіданні М.Старицького «Вареники». Авторка відзначила, що письменнику вдалося створити специфічні персоніфіковані образи, які викликають не тільки густативні відчуття й подразнюють смакові аналізатори рецепієнта, а ще й виконують виховну, правозахисну функції. А прийом синестезії дозволив авторові створити справжній «смаковий портрет» суто національної страви.

Ключові слова: густативні образи, сенсорна лексика.

In the article to analyze gustative shape (varenik) in the story M. Starytsky «Vareniks». Author to mark writer to create personification shape.

Key words: gustative shape, sensory vocabulary.

Відомо, що надзвичайно уважно українські письменники поставилися до того, коли і як саме українці харчуються наприкінці ХVІІ століття, саме тоді почали з'являтися «Лікарські та господарські поради». Українські письменники першими побачили реалістичність конкретних застіль українців, під час яких розкривалися не тільки їхнє ставлення до суто матеріальних цінностей, а й виявлялися окремі риси характерів. Одним із перших на все це розпочав дивитися багатогранно І. Котляревський у його славнозвісній «Енеїді».

А на початку ХІХ ст. інтерес до всього матеріального зріс особливо помітно в усіх національних літературах, а в українській літературі відбувся своєрідних вибух зацікавлення, оскільки вона, будучи спадкоємицею унікального літописання та не менш рідкісної народної творчості, у ХІХ ст. виявилася найбільш причетною до національної історії, народної творчості й у цілому до побутописання.

Саме в той період з'являються перші ґрунтовні праці М. Максимовича, І. Срезневського, О. Павловського, присвячені вивченню українських звичаїв, традицій, обрядів і способів життя (у тому числі й харчування) українців. Практики повсякдення, зображення дозвілля українців, поетика житла і топос дому так чи інакше займають значне місце у творах українських письменників зазначеного періоду.

Інтересом до матеріальних умов життя й до соціально-побутових чинників у житті персонажів (в тому числі й до так званого «харчового коду» українців) пронизана вся «світська» та «бурлескно-травестійна», «сатирична» «побутова» поезія та література України ще XVII і XVIII ст.

Українські письменники зазначеного періоду, будучи вихідцями переважно із середніх верств суспільства, активно демонстрували свою обізнаність із матеріальними, зокрема кулінарними уподобаннями персонажів їхніх творів, а іноді із захопленням розповідали про схильність та вміння українців гарно готувати й щедро пригощати не лише ближніх, чим підкреслювали гостинність та виняткову обізнаність українців у культурі харчування взагалі.

Оскільки їжа українців, зазвичай, була поживною, корисною, різноманітною, а тому й займала в художній тканині твору літератури (у житті персонажів) інколи дуже важливе й визначальне місце.

Тобто, кулінарний патріотизм в українській літературі в середині XIX століття досяг свого апогею.

Особливо тут необхідно відзначити повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський», «Украинские дипломаты», повість «Бурсак, малороссийская повесть, сочинения Василя Нарезного» та низка інших творів, у яких українські письменники подавали списки українських страв, указували на їхні особливі смакові якості.

На думку Фріца Ольгофа, деякі *«страви і художні твори мають багато спільних рис... якщо зосереджуватися тільки на чуттєвій смаковій насолоді»* [2, с. 159]. Так, низка харчових продуктів та їхніх смаків можуть прекрасно презентувати й містити власне естетичні ознаки, характеристики та функції. Особливо помітно посилюються такі властивості зображуваної в літературі їжі тоді, коли окремі страви не тільки детально описуються, а ще й подаються митцем як художні образи. Серед багатьох українських письменників, котрі дуже майстерно «естетизували» та вдало «оживляли» страви, наділяючи їх такими ознаками й рисами, які притаманні самій людині, виявився М. Старицький.

Так, суто українська лексема «вареники», яка слугує за назву оповідання М. Старицького «Вареники» (1894), може, і не одразу потужно подразнює смакові рецептори тих читачів, хто ні разу в житті не

скоштував цю унікальну, калорійну й суто українську страву. Але уява того читача, котрий знає, що це не проста страва нації, а ймовірніше святковий гостинець, обов'язково породить багато реакцій і рефлексій психофізіологічного порядку: від збудження апетиту до передчуттів, які пов'язані зі святкуваннями.

Спочатку автор спокійно вказує на часовопроторові особливості й умови «подій», про які йтиметься у творі: *«кінець лютого... люди готуються до Масниці»* [4, с. 123]. Святкували українці Масницю не тільки млинцями, а й варениками. При цьому особливо вишуканими вважалися вареники з гречаного борошна. Мова про цей різновид українських вареників в оповіданні М. Старицького заходить біля млина, куди перед святом з'їжджалися представники всіх соціумів. Саме там заможний старшина дізнався про те, що бідна вдова Сафрониха, принесла мішечок гречки, щоб змолоти з неї борошна, хоча вже декілька років не було врожаю на цей злак.

Старшина, на жаль, не порадив за жінку, а навпаки, був здивований тим, що ця бідна й проста жінка матиме змогу своїм дітям приготувати такі смачні й такі поживні вареники:

- *Де це ти роздобула гречки? У минулому ж році вона вся погоріла?*

- *У мене, пане голово, ще позаторішня залишилася... діточкам берегла на Масницю, вареничками гречаними побалувати хочу* [4, с. 120].

Старшину найбільше занепокоїло те, що в нього *«таких вареників не буде»*. І тому цей селянський гурман почав мрійливо розмірковувати про цінність цієї страви: *«Гречані вареники – це перша річ на світі, після горілки, звичайно...»* [4, с. 120]. Заздрість, жадова та пристрасні бажання вдовольнити його густативні вподобання врешті-решт узяли гору і над справедливістю, і над совістю пихатого чоловіка: він підло й не очікувано для вдови, забрав її мішечок з гречаним борошном, і став виправдовувати його вчинок тим, що жінка, мовляв, колись нібито брала в нього пшеничне борошно, в борг і начебто не повернула те борошно. Основним критерієм оцінки сенсорного відчуття тут стало незадоволення. Дещо пізніше, окрім старшини, появи гречаного борошна неабияк радіє його дружина, яка майже механічно поцікавилась тим, де чоловік узяв таке дорогоцінне борошно. Жінка прийняла такий спосіб придбання як цілком природний і відповідно прореагувала на нього, бо її, як і чоловіка, уже збудила сама можливість смакувати бажану страву – вона стала продумувати процес її приготування: *«Вже нічого кращого немає, як гречані вареники: сир у мене є свіжий, тільки-но відтоплений, масло хороше, та й сметана, хоч ножем ріж»* [4, с. 122]. Й опис приготування та густативні якості саме цієї страви неодмінно й логічно породив роздуми над її «інгредієнтами» і над тим, як готові вареники будуть подаватися, що до тих вареників буде додаватися.

Саме в цей момент, тобто під час опису густативних якостей і навіть характеристик кожного із «додаткових» («супровідних») продуктів письменник максимально сконцентрував увагу читача насамперед на важливих якостях і властивостях продуктів, котрі, так чи інакше, допомагають збудити уявлення, а також справити й посилити враження реципієнта від однієї розмови про «приправи» до вареників.

Більше того, описуючи все це разом, автор не лише не уникає його власних суб'єктивних, чуттєво-емоційних передчуттів сприймання та оцінок зображуваного, а й підкреслено продемонстрував його неабияку обізнаність у приготуванні вареників, і в кулінарній справі загалом та ще і його властивості справжнього гурмана.

М. Старицький указав на такі поверхнево-візуальних якісні ознаки сметани: густоту, жирність, а значить її високу якість.

Такий густативний опис викликав у чоловіка відповідну реакцію: він цмокав, ковтав слину, гладив свій живіт. Саме це надихало старшину на необхідність давати дружині ще і його власні рекомендації і щодо приготування («...не миси дуже круте тісто, а таке, щоб наче на лемішку, та вбий в сир ячок, розітри усе гарненько, посоли за смаком, а потім в масло, в сметану та ложкою...» [4, с. 122]), і щодо пригощання варениками. Отже, детальні рекомендації свідчать про те, що чоловік дуже добре був обізнаним із процесом приготування, із процесом подавання та особливо поїдання вареників, оскільки він звернув особливу увагу дружини саме на якісні характеристики й тіста, з якого будуть ліпитися вареники, і тих продуктів, що роблять їх особливо смачними.

Динамічний густативно-оксіологічний опис приготування вареників ще й наймичкою надає розповіді емоційно-ціннісних відтінків і забарвлень: «Наймичка кидала вареники у величезну миску, перекладала їх шматками свіжого масла і, покривши іншою мискою, старанно трясла, а дружина старшини знімала з декількох глечиків білу та густу сметану» [4, с. 123]. У всіх цих описах густативні прикметники («свіжий», «густий»), порівняння, метафори й елементи уособлень настільки помітно забарвлюють мову автора й максимально візуалізують процес приготування вареників, що читач поневолі відчуває себе повністю «втягнутим» у всі описувані процеси, оцінки й співпереживання.

Саме в такому стані подразнюються й збуджуються ще й одоративні рецептори старшини: «Ах, добре пахнуть, славно пахнуть!» [4, с. 123], – констатує він. Адже одоративні, як і густативні, відчуття виявляються найтісніше пов'язаними з категоріями «приємний/неприємний», а запах від вареників можна в такому разі віднести до приємних, оскільки персонаж висловлює своє захоплення вигуком «Ах». Така змістова організація окремих густативів і густативних описів та індивідуальних

авторських, і, звичайно, персонажних асоціацій, які виникали й навіть формувалися на основі психофізіологічних відчуттів надали творові особливих, суто текстуальних ознак.

Максимальне напруження одоративних відчуттів спонукало старшину пригадати всі смачні страви, які пов'язані в українців з релігійними святами: «... на Великдень – Пасха, порося, яйця; на Різдво – сало, ковбаса, буженина; на масляну – вареники й млинці... на Петра – мандрики, на Семена – шулики, на Стопника стовпці...» [4, с. 124]. Такий детальний перелік обрядових страв українців, з одного боку, підкреслив різноманіття національних страв, а з другого, указав на те, що в гурмана старшини релігійні свята асоціюються тільки з їжею, а з погляду аналізу сенсорних відчуттів, цей персонаж за основний критерій оцінки страви обирає задоволення від її споживання.

Окрім цього, письменник, перераховуючи обрядові страви українців, згадує і такі з них, про які сучасний читач не завжди має навіть чіткі уявлення. Так, наприклад, лексема «мандрики» вживається на позначення такого українського обрядового печива, яке заведено готувати на свято Петра і Павла (12 липня), а до того ж це не зовсім печиво в сучасному розумінні цього слова, а ймовірно – детальний опис цієї страви подано в книзі Ірини Сокол «Найкращі страви української кухні»: «мандрики – це швидше за все пампушки або круглі пиріжки з різними начинками. Найпростіші мандрики у вигляді пампушок робили так: свіжий сир змішували з борошном, додавали трохи масла, солі та яєць, потім замішували з борошном, додавали трохи масла, солі та яєць, потім замішували тісто, розробляли його на невеличкі пампушки і пекли в печі. Найсмачнішими вважалися мандрики з сирною начинкою, але робили їх і з тушкованою капустою, і з солодкою ягідною начинкою» [3, с. 337].

А з пісного тіста пекли шулики – це такі обрядові коржики, які традиційно випікали до свята Маковія або Медового Спасу. Їли шулики впродовж усього свята, ламаючи на шматочки, які потім змішували з приготовленим з маку пісним молоком та медом.

Перед тим як коштувати вареники, старшина та його дружина разом із наймичкою поїли квашену капусту, випили горілки, з'їли миску солоних огріків та кавунів. І тільки після того, як «урочисто» старшина оголосив про необхідність поласувати варениками, наймичка поставила на стіл «задимлену спокусливим паром макітру, в якій у розтопленій золотистій волозі плавали сірувато рум'яні вареники» [4, с. 124]. Цей опис має яскраво виражене емоційно-оцінне забарвлення, а за допомогою прийому синестезії автор створив повнозначний густативний образ вареників, використавши прикметники на позначення одоративних, густативних, зорових відчуттів – «спокусливий пар макітри», «у розтопленій золотистій волозі».

А далі письменник описує сам процес поїдання старшиною та членами його родини вареників: «... *полюбувався змістом макітри і, поклавши в миску білої дрижачої сметани, став у неї занурювати вареники, приговорюючи вивчені від бурсака вірші:*

*Вареники, вареники !
Вареники ви мученики:
В окропі кипіли,
Тяжку муку теріли,
Очі маслом позаливані,
Боки сиром позатикані...
Чим же вас величати ?*

Хіба в сметану вмочати !» [4, с. 125]

Саме в проспіваній старшиною хвалебній пісні вареникам відчувається тенденція до персоніфікації вареників, адже автор наділяє їх психо-фізіологічними рисами людини: «очі маслом позаливані», звертається до них старшина, як до живих людей: «чим же вас величати?». Таким чином, письменник підкреслив особливе ставлення персонажа до національної страви, показав особливості української культури споживання унікальних етнічних страв, розкрив механізм виникнення позитивних емоцій, сформованих унаслідок описів густативних якостей і характеристик та одоративних відчуттів, які виникають під впливом мовленнєвих конструкцій

Тобто в цьому разі маємо справу з використанням такого прийому, як синестезія, котрий дає змогу створити на основі персоніфікації своєрідні густативні портрети або образи страв у творі літератури.

А за допомогою дієслів «смакував», «чавкав», «цмокав» та ще й «мурикав» М. Старицький помітив і оприлюднив, а точніше – візуалізував, процес поїдання вареників гурманом-старшиною. Отже, письменникові дуже добре вдалося показати природу складних уявлень людей. Ці уявлення виникають у результаті запущення механізмів густативних та одоративних відчуттів персонажа у художньому творі.

На відмінну від старшини, його дружина не просто смакувала, а прямо-таки «*ковтала вареники, але з деякими зупинками, звертаючись інколи то до чоловіка, то до наймички: пухкі вийшли. Ось покладеш у рот, трішки придавши, і одразу тобі розпливаються, так і таять... так і таять... і сир хороший, аж рипить. Борошно гарне попалося: і сухе, і біле...*» [4, с. 125]. Такий динамічний опис поїдання вареників – це й максимальне подразнення густативних аналізаторів реципієнта. А прийом синестезії, дає можливість читачеві зрозуміти сутність виникнення одного психологічного явища під впливом іншого – здебільшого не зовсім специфічного для нього подразника. Наприклад, «сир аж рипить», де

дієслово «рипить» походить від звуконаслідування «рип-рип», але тут «рипіння» вказує не на різкий звук тертя чогось твердого об що-небудь міцне. Синестезія ґрунтується на механізмі змістової реалізації концептуальної метафори, природу якої відзначив ще Арістотель.

Окрім того, дружина старшини сама, майже цілком ковтаючи вареники, ще й чоловіка застерігала від того, щоб він не *«жер їх без толку»* [4, с. 125], а запивав наливкою, бо тоді вареники *«краще підуть»*. У такому застереженні відчутна не стільки турбота дружини про здоров'я чоловіка, скільки про корисливе споживання страви. Врешті-решт, коли ступінь алкогольного оп'яніння старшини досяг вершини й той упав у тарілку зі сметаною, усе закінчилося звичайним свинством – крадене борошно на добро не пішло.

Саме в такому стані старшина не міг по-справжньому заснути, бо від переїдання його дратувало все – навіть місяць, який світив йому межі очі *«якимось філософським змістом, наповнюючи хату зеленкуватими хвилями»* [4, с. 126]. А оскільки вареники за формою нагадують півмісяць, старшині почали вижатися велетенські «місячні» вареники, які злобиво дивилися на нього.

У цей момент стан старшини є наслідком дії персоніфікованих вареників на «грішного» старшину-зłodія. А коли вареники почали ще й шипіти, а їхні очі були залиті сметаною, і зуби вони мали сирні, а ще вони голосно виголошували вирок старшині, то саме тоді гурман відчув неабиякий страх.

Окрім таких портретних характеристик вареників, М. Старицький ужив і ще й не менш характеристичні описи, одягнувши вареники в сірі суддівські мантиї. Та ще й виявилися вареники-судді безпощадними до підсудного старшини: *«Смерть йому! Смерть грабіжнику!»* [4, с. 126]. А далі вареники перерахували усі інші гріхи та провини старшини. Увесь цей час, наголошує автор, вареники говорили «погрозливо і похмуро». Вирок вареників-суддів видався старшині надто страшним, адже вони одногосно вирішили «відправити його в пекло». А своє рішення вареники-судді захотіли підкріпити *«адським гопаком»* [4, с. 127]. Цей страшний вирок змусив старшину не тільки посповідуватися й покаятися в усіх злодіяннях, а й пообіцяти виправитися. Він запросив обкрадену Сафрониху з її голодними дітьми до себе на Масницю й віддав їм усе найсмачніше.

Автор не забув підкреслити, що Сафрониха та її діти їли все *«... легко й грайливо»*, а вареники *«відправлялися до шлунку, розливаючи по обличчях добродушність і задоволення»* [4, с. 128]. Тобто основним критерієм оцінки сенсорного відчуття було таке задоволення праведників, яке виникає, переважно, на вищому сенсорному рівні життєвого спокою.

А позитивні емоції, які супроводжували густативні відчуття, стали складовою сенсорного ланцюжка.

Таким чином, в оповіданні «Вареники» М. Старицькому вдалося створити повноцінні густативні художні образи вареників, які зображені дієво й цілісно. Ці специфічні персоніфіковані образи викликають не тільки густативні відчуття й стани, котрі подразнюють смакові аналізатори реципієнта, а ще й виконують суспільно-виховні, зокрема правозахисні, функції. А прийом синестезії уможливив авторові створити справжній «смаковий портрет», дієвий образ суто національної страви.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дубовіс Г.О. Українська кухня: Повне зведення рецептів національної кухні XVIII – XXI століть / Г. О. Дубовіс. – Харків: Фоліо, 2006. – 591 с.
2. Олгоф Ф. Їжа і філософія : їжте, пийте і будьте щасливі / Ф. Олгоф. – К. : Темпора, 2011. – 346 с.
3. Сокол І. Найкращі страви української кухні / Ірина Сокол. – Харків: Видавництво клуб сімейного дозвілля, 2008. – 400 с.
4. Старицький М. Твори в шести томах / М. Старицький ; упоряд. та авт. приміт. Л. С. Дем'янівської. – Т.6. : Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1990. – 830 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ковпик Світлана Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту Державного вищого навчального закладу «Криворізький національний університет».

Наукові інтереси: поетика, мікропоетика та макропоетика, поетика компонування творів драматургії.

ПСИХООБРАЗ ПЕРСОНАЖА

Анатолій КОЗЛОВ (Кривий Ріг)

У статті представлено авторську концепцію психообразу персонажа твору літератури. Автор визначив, що психообраз персонажа можна досліджувати, звертаючи увагу на особливі вказівки автора на його природно-генетичні, психофізіологічні, почуттєві та інтелектуальні фактори і блоки психіки.

Ключові слова: психообраз, персонаж, автор.

In the article present copyright conception psychoshape character work literature. Author to define psychoshape character polyhedron shape and genetics, physiological person in the work literature.

Key words: psycho shape character, physiological person, author.

Думка про те, що деякі традиційно, а точніше – трафаретно вживані в освітніх виданнях слова «герой», «образ» і словосполучення «герой твору», «герой епохи», «образ людини», «образ предмета» й т. ін., давно

вже втратили не лише наукову конкретику їхнього змісту, а й фактично основні (сутнісні) функції літературознавчо-пізнавальних (та й виховних) термінів, не нова – про неї пора говорити й у глобальному плані, про що свідчать дефініції найповніших і найавторитетніших тлумачників. Хоча й справді, героями в шкільних підручниках називають душогубів («Утоплена» Т. Шевченка), «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного), і батьків, котрі ризиковано виховують їхніх дітей («Мати» І. Липи), і безпощадні скнари-глитаї («Хазяїн» І. Карпенка-Карого), і сотні активно-нікчемних голохвастових, персонажів-трікстерів та жінок-пристосуванок – усі вони сьогодні не просто «геройствують» у всіх творах літератури, а й відверто знецінюють один із найважливіших принципів моралі – «героїзм». А тому саме сьогодні вже поневолі доводиться здійснювати те, що робить кожна солідна галузь науки – постійно уточнювати зміст і особливо функції її базових термінів, оскільки «застарілі» терміни й поняття починають виконувати функції антинаукові, псевдопроствітницькі й дезорієнтаційні (особливо в галузі виховання), починають виступати в ролі «квазітермінів». Оскільки найнебезпечнішим і справді є «квазітермін» «герой» («герой твору літератури») і, передусім, він уводить в оману не лише свідомість ще не сформованих молодих людей, а й тих «навчителів», котрі так само «хворіють» «підручковим героїзмом», необхідно зупинитися саме на структурі змісту форми, ознаках, функціях і сутності цього терміну, але інтерпретувати його і як поняття, і як таку літературознавчу категорію, котра бачиться не лише на літературно-теоретичних абстракціях і схемах, а й на знаннях про психіку й людини-письменника, і людини-персонажа, людини-читача.

Звичайно, всі й одразу відмовитися від подібних «широковживаних» квазітермінів не зможуть, але колись же починати це необхідно. І починати цю справу пропонується не стільки з лексико-етимологічних точок зору, скільки з позицій психологічного підходу, точніше позицій «наповненості» засобів і прийомів творення в художній літературі елементарних вербальних копій людей і людських спільнот; їхніх схематичних та художніх моделей і характерів та врешті-решт образів персонажів, що, на нашу думку, може допомогти розібратися в порушених питаннях, зокрема в «героїчності» та «антигероїчності», у «позитивності» та в «негативності» персонажів загалом.

А оскільки не менше плутаним і дещо аморфним подається ще й зміст не менш важливого (базового) поняття – «образ» в значенні «образ персонажа», а, до того ж, «образами» називаються навіть найзагальніші абстрактні уособлення, персоніфікованих звірів, явища й навіть предмети, то розгляд образу персонажа саме з позицій повноти та виразності його психіки має допомогти розібратися ще й у тому, з яким значенням має

вживатися поняття «образ персонажа» взагалі й «психообраз персонажа» зокрема (як наслідок зображення людини, а не її суто вербальна «схема» чи «діюча модель»).

Звичайно, у межах монографії чи навіть дисертації можна й потрібно було б розкрити, як наповнює талановитий митець або великий майстер кожен мовний і, передусім, мовно-поетичний засіб, прийом та етап характеротворення ознаками й виявами психіки, ментальності та духовності персонажа, але в межах статті спробуємо піти іншим, хай і дещо спрощеним шляхом – простежимо найзагальніші тенденції поетологічної, ментальної та духовної наповнюваності вербальних копій, схем і моделей, а також власне художніх характерів і образів персонажів.

По-перше, найелементарніші спостереження за тим, як первісні народні співці, мудреці, найдавніші митці словесної творчості, помічаючи спочатку в об'єктах їхньої уваги не те, що знаходилися в «надрах» їхніх душ (а тим більше – в сферах їхнього підсвідомого чи несвідомого мислення), а, передусім, слова, дії і вчинки, по-своєму осмислювали й оцінювали й відображали все те у формі своєрідних вербальних діючих (рідше – художньо забарвлених) моделей видатних (за Платоном – «достойних») людей, і, перш за все, справжніх героїв, тоді як у міфах і в байках напівбоги, боги та персоніфіковані «особи» діяли переважно як художні моделі. Але у зв'язку з тим, що тоді й дещо пізніше все актуальнішою поставала проблема «олюднення» й «охудожнення» творів первісної літератури, наставники письменників надзвичайно активно розробляли й конкретні поетики жанрів поезії та драматургії, і поетологічної науки взагалі (див. літературознавство античності). Середньовічне християнство, вознісши героїв здебільшого на «небо», на землі помічало виключно «гріховних» антигероїв, а тому «нові» моделі та образи знову почали подаватися переважно й по-своєму «схематично»: Бог, Архангели завжди мудрі й праві, а земні – завжди грішні й неправі. Проте так тривати вічно не могло – серед земних з'явилися і праведні, і святі, і героїчні – без них релігійна та світська писемність поступово завмерла б у схоластичній агонії. Але тепер уже вистачило не тисячі, а лише сотні років – і в найрізноманітніших родах, видах і жанрах, у нових засобах, прийомах і способах красномовства та версифікування знову почали з'являтися суто класицистичні, наповнені духом і психікою життя та діяльності нових, здебільшого «історичних» персонажів: «послання», «звернення», «слова» і т. ін., які наповнювалися вже не тільки словами, діями та вчинками героїв та антигероїв, а й найяскравішими проявами їхніх переживань, роздумів і цілеспрямованих намірів. Твори літератури XVI-XVIII ст. почали наповнюватися неймовірною кількістю вимушених («високих», тобто одухотворених) «мовних» та «мовно-поетичних»

засобів і прийомів, котрі стали не стільки звичайними втіленнями форм і проявів психіки персонажів, скільки психіки самих авторів-одописців, поетів-ораторів і таких художньо-літературних (переважно – придворних) нараторів, котрі чи не вперше возвели в ранг офіційної кон'юктуру.

І лише в XIX та в XX ст., коли реалістична література стала домінантною й орієнтованою на психіку представників різних соціальних спільнот, виникла нагальна потреба в щонайширшому розвитку не стільки «ораторської», скільки лінгвістичної, соціо-лінгвістичної, лінгво-психологічної й ряду інших поетик – аж до психопоетики й навіть психомистецтва наших днів.

Ще прозоріше весь цей процес охудожнення та олюднення (як спосіб і шлях наповнення твору виявами психіки) можна простежити на еволюції найрізноманітніших форм хронік, діаріюшів і особливо українського літописання в творах на історичні теми (від «Літопису Руського» до «Літопису Самійла Величка» й до «Чорної ради» П. Куліша), а далі – в суто художню (наповнену всіма багатствами психіки людей) прозу (В. Винниченка, П. Загребельного та ін.).

А найпомітніше процеси поетапних наповнень психофізіології та психіки виявляються на етапах творення характерів персонажів: у творах античних авторів риси характерів та характеристичних висловлювань, дій і вчинків детермінуються переважно покірливістю героїв і героїнь божественно-роковими силами, пророкуванням і навіюванням мудреців та владик. У часи Середньовіччя на характери персонажів діють проповідницько-виховні настанови й рекомендації. У класицизмі головних персонажів частіше всього ведуть обрані ними ідеали та високі події. І лише в XIX та XX ст. характери героїв та антигероїв наповнює вже саме передреволюційне, революційне протистояння, процеси й наслідки двох світових війн, а нині – ще й жахи постійних переділів світу в кривавих потоках і завихреннях, де характери людей робляться все більше і більше нестабільними, залежними від настроїв і станів колосальних людських мас і перипетій.

На цьому етапі формування, становлення й прояви рис характерів як реальних людей, так і персонажів творів художньої літератури стають настільки мінливими, що й самі митці, і літературознавці нерідко просто відмовляються навіть від «позитивності» чи «негативності» характерів і процесів характеротворення – персонажі творів все частіше й частіше діють суто рефлексивно, спонтанно або «під гарячу руку» чи «відповідно до психоситуацій» тощо.

Після цього можна було б обійтися якимось найзагальнішим тлумаченням характеру персонажа, на кшталт того, що справжній художньо довершений характер людини – це така система її визначальних рис, кожна складова якої детермінована і генетично, і психофізіологічно, і

загальним чуттєво-інтелектуальним станом суспільства. І вже зовсім складним постає психообраз персонажа, оскільки він являє собою не просту («сумарну») комбінацію із системи систем проявів психіки (від потягів, потреб та інстинктивно-рефлексивних схем та комбінацій), а також із сформованих системою суспільно-культурних уявлень, понять, категорій, регламентацій, критеріїв і цінностей (перш за все як психокультурологічних факторів); із блоку відчуттів, передчуттів, переживань і почуттів; з блоків інтелектуально та передбачувально-творчої діяльності, які самі по собі є не просто станами психічної діяльності персонажа, а вирішальними способами діяльності й життя. А оскільки самі по собі переживання та й будь-яка форма діяльності персонажа є передовсім фактором наслідковим, і таким, котрий може детермінувати фактично всі інші стани й вияви психіки, особливо передчуття, психобраз персонажа може розглядатися й як саморегульована система систем, і як своєрідний саморегулятор його пошуків гармонії чи причин дисгармонії самим з собою, з природою, з оточенням узагалі. Активне психічне буття людини-персонажа в його постійному «людському» чи «нелюдському» оточенні є фактично основою формою його суспільного існування.

Та якщо й цього тлумачення психобразу персонажа буде замало, варто розглянути все це системно й детальніше.

По-перше, хоче того автор твору чи не хоче, здатен він чи не здатен помітити й розкодувати природно-генетичні, суто фізіологічні та власне особливо психічні ознаки, схильності й обдарування зображуваної людини чи ні, йому доводиться все це здійснювати. І лише той із письменників, котрий прикриваючись так званим (хоча й незаперечним) «правом» на «свободу творчості», просто «полегшує» собі життя і вдається до в цілому то «пережитих» названих уже примітивних форм «схематизування», моделювання, «символізування» тощо. І виходить замість того, щоб показати читачеві-жінці або читачеві-чоловікові причини й умови формування психіки й потреб особи іншої статті; дитині – як формувалася психіка дорослого і т. ін., як саме формуються й природно-генетичні та суспільні «позитиви» й «негативи» людини і як саме вони проявляються на різних рівнях її свідомості й у різних формах її суспільного буття взагалі, такий «волелюбець» (щоб не помітити в усьому цьому ще й громадянське боягузтво) творить скоріш ефектні, аніж ефективні схеми.

По-друге, оскільки й деякі автори та персонажі їхніх творів, а ще частіше – читачі, як і більшість пересічних людей, занадто часто сприймають і розуміють свої й чужі елементарні відчуття та переживання (перш за все – захоплення) за справжні почуття, а тому й вибудовують усі

їхні психофізіологічні, власне психічні й навіть інтелектуально-прагматичні стосунки на основі тих «уявних» почуттів, котрі, не будучи справжніми, дуже швидко й різко руйнуються та міняються («від любові до ненависті...») уже під першими «натисками» реальності.

Мабуть, пора і письменникам, і читачам (і передусім – дослідникам літератури) проводити чіткі межі між миттєво-тимчасовими емоціями, більш-менш стійкими настроями та станами й тим більше між потужними, але здебільшого ситуативними та напівосмисленими переживаннями й усвідомленими та стабільними, як правило, чітко адресованими почуттями (любові – як постійної потреби персонажа жити для об'єкта його любові; ненависті – як стійкої потреби завжди і скрізь пошвидше уникати об'єкта ненависті; патріотизму – як постійної потреби жити в умовах рідного краю і т. ін.).

По-третє, не менш важливо розрізняти почуттєві потреби персонажа від потреб інтелектуального плану, позаяк почуття людей, базуючись і на генетично стійких (постійних) схильностях та потягах, і, якоюсь мірою, на емоційно-щохвилинних та ситуаційно-рефлексивних переживаннях, рідко бувають однозначно стабільними – вони все-таки і посилюються, і послаблюються відповідно до стабільності характерів «носіїв» (чи «реалізаторів») почуттів, тоді як інтелектуальні потреби присутні й «діють» (детермінують і всі процеси мислення та усвідомлення й дотримання персонажем його способу й принципів життя та діяльності) найбільш постійно, бо саме ці потреби виникають і реалізуються, переважно, за чітко визначених причин та умов.

По-четверте, спочатку по-дитячому наївно й неймовірно, а потім безпощадно жорстоко використовують персонажі фактори інтелектуально-творчого блоку виявів психіки (здогади, домисли, припущення – аж до відвертих наклепів і брехні). І якщо на ранніх етапах розвитку літератури і автори, і персонажі використовували усі ці прийоми для хоча б якого-небудь пояснення незрозумілих явищ і процесів в житті людей, то на сучасному етапі персонажі здебільшого творчо «відкривають» усілякі новації та інновації, творять і навіть «витворюють» начебто принципово нові, а насправді – рімейковані художні моделі та художні образи (не стільки людей, вони справді складні, скільки предметів і явищ природи – це простіше й менш відповідально).

Звичайно, лише цими роздумами й пунктами психіка людини й наука про неї не обмежуються, але саме ці фактори психіки персонажа (як і будь-якої реальної людини) складають основу основ і психіки характерів, і «психобразів» персонажів (якщо й не художньо довершеного, то хоча б сповна впізнаваного типу характерів чи образів).

Лише після всього цього можна спробувати дати (хай і первісне та не зовсім досконале) визначення поняття «психообраз персонажа» – це такий

багатогранно відтворений образ людини в творі художньої літератури, у кожній визначальній ознаці й рисі характеру якого, у кожній указівці автора на його природно-генетичні, психо-фізіологічні, нервово-чуттєві й почуттєві, інтелектуальні фактори і блоки психіки притаманні лише йому, особисті, вияви й форми, детермінанти психіки, без яких персонаж сприймається не власне живою людиною, а схемою чи (у кращому випадку) – її діючою моделлю, котра без олюднених переживань і думок, без гуманних чи антигуманних цілеспрямовань творчості не дає нам права називати персонаж героєм чи антигероєм, позитивним чи негативним.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
3. Новейший психолого-педагогический словарь ; состав. Е. Рапацевич; под общей ред. А. Астахова. – Минск : Современная школа, 2001. – 928 с.
4. Психологический словарь ; авт.-состав. В. Копорулина, М. Смирнова, Н. Гордеева, Л. Балабанова; под общ. ред. Ю. Неймира. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. – 640 с.
5. Психологічна енциклопедія ; авт.-упоряд. О. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
6. Современный психологический словарь; состав. и общ. ред. Б. Т. Мещерякова, В. П. Зинченко. – М.: АСТ; СПб: ПРАЙМЕВРОЗНАК, 2007. – 490 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козлов Анатолій Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератур Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

Наукові інтереси: психопоетика твору літератури, питання духовності та ментальності літератури.

СМЫСЛ КАК ПОТРЕБНОСТЬ

Александр КОРАБЛЕВ (Донецк)

У статті категорія сенсу описана як духовна потреба, що визначає характер приватних і загальних інтелектуальних інтенцій і може служити критерієм розрізнення класичного, некласичного і посткласичного типів свідомості.

Ключові слова: зміст, абсурд, логоцентризм, логос, класика.

In the article the category of sense described as a spiritual need and predetermining the private and public intellectual intentions, which can serve as a criterion for differentiation of classical, non-classical and post-classical types of consciousness.

Key words: meaning, absurd, logocentrism, logos, classic.

Представим, что мы получили тревожное письмо, предупреждающее нас об опасности. Будет ли наша реакция адекватной, если вместо того, чтобы предпринимать какие-нибудь действия, мы станем размышлять о жанре, стиле, структуре, нарративе, да еще, вдобавок к этому, оценивать эстетические особенности полученного послания? Можно представить и другие сообщения – сигнал о помощи, признание в любви и т.д., которые содержат адресованный нам *смысл*, предполагающий понимание и ответное действие, – представить для того, чтобы яснее и легче, преодолевая многослойные культурные и теоретические напластования, обратиться к фундаментальным очевидностям и задаться простыми, но принципиальными вопросами:

- почему с некоторых пор первопричинность смысла стала не очевидна?

- почему мы должны думать, что произведения искусства – это какие-то особые, изолированные сообщения, которые ничего не сообщают, а лишь имитируют смысл?

- почему, приученные воспринимать произведения искусства *эстетически*, мы воспринимаем их так, словно заранее и наверняка знаем, что в них нет ни предупреждения, ни призыва, ни признания?

- почему в сфере высоких коммуникаций (так можно обозначить сферу взаимоотношений искусства и науки) такое положение дел стало обычным и почти повсеместно общепринятым?

Последнее утверждение не покажется преувеличением, если учесть, что обычно называется смыслом при анализе произведения, – некоторое умозаключение, результат аналитических и логических процедур, некий концепт, обобщающий известное множество значений, которые составляют и репрезентируют художественное целое, а вовсе не то, что инородно и внаходимо по отношению к этим значениям.

Среди главных филологических вопросов или, лучше сказать, вопрошаний сейчас преобладает вопрос «как?», значительно реже – «что?», и уж совсем раритетен, вызывающий снисходительную или сочувствующую улыбку, – вопрос «зачем?» А между тем телеологичность, целеполагание – одно из характернейших и отличительных свойств смысла.

Современная эпистемологическая ситуация напоминает описанную в одном детском стихотворении беседу двух почтенных английских профессоров, один из которых находился на берегу, а другой – в реке и тонул:

— Простите, Буль,
Сейчас июль,
А теплая ль вода?

— Буль-буль, —
Сказал профессор Буль,
Что означало
«Да».

Если кому-то такие примеры кажутся неуместными в качестве научной аргументации, можно найти множество других, указывающих на два рода познания – актуально-смысловой и отвлеченно-познавательный. Например, известная притча Будды о том, как один человек, раненный стрелой, пытался выяснить, откуда она прилетела, из какого лука пущена, кто и как ее сделал и т.д., тогда как ему нужно было просто ее вынуть из раны.

Приведенные примеры показывают, что проблема эта давняя и что яснее всего она осознается наивным сознанием. В современной же гуманитарной науке, несмотря на ее акцентированную прагматику, продолжается все то же вытеснение смысла значениями. В частности, в современной филологии считается хорошим тоном исследовать форму произведения и почти полностью игнорировать содержание, при всех оговорках об их нерасторжимом единстве. Такой подход обобщенно называется «новой критикой», громко и резко заявившей в начале XX века, что художественное произведение – это форма и только форма и что оно существует отдельно от автора, «как брошь от ювелира». «Русский формализм» – характерное и знаменательное выражение технологии этих отношений.

Конечно, формализм в филологии возник намного раньше, чем был наименован. Кем, как не формалистом, был Аристотель, показавший, как *делаются* трагедии, но при этом не объяснявший, как находить и понимать их смысл. Знаменитый спор Платона и Аристотеля, изображенный на фреске Рафаэля, в сущности, о том же – о принципах познания, которые можно интерпретировать как обращенность к смыслу и как опора на значения. В интересах истины и человеческого самосохранения важно, чтобы этот спор продолжился.

Наблюдаемое доминирование аристотелевской формально-логической традиции выглядит как уклонение от прямых филологических обязанностей – от ответственности за понимание смысла, однако есть основания думать, что это обманчивое впечатление, хотя бы потому, что уклонения такого грандиозного, всечеловеческого масштаба не могут быть ошибочными. Историческая доминанта не отменяет, а компенсирует и стимулирует рецессивные процессы. История филологии – одно из подтверждений этих закономерностей. Во-первых, научное, формально-логическое отношение к тексту не является ни единственно верным, ни

вообще единственным: одновременно с исследованиями художественной формы продолжается, не прерываясь, традиция герменевтики – толкования смысла. Во-вторых, постижение смысла находится в прямой зависимости от изучения формы.

Разделение филологии на формальный и содержательный потоки, происшедшее в XX веке, было вызвано, как можно предположить, неудовлетворительным исполнением ее основных функций. Смысл художественного высказывания толковался слишком произвольно, в соответствии с намерениями и взглядами толкователя, а если предпринимались попытки умерить этот произвол, то ограничительные факторы находились за пределами текста – в личности автора, в культуре, в истории, в социуме и т.д. «Новая критика» вновь обратила филологию к самому тексту, хотя для этого пришлось отвернуться от породившего его мира.

Сосредоточенность на форме оказалась необычайно продуктивной – была выявлена системология произведения, структура, нарративные стратегии и т.д., после чего морфологические методологии были экстраполированы из текста в мир: не только текст открывался как мир, но и мир прочитывался как текст.

Эти и другие филологические эксперименты над смыслом – умаления, уклонения и удаления, рецессии и перверсии – обнаруживают не только его поразительную живучесть и, возможно, неуничтожимость, но и его самого в самих актах этих искажений и извращений. В произвольности частных интенций, если рассматривать их в совокупности, в потоке больших исторических периодов и широких культурных парадигм, видится определенная закономерность и даже *целесообразность*.

Выскажем предположение, что целью этой сообразности является *смысл*. Смысл как естественная человеческая потребность. Интуитивные поиски смысла, реакция на его затемнения, искажения, упрощения и др. приключения филологической мысли, которые воспринимаются как уклон, отступления или небрежения, вызваны реальным присутствием в человеческом сознании смысла как основной регуляторной основы.

Даже бессмыслица становится инструментом самоутверждения смысла. Вообще говоря, любое утверждение о бессмысленности чего-либо само по себе бессмысленно, оно лишь указывает, что говорящий не видит смысла, а вовсе не о том, что смысла нет вообще. Литература абсурда, драма абсурда, философия абсурда сразу же были *осмыслены* как некий модус мировоззрения, как возможность. Попытки создать «заумный язык» были восприняты эстетически, культурологически, обозначив границы своего функционирования. Было очевидно, что заумный язык не может быть всеобщим – языком науки, юриспруденции,

бытового общения, что у него другие задачи. Абсурд и заумь, освоенные искусством, не только не отрицают смысл, но, наоборот, утверждают его всеобщность и тотальность – он содержится даже там, где, казалось бы, его нет и быть не может: в отдельном звуке, жесте, движении, молчании, в самой бессмыслице.

«Миф о Сизифе», воспринимаемый как манифест абсурдизма, – одно из ярких опровержений абсурдности бытия. Любой труд кажется лишенным смысла, если видеть в нем не только ожидаемый результат, но и неизбежное уничтожение результата: камень, поднятый на вершину, скатится вниз; построенный дом когда-нибудь превратится в руину; научное достижение рано или поздно будет превзойдено или опровергнуто; даже произведения искусства, даже самые долговечные, когда-нибудь утратят актуальность и забудутся. Однако Сизиф, осознающий бессмысленность своего бытия, мыслит категорией смысла. Смысл встроен в его сознание, является базовой интеллектуальной константой, позволяющей ему ориентироваться в мире. Абсурд – это лишь граница его непонимания, а не атрибут Абсолюта, о котором сказано, что он и есть первоначальный смысл – Логос.

Поиски смысла, апелляция к смыслу, расширение и углубление смыслового пространства – естественнейшее устремление человека мыслящего и понимающего. Смысл – это то, что предстоит пониманию; смысл – это особенное, может быть, даже основное содержание мысли, потому что оно изменяет состояние ума, сообщает ему свойства целостности. Момент понимания смысла недаром сравнивается с восхождением на вершину, с которой становится видна целостная картина окружающего, или с зажиганием света в темноте, что тоже дает целостное представление об увиденном в этом свете.

Поиски смысла, обретения смысла, утверждения смысла – это естественный, predetermined путь к сверхъестественному, сверхпределному, запределному. Это главная магистраль развития человеческой мысли, которая в искусстве называется *классикой*. Это пушкинское «смысла я в тебе ищу».

Неклассическое искусство – тоже обращено к смыслу, но иначе, опосредованно, апофатически, через форму, которая объявляется самоценной и самодостаточной.

Даже постклассическое искусство, когда логос изгоняется не только из содержания, но также из формы, может рассматриваться как продолжение все той же смысловой магистрали. Его смысл проявляется и в самом отрицании смысла.

Пафос постклассического искусства – *преодоление логоцентризма*, создание таких художественных форм, которые бы предоставили

реципиенту полную свободу смыслопорождения, если у него есть такая потребность, но также и свободу не продуцировать никакие смыслы – воспринимать произведение наивно, феноменологически, позволяя ему самому раскрываться в сознании настолько, насколько свободно это сознание. Постклассическое мышление, преодолевая, насколько это возможно, логоцентризм, разделяет Логос и логику, которые едины и взаимообусловлены в классическом сознании.

Логика – мыслительный эквивалент природных закономерностей. Логос – проявление в сознании сверхприродной реальности, которая лишь отчасти может быть выражена логически – в виде символов, противоречий, парадоксов, умолчаний и др. фигур логической аномалии. Логос – это область веры, интуитивного знания. «Верую, ибо абсурдно», - в этой теологической формуле выражен скачкообразный переход из одной области мировосприятия в другую.

Филология – это школа восхождения к смыслу: от фиксированных, текстовых, семиотических значений к фикциональной, воображаемой реальности и далее, к таинственному, мерцающему Логосу. Филология – это «любовь к Логосу»; в названии этой дисциплины с той же смысловой предопределенностью обозначаются особенности ее основного предмета («Логос») и основного метода («любовь»).

Филологические опыты демонстрируют иноприродность смысла в отношении предопределяющих его значений. Совокупность значений хоть и предопределяет объединяющий их смысл, однако объединяет не логически. Смысл – результат иррационального скачка, тогда как все логические операции – только его предпосылки, разбег.

Логика предрасполагает к пониманию смысла, но она же предопределяет его множественность и, соответственно, вторичную когнитивную коллизию – «конфликт интерпретаций». Принципы логического разрешения этой коллизии – те же:

классический – спор (научная полемика, дискуссия), в котором «рождается истина», т.е. определяется наиболее адекватное и, в перспективе, «единственно верное» понимание;

неклассический – «принцип дополнительности», допускающий антонимическое сосуществование разных трактовок, восполняющих целостное понимание в их взаимополагании;

постклассический – концептуальный релятивизм, вплоть до отрицания смысловой объективности.

Тезис об абсолютной изначальности смысла (евангельское «В начале был Логос»), о его божественной атрибуции («и Логос был у Бога») и даже его отождествления с Абсолютом («И Логос был Бог») радикально изменяет вектор познания. Интуитивно понятый смысл оказывается

началом творчества, начальной точкой логического развертывания и обоснования.

В художественном произведении эти две разноприродные области, область смысла и область значений, область неизреченного, невербализуемого, но воплощаемого и воздействующего, – это области поэзии и поэтики. Расхожее представление о поэзии как о чем-то прекрасном, утонченно-неуловимом, вызывающем волнение, «мурашки по спине» и т.д., это область бытия, т.е. единоприродна Логосу. Поэзия – это онтологическая среда для бытия и воплощения Логоса.

Классическая поэзия – это логосная поэзия, она содержит в себе логос, воплощаемый в поэтике и фокусируемый посредством поэтики.

В неклассической поэзии нет такой определенности; это расфокусированная поэзия, логос в ней нечеткий, неопределенный, вызывающий впечатление, что его вообще нет, а есть только его среда («Есть звуки – значенье / темно иль ничтожно...»). Неклассическая поэзия (и поэтика) – реакция на профанацию логоса, на логические представления о смысле, на логизацию логоса, на миметизм искусства.

Постклассическая поэзия – отказ от логоса как творческого первоначала, отрицание его как центра бытия и цели понимания.

Явление в русской литературе Пушкина – это явление образца, классики, логоса, некоторого центра, матрицы, системы координат. Послепушкинское развитие литературы – закономерные удаления от означенного центра и столь же закономерные возвращения к нему. Бытие логоса в литературе, как и в самой жизни, не статично, оно пульсирует, мерцает, оно, как сказано еще в древности, «вечно живой огонь, мерами вспыхивающий и мерами погасающий».

С точки зрения классика (например, Гете), классическое искусство – «здоровое», а неклассическое – «больное», потому что обращенность к логосу – залог духовного здоровья.

Неклассическая точка зрения, естественно, представляет мерцания логоса иначе, полагая, что они равно необходимы для полноценной и разносторонней интеллектуально-духовной жизни, как смена дня и ночи, что именно чередование классических и неклассических доминант производит здоровый культурологический ритм.

О постклассическом авторе не принято рассуждать, «здоров» он или «болен», потому что он «мертв». Он свободен от логоса, как только можно быть свободным от жизни, и если от чего-то зависим, то лишь от совершаемого им процесса письма. Но его свобода иллюзорна, пока «жив» читатель. Попыты преодоления классических и неклассических предопределений маркируют постклассические устремления к свободе, но

доказывают, что в пределах человеческого бытия и сознания она невозможна.

Таким образом, утверждения логоса абсолютны, отрицания – относительны.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Корабльов Олександр Олександрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

Наукові інтереси: проблеми теорії літератури й сучасного літературного процесу.

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ «ЕСТЕТИЧНИЙ ОБ'ЄКТ»: ХРИСТІАНСЕН І БАХТІН

Оксана КРАВЧЕНКО (Донецьк)

У статті розглядається концепція естетичного об'єкта, запропонована в трактаті Б. Христіансена «Філософія мистецтва». Досліджується, як саме проблематика змісту, матеріалу і форми як складових естетичного враження була розвинута М. Бахтіним і залучена до царини літературознавства.

Ключові слова: естетичний об'єкт, форма, зміст, матеріал, архітектоніка, композиція.

The article observes the concept of aesthetical object propounded in B. Christiansen' treatise «Philosophy of art». Is investigated in which way the problematic of content, material and form as the components of aesthetic object were developed by M. Bakhtin and involved in the sphere of literary criticism.

Key words: aesthetical object, form, content, material, architectonic, composition.

Категорія естетичного об'єкта сполучена в літературознавстві з такими поняттями, як цілісність твору, художній світ та проблема його реценції, проблематика змісту і форми. Г. Д. Клочку вдалося блискуче показати енергетично спрямовану взаємодію зазначених складових теоретико-літературного дослідження, довівши: «Художній світ як естетичний об'єкт, що «живе» у свідомості читача, є енергетичним феноменом. Його енергетика породжується візуальною виразністю, змістогенерувальною настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та багатьма іншими чинниками, серед яких не завжди очевидною, але завжди суцєю є його цілісність, системна організованість» [3, с. 100]. Мета нашої статті полягає в тому, щоб дослідити філософські витoki концепції естетичного об'єкта і простежити логіку його поетологічного збагачення.

Поняття «естетичний об'єкт» ввів у філософський обіг Бродер Христіансен. Положення його книги «Філософія мистецтва» (1911 р.)

лягли в основу трактату Михайла Бахтіна «До питань методології естетики словесної творчості» (1924 р.)⁹⁹. Критикуючи методологію формалістів, що базувалася на принципах «матеріальної естетики», Бахтін протиставляє їй таку перспективу аналізу, що адекватна завданням поетики як «конкретної естетики». Як об'єкт естетичного аналізу М. М. Бахтін стверджує «зміст естетичної діяльності (і споглядання), спрямованої на твір» [1, с. 275]. Цей зміст М. М. Бахтін і називає «естетичним об'єктом» на відміну від «зовнішнього твору».

Новаторство Бахтіна полягало не тільки в обґрунтуванні нової перспективи поетичних досліджень («Поетика, що визначається систематично, повинна стати естетикою словесної художньої творчості» [1, с. 268–269]), але й в адаптації положень «Філософії мистецтва» Б. Христіансена до мистецтва слова. Слід відзначити, що концепція естетичного об'єкта Бахтіним була подана в «готовому вигляді». Вчений не обґрунтовував це поняття, але оперував ним як своєю аксіомою, що постулює природу естетичної діяльності. У контексті полеміки з формальною школою естетичний об'єкт поставав як «зовсім нове буттєве утворення, не природничо-наукового, і не психологічного, звичайно, і не лінгвістичного порядку: це своєрідне естетичне буття, що виростає на межах твору шляхом подолання його матеріально-речової, позаестетичної визначеності» [1, с. 305]. Нам видається, що декларативний характер утвердження Бахтіним природи естетичного об'єкта став причиною численних дискусій про методологічну єдність концепцій вченого. Це обґрунтовує необхідність звернення до джерела бахтінської думки.

Аналіз праці Б. Христіансена дозволить не тільки зрозуміти логіку становлення поняття «естетичний об'єкт», але й виявити принцип продуктивного смислового взаємозв'язку естетичного об'єкта й піднесеного в його естетичному потенціалі.

Отже, Б. Христіансен виходить з утвердження особливого роду «вторинності» естетичного переживання, оскільки первинне враження від певного предмета дає лише імпульс для естетичного споглядання: «Зовнішній твір, що перебуває перед нами у просторі, – ось ця висічена брила мармуру або розфарбоване полотно – дає лише спонукальний поштовх і відсилає нас до того, чого безпосередньо стосується судження про цінність» [4, с. 42]. Власне естетичний об'єкт виникає в «акті вторинної творчості» і передбачає особливого роду суб'єктивні процеси: «Справжній об'єкт естетичного судження або – скажемо коротко –

⁹⁹ Уперше повністю, хоча і з частковими скороченнями і під зміненою назвою першого розділу трактату – «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості», – ця праця М. М. Бахтіна була опублікована В. В. Кожиним у 1975 році.

естетичний об'єкт – є щось у суб'єкті, і для різних спостережень того самого зовнішнього твору він може й не бути однаковим» [4, с. 42]¹⁰⁰.

Отже, естетичний об'єкт – це образ, побудований у суб'єкті на основі того матеріалу, що був поданий зовнішнім твором¹⁰¹. Для такої побудови необхідне художнє чуття, що розуміється як здатність до перетворення первинного імпульсу у продукт вторинного творчого синтезу. «Правильно зрозуміти художній твір – означає: зробити синтез об'єкта згідно з імпульсом і впливом, що йде від твору мистецтва. Це вдається не кожному; для цього необхідна особлива синтетична здатність: художнє чуття» [4, с. 42].

Суб'єктивний характер естетичного переживання актуалізує найважливіші проблеми естетики. Це, по-перше, смисл естетичних цінностей: що означає «прекрасно» і «потворно»? При цьому важливо усвідомлювати, що «питання стоїть не про те, які об'єкти прекрасні, які властивості вони повинні мати, щоб заслужити назву прекрасних – питання про те, які об'єкти прекрасні чи потворні; іншими словами, яким має бути об'єкт, щоб зробити можливим саме питання про його естетичну цінність» [4, с. 52]. Це питання, за Христіансеном, відкриває кінцеву мету мистецтва, воно тотожне питанню про саму його сутність. По-друге, оскільки естетичний об'єкт не дорівнює зовнішньому твору, необхідно визначити той рід синтезу, що його створює; з'ясувати, як відрізняється естетична свідомість від чуттєвого сприйняття; яка структура естетичного об'єкта.

Своє дослідження Б. Христіансен розпочинає із з'ясування структури, пропонуючи таку схему: «Треба визначити: що саме представляють елементи естетичного об'єкта? Що таке форми координації цих елементів? І що таке естетичні категорії?» [4, с. 54].

Виходячи з того, що синтез естетичного об'єкта базується на чуттєвому спогляданні (що закладено вже в самому значенні слова «естетичний»), Христіансен вважає за необхідне з'ясувати, що з якостей художнього твору, які сприймаються чуттєво, належить до естетичного об'єкта. Для цього виділяються три групи даних сприйняття. Елементами, що беруть участь у синтезі естетичного об'єкта, вчений називає матеріал,

¹⁰⁰ Тут і далі розрядка в цитованих текстах передана виділенням жирним шрифтом – О. К.

¹⁰¹ Проблематика естетичного переживання як «особливого акту вторинної творчості» набула розвитку у Н. Гартмана як «споглядання вторинного порядку»: «Естетичне споглядання – це лише наполовину чуттєве споглядання. Воно піднімається над чуттєвим спогляданням як споглядання другого порядку, яке здійснюється через чуттєве враження, але не розчиняється в ньому й існує в явній самостійності щодо нього... Воно... залишається зверненим до одиничного предмета в його неповторності й індивідуальності, але воно вбачає в ньому те, що не схоплюється безпосередньо чуттями: у ландшафті – момент настрою, у людині – момент душевного стану». Дослідник приходять до утвердження необхідності розрізняти в естетичному сприйнятті два роди споглядання, з розумінням того, що «тільки їх сукупна дія виражає особливість художньої споглядальної позиції» [2, с. 26].

зміст (або предмет) і форму. Ці три елементи, незалежно один від одного, «роблять свій внесок в естетичний об'єкт».

Наступний етап – визначити спосіб поєднання елементів. Припустимо, що подібна можливість відкривається на основі чуттєвого сприйняття, але воно актуальне лише для зовнішнього твору. При чуттєвому сприйнятті неможлива диференціація форми, матеріалу і змісту: «невиділені, вони містяться одне в одному». Отже, фундаментальні протилежності форми, матеріалу і змісту не можна захопити чуттєво. «У зовнішньому творі вони подані разом чуттєвим імпульсом, але ще нерозділені, – а в естетичному об'єкті вони повинні бути одночасно й диференційованими, і все ж таки поєднаними» [4, с. 70]. Б. Христіансен підкреслює, що зв'язок указаних моментів – не просто складання, а взаємодоповнювана гармонізація протилежностей. Оскільки момент «збігу» цих трьох елементів естетичного об'єкта не може бути одержаний чуттєвим імпульсом, то філософ робить висновок про те, що «точка їх зустрічі... поза сферою чуттєвого» [4, с. 71].

Саме опора на позачуттєве враження дозволить з'ясувати спосіб координації елементів естетичного об'єкта. При цьому важливе розуміння складності фіксації позачуттєвого моменту взаємозв'язку змісту, матеріалу і форми, оскільки «точка їх зустрічі знаходиться в тій сфері, яка не так відкрита перед суб'єктом, як його чуттєві переживання, яка легше випадає із самоспостереження» [4, с. 72].

Цей надзвичайно важливий для естетики як такої хід думки Б. Христіансена у напрямку позачуттєвого підсилюється численними поясненнями зі сфери різних мистецтв. Філософ зосереджує увагу на духовному змісті, що стоїть за чуттєвим явищем. Так, у «мелодії переживається щось більше, або щось інше, ніж простий акустичний образ ряду тонів» [4, с. 72]. Це інше, те, що «міститься позаду поверхні тонів», не підлягає опису і лише віддалено передається в образах і порівняннях.

І все ж Б. Христіансен не лише вважає за можливе осмислення цього іншого, але й спирається на вже існуючий досвід. Учений звертається до «Трактату про колір» Гете, підкреслюючи ідею «чуттєво-морального» впливу кольорів як особливого настрою духу, що викликається ними. Ці вторинні колірні враження – не просто емоції, а «душевні настрої», як говорить Гете. Б. Христіансен тут коригує думку письменника, розуміючи під настроєм певну цілісність, елементами якої є враження. Б. Христіансен вважає, що колірне враження зазвичай не розвивається у справжній настрій духу, але є його «диференціалом».

Особливо цінною в спостереженнях Гете постає думка про спорідненість вражень. Наприклад, блакитне – не холодне і не схоже на

холодне, «але блакитне викликає таке враження, що споріднене враженню від холодного» [4, с. 75]. При тому, що подібності між чуттєвими враженнями як такими бути не може, усе ж можлива «непряма спорідненість – через посередництво вторинних вражень». Порівнюються не холодне й блакитне, а емоційні враження від них. Це дозволяє Б. Христіансену зробити висновок про те, що подібно до кольорів й інші чуттєві сприйняття можуть викликати емоційні враження спорідненого характеру.

Розмаїття вторинних емоційних вражень не поступається багатству первинних чуттєвих вражень, але має перевагу в силу властивої «емоціям» активності, тому Гете й підкреслює в кольорах елемент морального впливу. Враження від кольорів і їх сполучень мають активно-динамічний характер: «В емоційному враженні якогось кольору міститься щось подібне до енергії, до прагнення... і це прагнення задовольняється враженням певного іншого кольору» [4, с. 75]. Так, блакитне «вимагає» жовто-червоного як додаткового кольору, а пурпур «вимагає» зеленого. Подібне «стремління» має універсальний художній характер і може бути простежене в мелодії, у ритмі, у малюнку, у рими: «...у першому римованому слові – вимога, в другому – виконання; кожна рима при цьому – у своєрідності своєї співзвучності; інші рими, що втручаються між ними, заважають їм і водночас посилюють їх однорідністю свого стремління» [4, с. 79]. Динамічний характер емоційних вражень дозволяє визначити логіку їх сполучення як телеологічну єдність. Елементи, що утворюють цю єдність, не статично розташовані один поруч з одним, а навзаєм проникають один в один: «Стремління, властиве одному враженню, шукає виходу і знаходить його в іншому, новому враженні» [4, с. 81].

Спорідненість вторинних вражень веде до того, що з їх комбінацій виникають нові враження, які принципово не зводяться до простої суми вихідних. Тому мистецтво приховує в собі безмежні можливості – воно може вести до переживань, яких ніхто раніше не передчував. Це положення виявляється справедливим не тільки щодо «формальних» вражень кольору, мелодії, ритму, рими, але й щодо змістових планів мистецтва. «Предмет», що сприймається чуттєво, має естетичне значення не через достовірність образного відтворення. Цінним є безобразне емоційне враження, що пробуджується ним. «Метою зображення предмета в мистецтві є не чуттєвий образ об'єкта, а безобразне враження предмета» [4, с. 90].

Подібно до того, як враження кольору є диференціалом настрою духу, так і невловиме безобразне уявлення предмета «має характер емоційного елементу».

Ідею безобразності, орієнтовану на живе і сильне враження, Б. Христіансен протиставляє вимозі «наочності зображення», доводячи неспроможність останньої як у поезії, так і в живописі. Сила враження збільшується завдяки емоційній співзвучності вражень від предметів, у чому знаходить свій новий прояв механізм спорідненості вторинних вражень. Христіансен наводить як приклад поетичний фрагмент: «Ось вірші Меріке:

Дитяче листя каштану – бачиш, звисає, як крила

Метелика вогкого, що тільки-но кокон покинув свій» [4, с. 90].

Філософ підкреслює, що порівняння ніякою мірою не передбачає уявлення двох чуттєвих образів, що стоять поруч, а орієнтоване на споріднену співзвучність однотонних вражень: «Хіба я насправді бачу в Меріке крила молодого метелика поруч з листям каштана? – його вплив у однотонності безобразних вражень: співзвучність їх обох підвищує інтенсивність» [4, с. 92].

Таким чином, як формальне, так і змістове входить до складу естетичного об'єкта як позачуттєвий елемент, безобразне емоційне враження. Цим визначена логіка їх координації. Більше того, спорідненість, чи «співзвучність» вторинних вражень здійснюється не ізольовано на формальному і змістовому рівнях, а передбачає їх перехресну взаємодію. «Оскільки форма і предмет відіграють однакову роль, а саме впливають своїми безобразними враженнями, то можлива також співзвучність між формою і предметом, а не тільки самих форм між собою... Така співзвучність обумовлює силу враження... ми відчуваємо предмет ніби пронизаним внутрішнім світлом і одержуємо часто від нього більш сильне враження, ніж якщо б він був наяву...» [4, с. 92]

Формально-змістова єдність підтримана, крім цього, і характером зв'язку елементів. Подібно до динаміки формальних вражень, де стремління, напруженість, розрядка і виконання утворюють телеологічні зв'язки, змістовий розвиток також являє собою «складну будівлю телеологічної структури». Так, наприклад, на реалізацію телеологічних єдностей орієнтовано зміст драми: «Ціле – напруженість і розвиток, елементи цілого – події окремого акту, де помітна подібна ж крива, потім сцена як елементарна складова одиниця акту, і кожна сцена знову складена з найдрібніших динамічних одиниць, з питання і відповіді в діалозі, які очевидно відносяться одне до одного як цілепокладання і досягнення: але в цій складній побудові кожна елементарна завершеність виконує особливу функцію у всеохоплюючій системі: завдання, опір, уповільненість, розвиток чи розв'язання» [4, с. 100].

Стверджуючи під час аналізу, що зміст і форма лише остільки входять в естетичний об'єкт, оскільки вносять у нього елементи настроїв,

Б. Христіансен відзначає, що певною мірою це положення стосується і проблеми матеріалу. Матеріал прилягає до змісту і форми за рядом своїх естетичних функцій, проявляючись як різновид «формальних і предметних вражень» [4, с. 103].

Таким чином, аналіз елементів естетичного об'єкта дозволив виявити як їх об'єднувальну характеристику різноманітні модифікації позачуттєвих утворень, які Б. Христіансен називає «емоційними елементами», «враженнями настрою», «безобразним» у мистецтві. Це дозволило зафіксувати відмінність чуттєвої данності зовнішнього твору і позачуттєвого потенціалу естетичного об'єкта. Однак цим протиставленням сфера позачуттєвого як такого ще не вичерпана. Христіансен вказує на особливі «нечуттєві форми», які підривають «сенсуалістичний догмат» про те, що виключно чуттєвий погляд є умовою, необхідним початковим моментом і власне змістом естетичного сприйняття. «Раз ми переконалися в тому, що безобразні емоційні елементи форм, предметного, матеріалу є справжніми складовими естетичного об'єкта, ми не будемо здивовані, зустрівши ще нові елементи, які лише віддалено пов'язані з чуттєвими сторонами художнього твору, і де антецедент, що безпосередньо передує цим елементам і дає їм життя, – зовсім не чуттєвого походження» [4, с. 103].

Серед різноманітності «нечуттєвих форм» Б. Христіансен вказує лише на одну групу. Це так звані диференційні відчуття, або відчуття відмінностей. Джерелом подібних відчуттів є відхилення від норми, канону, відчуття несхожості, тобто щось, за природою своєю недоступне чуттєвому сприйняттю. Так, «найменші відступи від звичного у виборі виразів, у комбінації слів, у розташуванні і вигинах фраз – усе це може вхопити лише той, хто живе у стихії мови, хто, завдяки живій свідомості нормального, безпосередньо вражений усіляким відхиленням від нього, подібно до чуттєвого подразнення» [4, с. 104].

Диференційними відчуттями можна назвати естетичні враження, що виникають на базі наявного художнього досвіду, причому як індивідуального, так і колективного. Так, Б. Христіансен вважає, що диференційні відчуття можуть бути зрозумілі як проявники культурної своєрідності: «Ось причина, чому ми ніколи не розуміємо повністю лірики чужого народу» [4, с. 104]. Засвоюючи цілком усі чуттєві форми (гру співзвучностей, риму, ритм), розуміючи змістову своєрідність, ми все ж неспроможні зробити синтез естетичного об'єкта, оскільки не маємо уявлення про певний «масштаб відхилення» на фоні існуючої традиції.

Подібно до емоційних вражень форми і змісту, диференційні відчуття передбачають динамічні відношення телеологічного характеру. Елементи диференційних відчуттів стосуються одне одного як напруження і розрядка, поставлена мета і її досягнення. «Наскільки великим може бути

таке напруження, ми дізнаємося... коли музична п'еса обривається прямо перед останнім тактом: таке відчуття, ніби залізничний потяг зупинився у відкритому полі: ми ясно усвідомлюємо, як щось понеслося назустріч меті, що нас поривало до неї, що ми не можемо її досягти, і болісно переживаємо це переривання» [4, с. 132–133].

Підсумовуючи аналіз структури естетичного об'єкта, Б. Христіансен формулює такі положення. Елементи, з яких будується естетичний об'єкт – це «емоційні враження». Виходячи з цього, «матеріал, предмет і форма входять в естетичний об'єкт не прямо, а у вигляді емоційних елементів, що приносяться ними, до яких приєднуються потім ще диференційні враження іншого роду» [4, с. 111]. Елементи естетичного об'єкта не чуттєво-видимі, але й не раціонально-абстрактні. Вони являють собою конкретні індивідуальні переживання і можуть у своєму значенні наближатися до «душевних настроїв».

Форма координації елементів естетичного об'єкта визначається як «послідовне злиття». «Тобто елементи не перебувають один поруч з іншим, а взаємно проникають один в один. Але це не **статичний** стан злиття, а постійне **зростання**. Отже, естетичне переживання є процесом, що має початок і кінець» [4, с. 111].

Результатом зробленого аналізу є усвідомлення проблематики позачуттєвого фактора естетичного переживання. При постійному підкресленні незамінності чуттєвого імпульсу чуттєвий досвід утверджується лише як «носій нечуттєвого змісту». Принциповим збагаченням естетики як науки слід визнати максими Б. Христіансена про пріоритет позачуттєвого: «Головне в музиці – це нечутне, у пластичному мистецтві – невидиме і не відчутне на дотик» [4, с. 109].

Нечуттєвий характер «емоційних вражень» Б. Христіансена може здатися чимось «полегшеним» на фоні кантівської «рефлексії суб'єкта щодо скінченності його чуттєвості відносно безмежності його розуму» або порівняно з фрейдівською метапсихологією та ліотарівською анестетикою. Але суть не в термінології (що не задовольняла цілком і самого дослідника), а в значущості перспектив, що відкриваються. Б. Христіансен зробив крок у напрямку дослідження сфери надестетичного як змісту духовної діяльності, що відбувається в суб'єкті сприйняття мистецтва.

Отже, повертаючись до трактату М. М. Бахтіна «До питань методології естетики словесної творчості», без перебільшення ми можемо говорити про реалізацію «живого зв'язку» з ідеями Б. Христіансена. У першу чергу маємо на увазі активну опору на такі концепти «Філософії мистецтва», як естетичний об'єкт, зовнішній твір, телеологічна спрямованість і вже сама винесена в назву трактату проблематика змісту,

матеріалу і форми. Але більш суттєве те, що увесь цей теоретико-естетичний інструментарій продуктивно задіяний у полеміці з формальним методом¹⁰². Хоча М. М. Бахтін і визначає формалізм як «матеріальну естетику», формалізм як методологія базується на свідомій відмові від естетичних горизонтів аналізу. У тому й полягає цінність здійсненої Бахтіним стиковки ідей Б. Христіансена з формальною школою, що таким чином ніби від супротивного утверджується концепція естетичного об'єкта в науці про літературу. Формальний метод як втілення науковості позитивістського типу став тим контекстом, у якому ідеї Б. Христіансена пройшли своє випробування та утвердження¹⁰³. Це занурення в напружений контекст літературознавчих досліджень надало ідеям Б. Христіансена гостроти живої полеміки. Про результати цієї полеміки і досі говорити неможливо з огляду на ті нові аргументації, якими збагачують її покоління літературознавців, що змінюють одне одне.

Ми не вважаємо за потрібне обговорювати деталі дискусії Бахтіна з формалістами – вони достатньо відомі та вивчені. Відзначимо лише, що одна з центральних інвектив М. М. Бахтіна стосувалася саме нерозрізнення формалістами естетичного об'єкта й зовнішнього твору: «Матеріальна естетика не може обґрунтувати істотну відмінність між естетичним об'єктом і зовнішнім твором, між членуванням і зв'язками всередині цього об'єкта і матеріальним членуванням і зв'язками всередині твору та усюди проявляє тенденцію до змішування цих моментів» [1, с. 274].

Найбільш цінним нам видається теоретичне збагачення М. М. Бахтіним концепції Б. Христіансена. Це в першу чергу розробка й обґрунтування системи архітектонічних форм естетичного об'єкта і композиційних форм зовнішнього твору. На цій основі М. М. Бахтін формулює завдання естетичного аналізу: «Зрозуміти естетичний об'єкт у його суто художній своєрідності і структуру його, яку ми надалі будемо називати архітектонікою естетичного об'єкта, – перше завдання естетичного аналізу. Далі, естетичний аналіз має звернутися до твору в його первинній, суто пізнавальній даності і зрозуміти його будову цілком незалежно від естетичного об'єкта... І нарешті, третє завдання естетичного аналізу – зрозуміти зовнішній матеріальний твір як такий, що

¹⁰² Слід уточнити, що поняття «естетичний об'єкт» було у сфері уваги не лише М. М. Бахтіна, але й формалістів. До нього, зокрема, звертається В. М. Жирмунський у праці «Завдання поетики» (1921 р.). Також слід відзначити, що «похідне» від естетичного об'єкта поняття «архітектоніка» було пов'язане з уживанням цього терміна у філософській та естетичній культурі 1920-х років, зокрема у Е. Гансліка, А. Гільдебранда, В. Дільтея, Г. Зімеля, а також у працях російських формалістів 1920–1921 років: В. В. Виноградова та Б. М. Ейхенбаума.

¹⁰³ Виявленню характеру впливу ідей Христіансена на методологію формалізму присвячена стаття Л. Геллера «Віктор Шкловський, Бродер Христіансен і «формалістська семіотика»» [5].

здійснює естетичний об'єкт, як технічний апарат естетичного звершення» [1, с. 275].

Проблема архітектонічних і композиційних форм відображає в собі те нове наповнення, яке надав Бахтін співвідношенню змісту, матеріалу і форми у складі естетичного об'єкта. На відміну від Б. Христіансена М. М. Бахтін закріплює естетичний пріоритет за формою – саме вона, така, що перетворює, напружено-активна, втілює в собі цінність творчого зусилля автора і споглядача. Енергія форми містить у собі характеристику духовно високого, піднесеного над змістовою хаотичністю і незавершеністю життя. У складі естетичного об'єкта життєва «плинність» оформлюється у ціннісно-сміслову завершеність. При цьому форма «піднесена» лише щодо змісту; формальні прийоми обробки матеріалу мають суто технічний характер і разом із матеріалом у його «закостенілій» даності взагалі не входять до складу естетичного об'єкта: «Мова в її лінгвістичній визначеності всередину естетичного об'єкта не входить, залишається за бортом його» [1, с. 304].

Таким чином, розроблене Б. Христіансеном поняття «естетичний об'єкт» дозволило М. Бахтіну актуалізувати естетичний рівень аналізу літературного твору, утвердити службовий характер технічно-композиційних засобів, залучених до здійснення архітектонічної події.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари ; Языки славянской культуры. – 2003. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов.
2. Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман ; [пер. с нем. Т. С. Батищевой, А. В. Дерюгиной, Е. В. Касьяновой, М. К. Мамардашвили]. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1958.
3. Ключек Г. Д. «Художній світ» як категорійне поняття / Г. Д. Ключек // Енергія художнього слова. Збірник статей. – Кіровоград, 2007. – С. 73–101.
4. Христіансен Б. Філософія мистецтва / Б. Христіансен ; [пер. с нем. Г. П. Федотова]. – СПб. : Шиповник, 1911.
5. Heller L. Виктор Шкловский, Бродер Христиансен и «формалистская семиотика» / Leonid Heller // Миргород. – Седльце, 2010. – Вып. 2. – С. 29–48.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кравченко Оксана Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і художньої культури Донецького національного університету.

Наукові інтереси: поетологічна конкретизація естетичних категорій.

МОВА ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ ДОХРИЯНСЬКИХ ЧАСІВ У НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІЙ ПРОЗІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ ТА ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

Стаття досліджує специфіку реконструкції дохристиянської історії через мову в науково-популярних творах Д. Гуменної («Благослови, Мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє») й Валерія Шевчука («Мислинне древо»).

Ключові слова: есе, науково-популярна проза, дохристиянська історія в літературі, методи реконструкції мови дописемних часів.

The article investigates the specific features of pre-Christian history reconstruction through language in popular-scientific prose by Dokia Humenna («Bless, Mother!», «Family album», «The past flows into future») and Valeriy Shevchuk («Thought tree»).

Key words: essay, popular-scientific prose, pre-Christian history in literature, methods of reconstruction of preliterate times language.

Мова тісно пов'язана з людським буттям, у ній фіксується інформація про події й процеси, які переживає суспільство. О. Потєбня підкреслював, що процес словотворення – не суб'єктивний акт людського мислення, а об'єктивний процес відтворення світу в процесі суспільної діяльності людей, слово – це образ і значення, співвідношення яких має історичний характер; мова ж – певна система, що виражає національну самобутність [11, с. 504]. Отже, якщо відсутні писемні свідчення, то усне слово стає джерелом інформації про давні часи, у ньому фокусується й історія, і культура, і світогляд прадавнини.

Теорія реконструкції мови найдавніших часів у сучасній лінгвістичній науці представлена в роботах Ю. Мосенкіса, який для відтворення праісторії через лінгвістичний матеріал використав методи «слів і речей» («лінгвістична палеонтологія»), що полягає у реконструкції мови «на основі позамовної інтерпретації реконструйованих культурних термінів» [8, с. 100]; а також лінгвістичної інтерпретації позамовної дійсності (міфології та мистецтва) (суть полягає у пошуку суголось і співзвуччів для з'ясування походження міфологічних образів та мистецьких сюжетів). Ураховуючи специфіку матеріалу, Ю. Мосенкіс розробив спеціально новий метод – «речей і слів», який передбачає пошук зовнішніх зв'язків мовного субстрату у відповідності до зовнішніх зв'язків археологічної культури, щодо якої припускається відповідність цьому субстратові» [8, с. 116].

Висновки вченого неоднозначно оцінюють у науковому світі, проте аргументованість осмисленого й проаналізованого автором матеріалу доводить правомірність його прийомів реконструкції мови людей, не зафіксованої в писемних джерелах.

Зауважимо, що в сучасній художній літературі є багато письменників, котрі вдаються до спроб реконструювати історію свого народу через мову. У «Бусовій Книзі» С. Пушик, наприклад, зробив чимало відкриттів у долітописній історії України, спираючись на аналіз топонімів, гідронімів, ойконімів. Минуле своєї батьківщини через аналіз лексем реконструює й російський письменник С. Алексеев у серії книг «Таємниці Валькірії».

Подібні спроби є й у науково-популярних романах про дохристиянську добу Д. Гуменної («Благослови, Мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє») і Вал. Шевчука («Мисленне древо»). Ці митці беруть на себе дуже відповідальну й водночас невдячну справу, адже вони намагаються відтворити історію України доби Трипілля й Скіфії, а це часи, не зафіксовані в писемних пам'ятках. Г. Півторак, Ю. Карпенко, Ю. Мосенкіс та інші вчені-філологи вказують, що дієвими лінгвістичними методами дослідження мови, а через неї й історії дохристиянського буття, є порівняльно-історичний, типологічний, метод позамовної інтерпретації дійсності.

Виходячи із таких висновків фахівців, для нас буде цікавим дослідити співвідношення наукових методів реконструкції мови матріархальних часів, а через них і культури та історії наших предків, які застосовує Д. Гуменна та Вал. Шевчук у своїй науково-популярній прозі, та визначити авторські прийоми витворення картин праминулого. Зауважимо, що в дослідженнях доробку цих митців А. Погрібного [10], П. Сороки [12], В. Петрова [9], Т. Мимрик [7] та ін. не достатньо наголошено на механізмах реконструкції прачасів у науково-популярній прозі письменників, що й визначає актуальність нашої розвідки.

У романі-есе «Благослови, Мати!» Д. Гуменна доводить, що жінка в першій родовій громаді займала керівні позиції. Авторські спостереження над значеннями слів з основою «жен» у різних мовах доводять, що лексема «жінка» в нашій мові існує в її первісному значенні – людини, що винайшла вогонь. На підтвердження цій тезі Д. Гуменна пропонує слова, які в своєму складі мають звук «ж», – живіт, життя, житло, жар і стверджує, що вони близькі за замістом і відбивають зв'язок жінки з вогнем, який вона оберігала з давніх-давен. Письменниця говорить про тотемність мислення давніх людей, для яких вогонь був живою істотою, котру треба було годувати, давати жертву. «Не диво, – читаємо в творі, – що культ вогню й родинного огнища, печі ще живий, яскравий у сучасній етнографії, у тім числі й українській» [1, с. 22]. У цьому випадку Д. Гуменна керується типологічним методом, однак порушує усталений у науці синонімічний ряд, який «в'яжеться» із поняттям «жінка». Однак, це

– добре аргументована авторська позиція, хоча вона й не має наукового підтвердження.

Письменниця вказує також на тісний зв'язок між словом «жінка» й ім'ям міфічної слов'янської богині Діви. За К. Леві-Стросом, «міф – це мова, але ця мова працює на найвищому рівні, на якому змістові вдається... відділитися від мовної основи» [6, с. 187]. «В нас, на своїй материзні, як і слово жена, воно (слово Діва – М.Л.) залишилося, насамперед, у своєму першозначенні: «людина жіночої статі», – підкреслює Д. Гуменна. – Правда, до нього тепер приточено вимогу патріархальної ідеології: ще й незайманиця» [1, с. 72]. Таке порівняння – спроба лінгвістичної інтерпретації дійсності, дослідження першозначення протогенетичного міфічного образу богині Діви.

Д. Гуменна тлумачить ім'я цієї богині Діви й від слова «дивий», що означає (за словником Грінченка) «дикий», а за поняттями палеолітика – «божественний, святий, себто тотем» [1, с. 66]. Лінгвістичні дослідження приводять Д. Гуменну до власного висновку: «Крім свого основного значення, – надприродної сили, дива, божества, – він став коренем маси слів, що їх тепер вживає індоевропейське мовлення» [1, с. 67]. Авторка наводить приклади лексем з різних мов (типологічний принцип), що мають корінь «дев» і значеннєве наповнення «святий». Вона пояснює близькозвуччя й значеннєву спільність з іменем богині слів дід, дядько, дівер, дідух, дія, доїти, дай, Дунай, Дністер, Дніпро, Дінець, Дін. І в цьому випадку логіка думки авторки аргументована, хоча не завжди відповідає науковій правді. Д. Гуменна вимислює власну етимологію слова Діва, тому й вибудовує хибний з позицій науки синонімічний ряд. Але щодо авторських висновків він не є суперечливим. Оригінальну етимологізацію знайомих для нас слів Д. Гуменна пояснює в «Післяслові» до повісті «Велике Цабе» «швидше виявом здивовання, що так згармонізовані етнографічні та археологічні дані знаходять своє відображення в живій мові, цьому згусткові та нашаруванні колишніх ідеологій, зашифрованих у мовні символи» [3, с. 142–143]. Зауважимо, що особлива увага до мовного матеріалу спостерігається й у художніх творах авторки (повістях «Велике Цабе», «Небесний змій», збірці новел «Прогулянка алеями мільйоноліть», мемуарах «Дар Едотеї»).

Утверджуючи культ матері в неолітичні часи, Д. Гуменна вдається до гіпотетичного припущення на лінгвістичному ґрунті, що ім'я трипільської Богині-Матері могло бути Леля (Неня). Авторка проводить колосальну дослідницьку роботу, вишукує слова з основою, близькою до «лел», занурюється в їхню етимологію, стверджує, що вони малюють «істоту жіночої статі, хорошість, мирність» – лелека, лебідь, літо, латаття, лілея, лад, люди, ладний та ін. [1, с. 102].

Отже, синонімія лексичних значень і близькість їхнього звучання (паронімія) стає для авторки приводом для витворення мовної системи трипільської епохи. Для неї, за висновками авторки, характерним був культ жінки, а з ним – добробуту й миру.

Мова як джерело знань про тотемне минуле людства є предметом дослідження роману Д. Гуменної «Родинний альбом». На думку авторки, вона виникла в прадавні часи для потреби звертатися до звіра. Дослідниця проводить спостереження над вигуком для стримання худоби «Т-Р-Р!» і каже, що він походить ще з палеоліту. Це первісне звукосполучення, як твердить письменниця, засвідчує тотемність мислення наших предків і обожнення ними культу корови-бика. Д. Гуменна вибудовує логічні ряди слів (з паралельним тлумаченням значень), що доводять її думку. Авторські приклади не однолінійні, вони містять слова на означення тотемного звіра, як-от: товар, тварина, товариш, твар, таври і т. ін. Спосіб мислення тотеміста, на думку письменниці, відбивають і близькі за звучанням слова – туриці (русалки), тризна, треба, труп, труна, тирса, тавро, торг, торговиця. «Не забуваймо, – пише авторка, – що тотемна назва поширюється не тільки на тотемного звіра, на членів тотемного роду, а й на місцевість» [4, с. 28]. Д. Гуменна наводить приклади гідронімів і топонімів, що містять звукосполучення «Т-Р-Р!»: «Тірас – стародавня назва ріки Дністер. Тирасполь – сучасне місто в Бессарабії. Назва «Таврія» така проміняста, що навіть усі прилеглі терени – Мелітопільщина, Маріупільщина, Одещина – охрещені Таврією... Турія – річка на Волині... Турка – містечко в Галичині на Бойківщині» [4, с. 28].

У романі Д. Гуменна висуває гіпотезу, що вслід за звукосполученням «Т-Р-Р!» йшло тренувально-приручувальне «С-Т-Р!», яке також відбиває тотемність світогляду наших предків. Авторка наводить приклади слів із цим суголоссям із родинної номенклатури (сестра, стрий), географічних назв («Стрий – річка в Галичині... Остріг – місто на Волині... Дністер – «буквально ріка істрів»... Астуру – провінція в Італії [4, с. 39–40]). «У галузі ідеологічних і релігійних понять слова із основою С-Т-Р вводять нас у саме осердя минулих епох – із магією, чаруванням, силою слова» – наголошує письменниця й продовжує логічний ряд словами страва, страта, страждати, страм, страх, байстрюк і т. ін. [4, с. 42]. Зауважимо, що авторка пропонує власну етимологію цих понять: «Страта – в розумінні «вбивство, знищення». «Йде на страту», первісно, мабуть, означало: «йде, щоб бути принесеним у жертву». У цім слові чути відгомін ритуальних жертвоприношень своєму С-Т-Р. «Страчений» – це ж «відданий С-Т-Р-ові» [4, с. 42]

Подібний принцип мовної інтерпретації та етимологізації зустрічаємо й у розділі «Хата сонця». Д. Гуменна пише, що для «понять

жінка, корова, сонце, вогонь існував один словозвук також, щось середнє між Х-Р, Г-Р, К-Р. Він дав і Хор, Гор, Кор, що їм судилось блискуче майбутнє» [4, с. 47]. Лінгвістичні дослідження в цьому випадку сприяють також реконструкції авторкою світоглядних позицій давніх предків, утвердженню культу жінки-матері.

Мова в романі стає інструментом доказу єдності української культури з Шумерською цивілізацією. Ю. Мосенкіс зазначає: «Якщо етимологічне дослідження слова встановлює його первісну форму і значення, то окремий випадок такого дослідження – на матеріалі міфоніма – дає можливість визначити первісну форму імені божества та його давні функції (чи початкову форму і значення певного міфологічного поняття)» [8, с. 109]. Д. Гуменна гадає, що «сумер» – це втілення ідеї єдності, спорідненості з тотемним джерелом. «Уявімо себе на хвилину, – читаємо в творі, – що самі себе називаємо сумерами. То виходить, що відійти до предків, до сумеру, у нас зветься вмерти. А іменник – смерть. Отже, умер – це буквально «відійшов до предків», до тотемного джерела» [4, с. 70]. Таке припущення спонукає до пошуків авторкою смислових зв'язків між словами, які є частковими омонімами або паронімами: смерк, смеркання, Марена (слов'янська богиня смерті), морока, химера, кумир, хміль, мрія, марення.

Лінгвістичний рівень утвердження патріархального суспільного укладу, котрий замінив матріархальний, пов'язаний із аналізом чоловічих образів світової міфології. Д. Гуменна припускає, що найдавнішим є асирійський бог Асур. Вона пише, що з часом слово «асур та його відміни згубили своє першозначення й стали терміном на означення понять «господар», «монарх». В асирійській мові воно виглядало як шарру, сарру» [4, с. 85]. Слова з таким же звуковим складом на означення володарів-монархів письменниця віднаходить у багатьох мовах народів Європи: цар (українська, російська), кайзер (німецька), цісар (австрійська). Таку ж добірку слів авторка проводить на рівні образів міфології: «Магешасур – у Індії. Це буйвологоловий велетень... Сур'я – бог-сонце у староіндійському збірнику гімнів Ріг-Веда... Сарасваті – бог води у Ріг-Веді» [4, с. 86–87]. У цьому випадку письменниця використовує метод етимологічної інтерпретації міфу (позамовної інтерпретації дійсності). Для неї міфонім Асур є субстратом, формулою, прояви якої можна простежити в різних мовах.

Звукосполуку С-Р Д. Гуменна детально прослідковує на ґрунті української мови. Легендарна Савур-могила, оспівана в фольклорі; містечко Саврань, імена Саврадим, Северин; прізвища Севера, Севрук; назва слов'янського племені сіверяни – це маніфестація чоловічого начала (принцип омонімії). Апогеєм авторських гіпотез стають роздуми над етимологією слова «цабе», що означає звертання до волів. Д. Гуменна

пише, що воно – «конкурент слова «цар»... Ще цікаво, що слово цабе подібно не тільки до цебро, а й на сябро (білоруське та сербське «товариш»). Значить цабе – також член роду, тільки визначний» [4, с. 91].

Ідею тотему бика-дворога в часи становлення патріархальних відносин відбивають також, на думку Д. Гуменної, слова, що мають у своєму складі звукосполучення Д-В, В-Л, Б-Г.

Спостереження Д. Гуменною над мовою як джерелом тотемного мислення наших предків у романі «Родинний альбом» викликало критику з боку лінгвіста В. Чапленка, який виступив із статтею «Дещо про етимологізацію» у журналі «Визвольний шлях» (1964). Дослідник вказував на некомпетентність Д. Гуменної в галузі мовознавства й називав її твір «купою нісенітниць». Письменниця ж у журналі «Нові дні» відповіла В. Чапленкові на його зауваження, підкресливши, що подані в есе приклади – «грона слів тематично-змістової спорідненості тотемістичного походження, а не «приблизно звукова подібність» [5, с. 19]. Вона також наголосила, що її роман – не наукова розвідка, а літературний есей, і саме в такому жанрі можна виражати власні думки й припущення. З такою позицією Д. Гуменної погоджується П. Сорока. «Цікаво спостерігати, – пише він, – як з одного маленького невірного звуку тотеміста ...виростає мовне дерево... її метод дозволяє нам робити ширші узагальнення і вказує шлях, яким може пройти кожен, хто прагне зрозуміти таємниці минулого» [12, с. 322–323].

Подібно до «Родинного альбому», у романі «Минуле пливе у прийдешнє» Д. Гуменна також вишукує празвуки, що витворили нашу мову. Вона припускає, що звукосполучення ДВ стало «словом для імені божеств. Воно звучить однаково в різних частинах світу. ДІО, ДІОС, ДІА, ДІАУС, ДЬЄ, ТАО, ТЕО, ТІА, ТІА... Є воно і в нас: ДІВА» [2, с. 197]. Авторка намагається реконструювати прадавню етимологію назви божества, доводить, як і в романі «Благослови, Мати!», що вона синонімічна з словами «дивий, дикий», тобто «божественний», як і належить тотемістичному думанню.

Стверджуючи тезу про те, що до вогню в давні часи було дуже шанобливе ставлення, Д. Гуменна добирає слова-синоніми на означення цієї святості, як-от: кострище, варта, багаття й підкреслює, що вони «складаються із найдавніших слово звуків, що вихоплювалися із неправних горлянок палеолітичних мисливців на означення звіра й вогню ... СТР, ТР, БГ...» [2, с. 205].

У романі авторка висуває припущення на основі інтерпретації міфів та шляхом підбору спільнокоренових слів про те, що слово «Русь» має матріархальні корені. Указуючи на однаковий звуковий вияв слів р е к т и, р і ч, р і к а, р у ч а й, р у с а л к а. Д. Гуменна пише, що вони витворилися

в «часи не досить розвиненої звукової мови, як люди порозумівалися ручною» [2, с. 218]. Письменниця вважає, що слова «Русь», «Дана» мають однакове значення – матері-прародительки, покровительки води (русалка). «Так за допомогою русалок ми дійшли, – читаємо в творі, – що назви трипільських племен були: одна – Д а н а, а друга – Р у с ь ... І можливо: Д а- н и – напливні. Р у с ь – автохтони, нащадки мезолітичних мисливців» [2, с. 218].

Простежуючи міф про Гою – Землю, Д. Гуменна на лексичному рівні підтверджує її святість, добираючи слова однакові за звучанням, що мають значення добробуту й всяких щедрот: «гоїти – оздоровляти, лікувати ...Гойниця – лікувальна трава. Гойно – щедро, розкішно... Гайман – дуже багато...» [2, с. 228]. Зауважимо, що таких спостережень у романі «Минуле пливе у прийдешнє» багато.

Отже, реконструкція праісторії України в науково-популярних творах Д. Гуменної на основі лінгвістики побудоване на порівняльно-історичному, типологічному методах та методі позамовної інтерпретації дійсності (етимологічної інтерпретації міфу). Добірка досліджуваного матеріалу здійснюється шляхом підбору спільнокореневих слів, омонімів і синонімів. У романах спостерігається кореляція наукової етимології слів з власне авторською.

Об'єктом лінгвістичних спостережень у романі-есе «Мисленне древо» Вал. Шевчука стає писемна (літописи) та усна (фольклор) спадщина слов'ян.

Автор погоджується з думкою І. Франка про те, що літописи – «це своєрідне зібрання поетичних текстів, переплавлених мовою історії» [13, с. 18]. Він цитує літописну пам'ятку «Слово о полку Ігоревім», у якій є згадки про «тропу Трояна», «віки Трояна» й «землю Трояна».

Згадка про Трою провокують автора до власного розшифрування не тільки легенди про заснування Києва, а й значення цього слова в українській мові. Вал. Шевчук коментує літературні пам'ятки, розвідки І. Срезневського, М. Костомарова й приходять до висновку, що Троян – Триглав – це поганський бог, що символізує єдність неба, землі й підземного світу.

Розмірковуючи над метафоричними висловами із «Слова...», які пов'язані з Трояном, В. Шевчук простежує вживаність цього слова в українській мові. Письменник називає прізвища з коренем «троян» – Троянівський, Троянський; географічні назви – Трояни (село на Житомирщині), Троєщина (район у Києві). Він звертає увагу на тлумачення цього слова першим словником української мови Б. Грінченка, сповіщає, що ним в Україні називають «батька трьох близнят, трояном зветься також дитяча гра, троян – це танець, який танцюють, притупуючи правою ногою» [13, с. 26]. У романі також

констатується, що трояном зветься трилиста конюшина, а також вид отруйних грибів. Цікавими є авторські роздуми щодо значення цього слова, зокрема його гіпотези-трактування українського прізвища Троян. Вал. Шевчук ставить у один ряд імена богів Хорса, Даждьбога, Перуна й Трояна, наголошує, що останній із богів не позначав небесних сил, не був небожителем, він «був син, спадкоємець Трої, тобто поселенець Києва – чи не означає це: Троян – це киянин?» [13, с. 27].

Зі словом «троя» в романі пов'язується й ідея троїстості, святості числа три, яка домінує в світовій народній традиції, наприклад: три сини Ноя, три скіфських брати, три брати, що заснували Київ на трьох горбах. «Місто на трьох горбах було засноване трьома братами, через що аж до XVI ст. збереглася традиція називати його Троєю», – припускає автор [13, с. 33]. Спостереження над значеннями слова «троя», згадками його у фольклорі дає авторові право ототожнити Кия з Трояном: «Полянами, які осіли в Києві, править віче, але засновник їхнього роду Кий володів і владою своїх братів, отже міг цілком називатися Трояном. З цього часу й починається другий період у місцевому літочисленні – віки Трояна ... Основну законодавчу й судову владу несли віча, які через те й звалися трояновими вічами» [13, с. 34]. У цьому випадку письменник використовує метод етимологічної інтерпретації міфу.

Досліджуючи літописні й усні народні легенди про Либідь, Вал. Шевчук, спираючись на принцип омонімії, порівнює ім'я героїні з назвою птаха – лебедем. Письменник корелює лінгвістичні спостереження з фольклорними даними, узагальнюючи етимологічні значення слова. Він простежує символічні значення цього образу в українському фольклорі, вказує, що «поняття «лебідь» часом пов'язується з поняттям «чужина», що двоє лебедів – це подружня пара, лебідь з лебедятами – образ матері з дітьми, а рух лебедя проти води «означає сум розлуки й дівочу неславу» [13, с. 51–52]. Вал. Шевчук звертає увагу на трактування цього образу М. Костомаровим і М. Стрийковським. Автор підкреслює, що М. Костомаров в образі білої лебеді бачить і вірну дружину, і зрадницю; М. Стрийковський ж називає її Лебедою, ім'ям, котре близьке до назви зілля лободи. «З цього приводу годі не згадати, що в українських піснях лобода (лебеда) є символом віддалення від любові (разом з рудою)» [13, с. 52], – зазначає автор.

За допомогою лінгвістичних методів порівняльної типології Вал. Шевчук намагається звести до спільного знаменника легенди про заснування Києва. Він зіставляє імена Кия, Щека й Хорива з аналогічними образами із переказів історика Йордана, вірменських та скандинавських саг. Автор підкреслює, що в готському та вірменському переказах першим серед братів-месників згадується, відповідно, Сара і Мелтей.

Спираючись на дослідження академіка М. Мара, Вал. Шевчук каже, що «Мелтей означає те саме, що й Щек, тобто змій» [13, с. 55]. Такий висновок дає право письменникові висунути гіпотезу, що Щек, а не Кий заснував місто, адже він був наділений надзвичайною силою. «Саме слово Сар означає «голова», за походженням це слово скіфське, – читаємо в романі. – Отже, мимоволі насувається питання: чи не був Щек старшим братом і головою роду? Знову-таки: чи не називався Київ спершу іменем Сара (Сар, Самбатас), а вже потім став зватися іменем Кия, оскільки розвинулося в город саме його поселення?» [13, с. 55–56].

Вал. Шевчук виявляє себе добрим знавцем синонімії української мови. Письменник, послуговуючись літописами й фольклором, подає велику кількість слів на означення поняття «волхв» – відун, віщун, знахар, чарівник, зелійник. Автор удається також до пояснень етимології слів, не порушуючи усталеного в лінгвістиці трактування.

Об'єктом лінгвістичних спостережень у романі Вал. Шевчука є й билинна творчість. Автор міркує над різними варіантами прізвиська Іллі – Мури́н, Муровлянин, Муромець і Муром – і каже, що «такі фонетичні збіги й сприяли часто змішуванню легенд і контамінації мотивів» [13, с. 326]. Залучаючи до аналізу географічні дані, письменник припускає, що богатырський епос про Іллю походить із київської землі, бо серед Дніпра був Муровський острів, за аналогією до якого й отримав прізвисько Ілля.

Відтворення історії дохристиянського буття слов'ян у романі-есе Вал. Шевчука «Мислене древо» через лінгвістику, як і в Д. Гуменної, побудоване на типологічному, порівняльно-історичному методах реконструкції мови минулого. Свої висновки щодо моделювання історії української праминувшини через мовний матеріал письменник обґрунтовує також добіркою синонімів і омонімів.

Д. Гуменна та Вал. Шевчук у своїх романах-есе доводять, що мова є надійним джерелом інформації про дохристиянські часи. Реконструюючи картини прабуття на основі власне української й іншомовної лексики, письменники послуговуються класичною лінгвістичною методологією, що створює довіру читача до авторських гіпотез.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гуменна Д. Благослови, мати!/ Докія Гуменна. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 1995. – 288 с.
2. Гуменна Д. Минуле пливе у прийдешнє/ Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Видання Української вільної Академії Наук в США, 1978. – 384 с.
3. Гуменна Д. Післяслово // Гуменна. Д. Велике Цабе. – Нью-Йорк, 1952. – С 121–143.
4. Гуменна Д. Родинний альбом/ Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1971. – 348 с.
5. Гуменна Д. Хай живе «Школа В. Чапленка»/ Докія Гуменна // Нові дні, –

1964. – С. 18–21.

6. Леві-Строс К. Структурна антропологія/ Клод Леві-Строс. – К.: Основи, 2000. – 387 с.

7. Мимрик Т. Не ілюстратор – активний творець/ Тетяна Мимрик // Прапор. – 1988. – №12. – С. 144–158

8. Мосенкіс Ю. Мова Трипільської культури/ Юрій Мосенкіс. – К.: НДІТІАМ, 2001. – 164 с.

9. Петров. В. Лист-рецензія/ Віктор Петров// Гуменна Д. Велике Цабе. – Нью-Йорк, 1952. – С. 149–155.

10. Погрібний А. Повернення Докії Гуменної/ Анатолій Погрібний // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Книга друга. – К.: Дніпро, 1993. – С. 444–452.

11. Потебня А.А. Полное сочинение трудов: Мысль и язык/ А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 1999.

12. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет/ Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495 с.

13. Шевчук В. Мисленне древо: роман-есе про давній Київ/ Валерій Шевчук. – К.: Молодь, 1989 – 355 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лаврусенко Марія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ.

Наукові інтереси: українська історична проза, архетипний підхід до аналізу художнього тексту.

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР СТЕПУ ЯК СКЛАДНИК КИЇВСЬКОГО ТЕКСТУ

В'ячеслав ЛЕВИЦЬКИЙ (Київ)

У статті досліджується роль степових локусів у семіозисі Києва на рівнях історіософських бачень, іконіки й міфології. На матеріалі поезії це місто витлумачено як пограниччя між рукотворним і кількома різновидами природного простору.

Ключові слова: міський текст, локус, міф.

The article explores the role of the loci of steppe in semiosis of Kyiv on the levels of historiosophical sights, iconics and mythology. This city is interpreted as the border between man-made and a few kinds of natural space on the material of poetry.

Key words: city text, locus, myth.

До явищ, вивчення яких асоціюється з діяльністю кіровоградської літературознавчої школи, належить художній простір степу. Серед помітних праць на таку тему – монографія І. Ткаченко [27] і низка публікацій Г. Клочека, зокрема «Поезія і поетика степу в творчості Яра Славутича» (1999–2000; статті 1–2).

Імовірно, певні особливості культурної моделі степу потребують подальшого дослідження. Ідеться про її введення в комплексніші утворення, наприклад урбаністичний текст. На взаємодії між цими системами локусів уже зосереджувалася Я. Цимбал, зауважуючи: «<...> Дві ключові характеристики «харківського тексту» 1920-х років – вітер і степ. <...> Харків – місто на кордоні зі степом чи навіть місто серед степу, а степ, як і вітер, – символ нестримної, невіддільної людському раціо природи» [32, с. 59].

Спостережений синтез урбаністичного і степового простору притаманний не лише Харкову. Кілька фізико-географічних зон або їхніх метафор, різні способи освоєння території взаємодоповнюються в низці міст. Мета запропонованої статті – з'ясувати роль локусів степу в семіозисі Києва.

Задля досягнення поставленої цілі регіональний текст варто проаналізувати на рівнях історіософських бачень, іконіки й міфології. Справді, у вимірі історіософії, Київ – місто, що, подібно до Харкова, сприймається як помежеве. Воно не просто розміщене на рубежі зон полісся і лісостепу, а було засноване на пограниччі щодо обжитої території і Дикого Поля. Таким чином, городяни могли ототожнювати окремі елементи позаміської природи з загрозою своєму життю. Невипадково загальновідомим став міф про монголо-татарську орду, яка ввійшла в місто зі степу. Ще в епоху Просвітництва Київ пов'язувався з азійською кочівницькою культурою, про що яскраво свідчать мемуари французького дипломата Л.-Ф. Сегюра [4, с. 198]. Битву зі східними нападниками своєрідно змальовано і в неоромантичному вірші В. Гарноградського «Батий». За сюжетом орда наступає на руську столицю «з-за Дніпра». Ліричний суб'єкт підкреслює: «Я б'юсь проти хижої зграї... // День синій за горами згас» [25, арк. 23]. У результаті вибудовується образний ланцюжок. Нападники асоціюються з темрявою, а також із територією, у котрій акцентовано настання ночі. Вірогідно, ідеться саме про лівий берег Дніпра – рівнинну лісостепову місцевість. Правий берег зазвичай тлумачився як гористий чи власне «гірський»: пор. цикл Ю. Клена «У Первозванного на горах»; вірш Г. Косяченка «Коли погаснуть ліхтарі...», у якому метонімією київської ночі є «синь важка у горах» [12, с. 175] тощо.

Аналогічно поставангардист Д. Лазуткін у вірші «не з'являйся. облиш. я не хочу цього...» згадує про «марки // зі світлинами східномонгольських навал // що шукають дівчат десь у парках татарки...» [14, с. 63]. У цьому образі можна спостерегти посилення на урбаністичний фольклор, насамперед, на народне оповідання «Скавика» зі збірника О. Тулуба. Згідно з архаїчними баченнями, печери в київському

районі Лук'янівка, де розташовується місцевість Татарка, викопало військо князя Лук'яна під час набігу татар [28, с. 47].

Роль одноманітного неосвоєного ландшафту в історії Києва проблематизувалася не лише в загальній моделі світу, а і в окремих філософських системах. Щоправда, мислителі ХІХ – початку ХХ ст. частіше вели мову про пустелю, ніж про степ. П. Куліш у трактаті «Хутірська філософія і віддалена од світу поезія» зазначав, що з часів Пізнього Середньовіччя «наша мила Київщина виглядала пустинею». Автор співвідносив неродючий простір із неуктвом і духовною ізоляцією, визнаючи: «Київ <...> стояв оазою серед поселень, які то з'являлись на старих попелищах, то знов переводились на попелища й руїни» [13, с. 220]. Іншу думку висловив В. Соловйов у статті «Ворог зі Сходу». Він писав про сценарій майбутнього, коли «посушливі східні вітри» донесуть «вихори піску до <...> Києва» [24, с. 480]. В обох випадках підкреслювалася відкритість міста до начал, дія котрих не завжди була передбаченою.

Степові локуси деталізуються на рівні образної системи київського тексту. Варто зауважити, що кореляцію «Київ»↔«степ» своєрідно розкрито в російській літературі різних періодів. Романтик-слов'янофіл О. Хом'яков наголошував на тяжінні до міста прочан. Їх змальовано як «из стран далеких, // Из неведомых степей, <...> // Полк молящихся детей» («Киев» [20, с. 33]). Схоже розуміння степу – простору, чужого для Києва, розгортається в поезії символіста В. Брюсова. У ній мандрівники дісталися міста, пересуваючись «четыре дня <...> опустошенной степью» («Разоренный Киев» [20, с. 47]; іще одну інтерпретацію цього вірша – див.: [15, с. 247 – 248]). Названі автори сприймали образ степу за суміжністю з локусами всієї Росії. Водночас пресимволіст С. Надсон зарахував степ до власне українських начал. Протиставляючи Петербург («туманную столицу») місту свого дитинства – Києву («<...> юг, где синий Днепр струится»), «я»-поет визнає: «Как часто уносила дума // Из бедной комнатки моей, // Под звуки уличного шума, // Меня в безбрежие степей!» («Прощай, туманная столица!...» [20, с. 46]).

На межі ХХ – ХХІ ст. значущість степу в київському тексті української літератури слід пояснювати з позицій біографічної критики. Так, у місті творить ряд поетів, які походять із суто степового регіону (В. Базилевський, С. Бондаренко, П. Вольвач, В. Затуливітер, Л. Талалай, Т. Федюк та ін.). Їхнє пізнання Києва супроводжується пошуком рис, спільних для пейзажів столиці й «малої батьківщини». Степ може мислитися виявом ідеального світу, певним августинівським «градом небесним». Із погляду П. Вольвача, «земне місто» прагне позбутися

всіляких тягарів: «Вчора й завжди, із жовтавої рані // Київ злітає в степи повітряні». Мегаполіс підноситься, не просто зронивши «з брам обважнілих <...> ключі», а «все нелетюче струсивши униз» («Вчора й завжди, із жовтавої рані...» [3, с. 34]). Київ також витлумачено як розімкнутий простір. Для ліричного суб'єкта «в це зневірене бароко» пролягає «шлях зі степового боку» і ввижається «гуляйполе за вуглом» («Недопущеність на свято. А навіщо тобі свята?..» [3, с. 74]). Кажучи про «чоту» «із гайдамацьких плетив» на Замковій горі та Печерську, П. Вольвач уточнює, що події розгортаються «при вітрі лісостепу при місяці зеленім» («при вітрі лісостепу при місяці зеленім...» [3, с. 100]).

«Я»-поет В. Затулівітра схильний розмежовувати столицю і степ. На початку вірша «Степовий некролог» зауважено: «Півдня вже з Києва – як вдома» [9, с. 16]. Проте ліричний суб'єкт не применшує в місті власну ідентифікацію зі степом. Інколи йдеться навіть про відмежування себе від українського етносу: «<...> Ми – печенізьке соте покоління» («Князі нас годували. Святослави...» [9, с. 323]).

Змалювання степу залежить і від традицій трактування східної культури, властивих митцям. Зокрема, у київському тексті сучасної літератури степ часто набуває еkleктичних рис. Можливо, що Т. Федюк, міркуючи про півострів із муллою та «сухими полянами» [29, с. 143] у вірші «Коли час настане і ти підеш...», моделює образ степового Криму. У багатьох віршах автор осмислює локуси Південної України. Проте для ліричного суб'єкта згаданого твору не менш екзотичним, ніж цей ландшафт, є Київ. Місто очуднюється саме через посилення на азійський знак. Як стверджується, «тільки сніг // із династії Цинь // Випаде на Ярославів вал» [29, с. 142].

Бачення Т. Федюка почасти суголосить художній практиці першої третини ХХ ст. Для низки тогочасних урбаністів Київ ототожнювався з естетичним діалогом між Сходом і Заходом. Слід нагадати, що перебування у Владивостоці, ознайомлення з далекосхідною культурою вплинуло на «словесний живопис» М. Семенка – одного з провідних представників київського тексту [33, с. 582]. Навпаки, у духовному світі харків'ян знаки Азії послідовніше ідеологізувалися. Згідно з памфлетами М. Хвильового, «конкістадори Великого Сходу» [31, с. 772] уособлювали «смертельну боротьбу» проти капіталізму [31, с. 769]. Виняток нерідко становили митці, що переїхали з Києва до офіційної столиці УРСР. Наприклад, художник А. Петрицький протягом харківського періоду творчості – у 1920-х рр. – розробляв сценографію та ескізи костюмів до балету Р. Глієра «Червоний мак» і опери Дж. Пуччіні «Принцеса Турандот» [7, с. 69–70]. Як відомо, зміст цих вистав ґрунтується на сполученні європейських і азійських образів.

На рівні міфології доречно розглянути жанрові домінанти київського тексту. Зокрема, степ може поставати простором, суттєвим для моделі буколіки. Пастушаче життя певною мірою сприймається як «утішлива віра» «теоретичної людини» в первісне [19]. У сучасній генології теж превалює думка про походження буколіки від міської книжності [5, с. 119]. Але київський текст доводить, що віра в природне є не лише відповіддю на процеси інтелектуалізації, адже нерукотворні ландшафти – важливий складник території Києва.

Із початку ХХ ст. українській літературі властиві шукання нової символічної мови простору. Вони виявляються не в цікавості до пейзажу, а в урбаністичному дискурсі й тексті ідилії. В. Петров звертається до проблематики пасторальних форм у доповіді про поезію М. Рильського. Дослідник підкреслює: ідилізм «неокласика» – «факт урбанізму», породжений «бажанням <...> уходу в примітив» [26, с. 321]. Утім, київський варіант «примітивізації» не потребував критики урбанізму. Як наголошував «я»-поет самого М. Рильського, «не втечу Гогеном на Таїті» («Лірична затока» [22, с. 185]). Ця «антидискусійність» пов'язана з першовзірцями київського укладу. Він був орієнтований на образи гіперкультурного центру і полісу. Варіативність давала змогу пристосовуватися до настанов, відповідно, на цивілізаційне чи природно-цивілізаційне маркування простору. Співвідносячись із однією моделлю міста, Київ зберігав іпостась другої.

Пасторальні мотиви в київських авторів не відповідають суто сільському ландшафту. У цьому полягає специфічність київського тексту, не підпорядкованого відомим типологіям географічних образів, приміром, системі Н. Фрая [30, с. 161]. Буколіка в семіосфері Києва уособлює не опозицію, а трансформацію: місто не контрастує із селом, а стилізується під нього. Т. Гундорова слушно трактує столичну пасторальність як «зіставлення міста й села», «порівняння Києва із садом» [8, с. 28]. Варто припустити, що в аналогічний спосіб засвідчується цілісність у світоглядах урбаністів. У міфопоетиці буколіка внаочнює тяглість між рустикальним і міським досвідом творців київського тексту, більшість яких – вихідці із сіл. Посилання на природний світ Києва (місто лежить на видовищних пагорбах над річкою, численні парки тощо) мисляться і ремінісценціями із сільського життя письменників. Для окреслення такої групи митців А. Лейтес не випадково вживав оксиморон «сільські урбаністи» [16, с. 2].

Ідилічні начала були предметом активної рефлексії в колективній свідомості. Аркадія – край буколічних пастушків [5, с. 122] – фігурувала як назва реальних місцевостей. У середині ХІХ ст. Плоска (Кирилівська) вулиця іменувалася «Київською Аркадією» (пор.: [17, с. 171; 6, с. 240]).

До ХХ ст. на Бібіковському бульварі (вулиця Б. Хмельницького) розпочинався парк «Аркадія» [17, с. 340].

Прикметною є характерологія буколічних міфів. Згідно з одним із варіантів міфу, Дафніс – легендарний винахідник буколічної поезії – це сицилійський пастух, народжений у лавровому гаю [18, с. 355]. Слід нагадати: випасання худоби, оберігання стад – функції Аполлона. Вівчарство становило й випробування для бога, посланого служити царю Адметові після битви з циклопами [18, с. 93]. Своєрідно, що пастушача іпостась Аполлона увиразнилася в античній поезії. Золотий вік, який провіщається в четвертій еклозі «Буколік» Вергілія, пов'язаний із Аполлоном-Фебом [10, с. 203]. Пасторальність притаманна також персонажам слов'янської міфології. Приміром, із вівчарем ототожнювався Перун – верховний бог київського пантеону [2, с. 20 – 21]. За О. Афанасьєвим, громовержець – «пастир небесних стад = хмар-баранців» [1, с. 517].

Моделюючи буколічні дискурс і текст, М. Рильський дібрав до образу пастуха відповідники, теж актуальні для київського семіозису. Ними виявилися рибалки, мисливці та чумаки. Стосовно останньої, то питома український прошарок чумацтва прийнято асоціювати зі степовою семіосферою [27, с. 238]. Але ця суспільна група уособлює як пасеїзм (давність самого заняття), так й інтелектуалізацію (потреба практичності, господарських здібностей у чумакуванні). Вирізнені мотиви є значущими для київського тексту. Ліричний суб'єкт одного з віршів уточнює: «у Києві на ринку» «чумаків // Давно нема, але я вірний стилю» («У Києві на ринку...» [21, с. 361]). Через занепад колоритного типажу автор ніби неохоче переносить події поеми «Чумаки» до провінції. Вони відбуваються «у Сквирі // (Мабуть, нема брудніших городів)» [21, с. 197]. Але «я»-поет постійно апелює до реалій Києва як культурного осередку. Це полеміка про літературу («З фотель вигідних мрійників зіпхнуть // Нові поети, в панцирі закуті» [21, с. 195]), про засади пізнання («Гомункулом не замінить людини» [21, с. 197]) і т. п. Ліричний суб'єкт прагне не докоряти, а розширювати кругозір інших урбаністів. Завершальна октава адресована, зокрема, «бетонним» митцям із цивілізаційного центру: «<...> Мила казка, може, й не для вас, // Творці бетону: надто вже наївна. // А я люблю, як у вечірній час // Сопілка заспіває переливна» [21, с. 207].

Для київського тексту суттєвим є й посилання М. Рильського на чумака як транспортера. За поширеною помилковою версією, Кий – міфічний засновник міста – працював перевізником [23, с. 17]. Важать і конкретно-історичні відомості. Справді, вулиця, де тривалий час мешкав поет, називається Добрий Шлях. Припускається, що тут традиційно проводжали чумаків до Криму [11, с. 166].

Отже, степ є широко репрезентованим у київському тексті поезії. На рівнях історіософських ідей, іконіки й міфології, котрі вирізняються в семіосфері, цей простір може тлумачитися як зовнішній стосовно міста чи розташований у межах Києва. У кожному з випадків наголошується статус Києва – культурного пограниччя. Згідно з першим уявленням, місто схарактеризовано через протиставлення степові як такому, що асоціюється із середньовічною монголо-татарською навалою. Відповідно до другого, ідеться про деталізацію лісостепових образів. Вони часто засвідчують світогляд і біографію київських митців-іммігрантів. У такій співвідносності вияскравлюється і начало буколіки, іманентне в літературній моделі Києва.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян : Поэтические воззрения славян на природу : [в 3 т.] / А. Афанасьев. – М. : Эксмо; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – Т. 2. – 768 с.
2. Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян / Я. Боровський. – К. : Наук. думка, 1992. – 176 с.
3. Вольвач П. І. Триб / П. Вольвач. – К. : Факт, 2009. – 124 с.
4. Вулф Л. Винайдення Східної Європи : Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва / Л. Вулф; [пер. з англ. С. Біленького і Т. Цимбала]. – К. : Критика, 2009. – 592 с.
5. Гаспаров М. Л. Вергилий, или Поэт будущего // Об античной поэзии : Анализы, интерпретации, характеристики / М. Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 110 – 147.
6. Гирич І. Б. Київ в українській історії / І. Гирич. – К. : Смолоскип, 2011. – 304 с.
7. Горбачев Д. Е. Анатолий Галактионович Петрицкий / Д. Е. Горбачев. – М. : Сов. художник, 1971. – 152 с.
8. Гундорова Т. І. Київський роман-с / Т. І. Гундорова // Критика. – 2008. – № 1–2. – С. 27 – 31.
9. Затуливітер В. І. Чаша жертвна / В. І. Затуливітер. – К. : Бучак-Ірій; Задруга, 2009. – 424 с.
10. Зеров М. К. Вибране / М. К. Зеров. – К. : Укр. письменник, 2011. – 712 с.
11. Киев : энциклопедический справочник. – К. : Гл. ред. Укр. совет. энцикл., 1982. – 704 с.
12. Косяченко Г. П. Вибрані поезії : книжка перша / Г. П. Косяченко. – Х.–К. : Література і мистецтво, 1931. – 207 с.
13. Куліш П. О. Хутірська філософія і віддалена од світу поезія // Повість про Український народ; Моє життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / П. О. Куліш. – К. : Укр. Світ, 2005. – С. 139 – 381.
14. Лазуткін Д. М. Бензин / Д. М. Лазуткін. – К. : Факт, 2008. – 140 с.
15. Левицький В. А. Етюди променястих веж : Міський текст у поезії українських символісти-«музагетівців» і російського кола «Мусагет»-«Аполлон» // Світ мови : Поетика текстових структур / [за ред. М. Зимомрі]. – К. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 240 – 255.

16. Лейтес А. М. Наш літературний урбанізм / Абрам Лейтес // Культура і побут. – 1927. – № 21. – С. 2 – 4.
17. Макаров А. М. Малая энциклопедия киевской старины / А. М. Макаров. – К. : Довіра, 2005. – 558 с.
18. Мифы народов мира : [энциклопедия] : [в 2 т.] / [гл.ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 1. – 1991. – 671 с.
19. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Электронный ресурс] / Фридрих Ницше; [пер. Г.А. Рачинского]. – Режим доступа: http://www.az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml.
20. Поэтический атлас Киева. – К. : Laurus – Радуга, 2012. – 424 с.
21. Рильський М. Т. Зібрання творів : [у 20 т.] / М. Т. Рильський. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1. – 1983. – 536 с.
22. Рильський М. Т. Зібрання творів : [у 20 т.] / М. Т. Рильський. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 2. – 1983. – 432 с.
23. Ричка В. М. «Київ – Другий Єрусалим» : з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі / В. М. Ричка; НАНУ, Ін-т історії України. – К. : Ін-т історії України, 2005. – 243 с.
24. Соловьев В. С. Враг с Востока // Сочинения : [в 2 т.]. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2 / В. С. Соловьев. – С. 480 – 492.
25. Тарноградський В. П. Лірика й балади / В. П. Тарноградський; [переписано рукою М. К. Зерова]. – ІР НБУВ. – Ф. ХХХV. – Од. зб. 709. – 1931. – Автограф. – 38 арк.
26. Текст доповіді Віктора Петрова / Віктор Петров // Корогодський Р. М. І дороги : І правди : І життя / Р. Корогодський. – К. : Гелікон, 2002. – С. 317 – 354.
27. Ткаченко І. А. Поезія і поетика степу в українській літературі / І. А. Ткаченко. – Кіровоград : Степова Еллада, 2011. – 360 с.
28. Тулуб О. О. Київ та його давня давнина у творах народних / О. О. Тулуб. – К. : Унісерв, 2011. – 242 с.
29. Федюк Т. О. Таємна ложа / Т. О. Федюк. – Львів : Кальварія, 2003. – 160 с.
30. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Нортроп Фрай; [пер. з англ. Л. Онишкевич] // Слово : Знак : Дискурс : [антологія / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 142 – 172.
31. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? // Вибрані твори / Микола Хвильовий. – К. : Смолоскип, 2011. – С. 726 – 777.
32. Цимбал Я. В. «Харківський текст» 1920-х років : обірвана спроба / Я. В. Цимбал // Літературознавчі обрії. – 2010. – Вип. 18. – С. 54 – 61.
33. Kriger L. Михайло Семенко : (1892–1937) – основоположник українського футуризму / L. Kriger // Семенко М.В. Вибрані твори / М. Семенко. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 560 – 621.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Левицький В'ячеслав Андрійович – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.

Наукові інтереси: семіотика простору, інтертекстуальність, міфопоетика, текстологія, віршознавство.

СЕМІОТИКА ОБРАЗУ СОНЦЯ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Ольга МАНОЙЛОВА (Кіровоград)

У статті розглядається рецепція образу сонця в поетичному світі Ліни Костенко. Спираючись на семіотичний інструментарій, авторка досліджує художній предмет та його роль у творенні пейзажних картин та портретних деталей.

Ключові слова: семіотика, художній світ, художній предмет, образ сонця, пейзаж, портрет.

The article focuses on the reception of the image of the Sun in Lina Kostenko's poetic world. Using semiotic tools, the author investigates an artistic subject and its role in the creation of landscape pictures and portrait details.

Key words: semiotics, artistic world, artistic object, the image of the Sun, landscape pictures, portrait.

Образи сонця та місяця завжди мали більший семіотичний статус порівняно з іншими явищами природи. Це образи-архетипи, знаки, що в них закладені й міфологічні уявлення про будову Всесвіту, і культурні коди цілої нації. Ці небесні тіла увійшли у поетичну традицію, стали визначальними в календарно-обрядовому житті українців, вони є чи не найпоширенішими дійовими особами святкових ритуалів і персонажами фольклору.

У нашому дослідженні ми розглянемо образи сонця у поезії Ліни Костенко крізь призму семіотичного підходу: спробуємо з'ясувати, як вони утворені, звідки походять і яка їхня роль у поетичному світі авторки. Наголосимо, що обраний аспект аналізу поетичного доробку є актуальним, оскільки про образні асоціації в поезії мисткині детально сказано тільки в статті В. Шелеста [9].

Мета пропонованої розвідки – аналізуючи художні образи в поезіях Ліни Костенко зі збірок «Поезії» (1969), «Неповторність» (1980) та «Вибране» (1989), зосередитися на їхньому предметному наповненні, їхньому речовому фундаменті, адже ретельно відібрані, пропущені крізь емоційну мембрану поетеси, насичені художніми смислами та енергетичним потенціалом, предмети є однією з важливих ланок у творенні поетичного образу.

Сонце як головне джерело світла й тепла, основа життя на планеті та Місяць як найближче небесне тіло і єдиний супутник Землі, без сумніву, найважливіші для людства астрономічні об'єкти. Утім, у Ліни Костенко назви «сонце» та «місяць» здебільшого не є астронімами й вживаються переважно для позначення загальних назв у описах природи.

За сонцем, за розташуванням його над обрієм, визначається пора дня – до світок, ранок, полудень, вечір. Тому однією з основних функцій образу сонця у внутрішньому світі поезії цілком закономірно є означення часу дії – пір дня та року. Інколи поетеса означає ці часові переходи доволі прямолінійно: *«Кругле сонце опускається, / круглий місяць піднімається»* [7, с. 271].

Крім того, персоніфікований образ сонця може бути однією з дійових осіб, персонажем поетичної картини. У процесі актуалізації поетесою образу сонця можна виділити кілька шляхів: оживлення (антропо- або зооморфізація), оречевлення (уподібнення до речі), одивнення.

До сфери нашого зацікавлення входять образи сонця, утворені на основі предметних переосмислень. Феноменальне поетичне бачення-відчуття Ліни Костенко породжує метафоричні образи, що активізують творчу рецепцію та несуть потужний заряд художньої енергії.

Зазвичай образи формуються на базі зорових зближень з предметом – за формою: *«Даруй мені над шляхом тополиним / важкого сонця древню булаву»* [4, с. 315], *«вітер... б'є в бубон сонця, як шаман...»* [4, с. 332], чи за кольором: *«Медове сонце вигріло дублянки / у жовтих лапах сутозлотих лип»* [4, с. 318]. Медовий є, по суті, семантичним еквівалентом *жовтого, золотистого* (контекст ці кольори підтверджує, і цим ще більше підсилює враження). Крім того, слово *мед* має усталене позитивне забарвлення, асоціюється з чимось теплим, ніжним, солодким. Найбільш розповсюдженим варіантом є зближення і за формою, і за кольором: *«Вже сховався сонця золотий шолом...»* [4, с. 256], чи *«Сонце сходить, ясний обагрянок...»* [7, с. 34] – останній образ є полісемантичним, оскільки слово «обагрянок» поєднує в собі два смислові концепти: на західній Україні так називають *бублик* [1] (ознака за формою), а внутрішня форма слова містить корінь слів *багрець, багряний* (маємо вказівку на колір).

Прикметною є модель порівняння сонця з *лимоном* та *ананасом*, що вже давно стали звичними для сучасного українця (тим більше міського мешканця), а тому не викликають подиву та внутрішнього спротиву; втім, до традиційних, питомо українських образів вони не належать, тому додають поезії екзотичності, різнобарв'я та літепла тропіків:

В гірких оазах сонячної cedри... [4, с. 287]

...

Цитринове сонце, смарагдовий ліс!

Заломлене літо крізь тисячі лінз [4, с. 539]

...

Сонце радісно пружить,

сонце – як ананас [4, с. 158].

Цікаво порівняти образи *літнього сонця* в попередніх рядках та *осіннього сонця* в наступних:

Осіньне сонце, яблуко-недоквас,
стояло в голих кленах у вікні [4, с. 382].

Маленьке, тьмяно-жовте, зморшкувате, мокре й кисле – ось основні означення, що виникають на основі асоціацій із «яблуком-недоквасом». Різниця смислів між ним і яскравими, гарячими тропічними фруктами очевидна.

Доволі цікавим є трансформація образу сонця у *нагідку* – невеличку оранжеву квітку, *Calendula officinalis*, чії пелюстки схожі на промінчики сонця, яким його малюють діти.

А в головах у мене посади
жовтогаряче сонце, як нагідку [6, с. 79].

Парадигму образів сонця, що уподібнюється до *меду*, доповнюють наступні рядки:

Вже в стільниках стерні немає меду сонця... [6, с. 84]

Літо минуло – і тепер лиш колюча стерня нагадує про сонце, тепло й ніжний квітковий аромат, що їх убирали в себе золоті колоски дозріваючої пшениці.

Захід сонця прямо пахне медом.

Пахне медом сонячний бурштин [7, с. 120].

Образ сонця-меду збагачується асоціаціями з *бурштином* – коштовним, золотаво-прозорим, із застиглими всередині краплями повітря. *Мед* – надзвичайно місткий образ, який уява наповнює кольорами, смаками та запахами, знайомими з дитинства. До того ж важкість, тягучість меду асоціюються з серпневою знемогою, розімлілістю природи під гарячими хвилями сонячного проміння.

І по-чаклунськи, ніби воском ярим,
хтось вилив сонце в небозвід Карпат [7, с. 21].

Ліна Костенко малює надзвичайно поетичну картину народження нового дня – біле й прозоре сонячне світло заливає небо, ніби потік розплавленого воску. Яскраве візуальне враження підсилюється семантичним наповненням слова «ярий», що, крім кольору, означає «сильний, палкий, пристрасний» [1].

Сяйво призахідного сонця концентрується, згущується та матеріалізується в образі розпеченого до червоного металу в рядках:

Червоне сонце незастиглим зливком
пливе повільно поміж двох степів... [7, с. 95]

Матеріалізація відбувається й шляхом власне *оречевлення* – введення до складу образу сонця речей, пов'язаних з ним за якісними ознаками (кольором та формою): «Сидить просмолена ворона / в береті сонця

набакир» [4, с. 112] або «Зимове сонце на плечі, мов глек» [4, с. 104], «Планета й ми, такі маленькі – ми, / у луні сонця ледве щось мигтіло» [6, с. 33]. Останній образ утворений поєднанням предметності з оживленням, підкреслюючи дрібність, мізерність Землі в безкінечному просторі Всесвіту, поетеса ніби перевертає кут зору й відбиває планету в луні сонця, цим досягаючи неймовірного ефекту – виникає відчуття абсолютного безмежжя Космосу, у якому величезна планета в людському вимірі стає маленькою піщинкою в масштабі галактик.

Не менш продуктивним є й прийом *антропоморфізації*, коли форма чи колір світила означається за допомогою портретних деталей та людських характеристик:

Вирлооке сонце

сідає на чорну скелю [4, с. 142].

Слово *вирлоокий* не має якогось особливого чи несподіваного значення – воно значить «витрішкуватий», «випуклоокий». Але його рідковживаність та незвичне звучання одивнюють образ і спонукають читача до пошуку його смислів в уяві та пам'яті. Ужитий у поезії філософсько-публіцистичного стибу, образ налаштовує рецепцію на відповідну хвилю гіркої іронії, інтонацію зболеного сарказму.

...сонце огрядне,

з рум'янцем на вилицях,

іде по схилах з тобою поруч [7, с. 80].

Огрядний значить «гладкий, товстий, опасистий», підкреслює «круглість» – визначальну характеристику сонця. *Рум'янець на вилицях* – указівка на «призахідність» сонця, що, закочуючись за обрій, підфарбовує небо в червоні кольори.

До речі, народний світогляд зберігає відголоски язичницької віри в те, що небесні світила – то очі божеств, відтак обожнення сонця поетесою є ще одним свідченням її глибокої закоріненості в рідну культуру.

Грім ударив особисто в мене,

око сонця кров'ю налилось [6, с. 69].

Налите кров'ю око сонця – образ, наділений подвійною знаковістю. Утворений на основі колірних асоціацій, він до того ж є емоційно маркованим: *очі, налиті кров'ю*, вказують на гнів, розлютованість, оскаженіння. Контекст образу – грозова, розбурхана стихія, небо гуркоче й спалахує, ніби сердиться. Тож образ є важливим компонентом поетичного пейзажу й поряд з іншими працює на створення єдиного художнього враження.

Окремих слів заслуговує й перифраз, за допомогою якого поетеса означає сонце:

Циклопічною одноокістю

небо дивиться на Париж [8, с. 124].

Варто звернути увагу й на образ сонця в одному з лісових пейзажів у вже згадуваній поезії:

Багряне сонце сутінню лісною
у просвіт хмар показує кіно [4, с. 51].

У цих двох рядках – довершена поетично-візуальна фіксація миттєвого враження. Із майстерністю, гідною професійного фотографа чи талановитого живописця, Ліна Костенко творить живу й реальну картину: лісова галявинка, багряне сонце на вечірньому прюзі, ось-ось воно сховається за обрієм, і його останнє проміння пробиває пелену хмар та густе листя дерев, ніби світло кінопроектора.

Захід сонця – одне з найпрекрасніших явищ природи, час, коли вона засинає/умирає, щоб на світанку знову прокинутися/відродитися до життя. Не можна не зауважити художньої оригінальності образів призахідного сонця, що їх творить поетеса. До вже згаданих долучаємо й такі:

Заходить сонце за лаштунки лісу.
Тополя поклонилась вдалині... [6, с. 21]

Сонце й тополя мисляться як актори, а *ліс* – як сцена. Вистава скінчилася, й артисти ховаються за лаштунками, аби завтра знову грати свої великі чи маленькі ролі в спектаклі життя.

Вечір-мисливець
підстрелене сонце
несе у сірому ягдташі.
Тягнуться хмари – скривавлені крила –
по травах,
по обрїю,
по душі... [4, с. 119]

Трактуючи *захід сонця* як акт вбивства-вполювання фантастичного птаха, поетеса провокує цілу низку метафоричних трансформацій – вечір втілюється в мисливця, обрїй – у ягдташ, хмари – у величезні крила, а багрянець неба – у кров підстреленого птаха. Крім яскравого візуального враження, образ генерує потужну художню емоцію – здається, ніби скривавлені крила-хмари «тягнуться по душі», породжуючи відчуття втрати, жалю та навіть трагічності.

У рядках «*Вечір сонце пшеничне розкраяв / окрасць над полем залишив*» [7, с. 156] сонячний диск порівнюється із *паляницею* – відзначаємо зближення за кольором і за формою. Цікавим є «вчинок» вечора – *розкраяв сонце, і окрасць над полем залишив* – щось у цьому є від ритуалу жертвоприношення.

Персоніфікації образу сонця, асоціації з ритуалом полювання чи жертвоприношення надають поезії Ліни Костенко рис міфологічності,

навіть міфотворчості. Природа живе, дихає, відчуває й постійно змінюється: небесне світило втілюється то в яблуко, то в глек, то в людину, то в якесь химерне створіння. Поезія перетворює природу на казковий світ, де діють особливі закони, де живуть фантастичні істоти й де можна побачити неймовірні дива, якщо тільки будеш допущений у коло обраних. Ліна Костенко, поза сумнівом, уходить до цього кола, а своїми творами вводить туди і своїх читачів.

У художньому світі пейзажні образи не є лише декораціями чи тлом поетичних рефлексій, а й беруть участь у творенні смислу й настроєвості, а художні предмети в їх основі дозволяють утілити багатозначні, концептуально-навантажені та енергетично-заряджені художні образи. Предметні переосмислення образу сонця, утворені на основі метафоричних трансформацій, антропо- та зооморфізації, оречевлення та одивнення в різних комбінаціях, формують візуальні образи на рівні поетичного тексту та знакові ситуації на рецептивному рівні.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Гол. ред. В. Т. Бусел; редактори-лексикографи : В. Т. Бусел, М. Д. Василега-Дерибас, О. В. Дмитрієв, Г. В. Латник, Г. В. Степенко. – К. : Ірпінь : ВТФ "Перун", 2005. – 1728 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Иванов В.В. Образы природной среды в знаковых системах культуры и искусства / В.В. Иванов // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Человек – природа – искусство. – Ленинград : «Наука», 1986. – С. 20–30.
4. Костенко Л. В. Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
5. Костенко Л. В. Коротко – як діагноз. Вірші / Л. В. Костенко // Літературна Україна. – 1993. – 14 жовтня. – С. 1, 6.
6. Костенко Л. В. Неповторність : Вірші. Поеми / Л. В. Костенко. – К. : Молодь, 1980. – 222 с.
7. Костенко Л. В. Поезії / Л. В. Костенко. – Балтимор, Париж, Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1969. – 356 с.
8. Костенко Л. В. Триста поезій. Вибрані вірші/ Л. В. Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 416 с.
9. Шелест В. Образні асоціації в поезії Ліни Костенко / В. Шелест // Дивослово. – 1994. – № 2. – С. 11–15.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Манойлова Ольга Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: рецептивна поетика, категорії «художній світ» та «художній предмет», семіотика літератури, поетика постмодерної літератури.

ТАЇНА ПОЕТИЧНОГО СЛОВА...

Василь МАРКО (Кіровоград)

У статті розглядаються поезії І.Франка «Сонети – се раби. У формі пута...», «Безмежнеє поле в сніжному завої», Д.Павличка «Моя гріховнице пречиста...», Л.Костенко «Послухаю цей дощ», «Затінок, сутінок, день золотий...», І.Драча «Дівич-сніги», В.Стуса «Ти десь живеш на призабутім березі...».

Ключові слова: аналіз, інтерпретація, розкодування, жанри лірики, ліричний герой, естетична природа слова.

The article is devoted to the analysis of the poems by I.Franko «The sonnets are the slaves», «The immense field covered with snow», D.Pavlychko «My only one sinful and holy», L.Kostenko «I'll listen to the rain», «Twilight, shadow, golden day», I.Drach «Snow – as clear as a virgin», V.Stus «You live somewhere on the forgotten shore».

Key words: analysis, interpretation, decoding, genres of lyrics, characters, aesthetic origin of the words.

Насамперед висловлю кілька міркувань про особливості аналізу й інтерпретації ліричних творів.

Неповторність поетичного образу – мета кожного митця. Розкрити цю неповторність – мета дослідника. Виділю найважливіші особливості лірики, розуміння яких наблизить нас до художнього світу творів. У їхньому аналізі слід ураховувати, до якого *жанру* належить твір. Теорія літератури традиційно розрізняє дві групи ліричних жанрів: 1) історично сформовані (гімн, ода, послання тощо); 2) жанри, що розрізняються за матеріалом переживання (громадянська, інтимна, пейзажна лірика). Паралельно маємо врахувати характер *предметних деталей* та їхню взаємодію з рухом поетичної думки (ідеї автора).

Слід також пам'ятати: на схожому життєвому матеріалі, навіть на одних предметних деталях у різних творах можуть поставати різні проблеми. А одна й та ж ідея може утверджуватися на різному життєвому матеріалі. Наприклад, у відомому вірші В.Сосюри «Васильки» порівняння очей коханої з синіми квітами («у тебе, мила, васильки з-під вій») наводить ліричного героя на думку про вічність кохання й безкінечність життя – завдяки повторенню схожих ситуацій:

Одсіють роки, мов хмарки над нами,
і ось так же в полі будуть двоє йти,
але нас не буде. Може, ми квітками,
може, васильками станем – я і ти.
Так же буде поле, як тепер, синіти,
і хмарки летіти в невідомий час,
і другий, далекий, сповнений привіту,
з рідними очима порівняє нас [9, с. 305].

У вірші російського поета В. Федорова «Лист», написаному під час війни (1943), предметна деталь – васильки проросли крізьочниці черепа – навіває думку про те, щожиття і смерть ідутьпоруч. Прохання ліричного героя, звернене до коханої, ніколи не зривати васильків, звучить, як заповіт берегти життя, бо воно таке ж ніжне й нетривке, як і ті квіти, що проросл крізь очниці черепа.

У ліриці яскраво виявляється естетична природа слова, як її визначив О. Потебня. Він висловив думку про об'єктивний і суб'єктивний зміст слова, який воно здобуває в конкретному творі, взаємодіючи з іншими словами й досвідом читача.

Розглянуті особливості лірики формують *способи вираження ідеї*: вона може бути заявлена прямо або виражена алегорично, тобто може впливати із взаємодії предметних деталей.

Традиційним способом аналізу лірики є характеристика образу *ліричного героя, ліричного персонажа, позиції ліричного оповідача*, визначення їхньої близькості до автора.

Кожна з названих особливостей лірики різною мірою активізується в конкретних творах; діють вони в загальному полі взаємодії концепції людини і стилю. Саме в цій системі талановитий твір відкриває таїну змісту і красу художньої форми.

Лірика Івана Франка

«Сонети – се раби»: сенс канону

Іван Франко – один з найвідоміших українських сонетарів. При його імені спадають на думку цикли «Вольні сонети», «Тюремні сонети» (збірка «З вершин і низин»). Перший із названих циклів розпочинається сонетом «Сонети – се раби. У формі пута...», а другий цикл закінчується сонетом «Епілог» (Присвячено русько-українським сонетарям). У обох творах висвітлено сутність сонета як специфічної віршової форми.

І. Франко відчував потребу пропагувати сонет не тільки творчою практикою, а й викладом його формальних і змістових ознак.

У сонеті «Епілог» («Голубчики, українські поети...») автор подав характерну для сонета схему розташування віршових рядків («Два з чотирьох, два – з трьох рядків куплети...» [13, с. 70]), звертає увагу на дзвінку риму; ставить загальну вимогу до змісту («Тій формі й зміст хай буде відповідний...»), окреслює динаміку думки, яка «при кінці спливе в гармонію любови». І. Франко узагальнив досвід світового сонета і свій власний, що надало його творів стислості, чіткості, афористичності. Дослідники особливо часто цитують наведені вимоги до змісту, стосуючи їх не тільки до сонетів, а й до літератури загалом: «Тій формі й зміст хай буде відповідний...»

По-іншому написано твір «Сонети – се раби. У формі пута...» Тут поет створив образ сонетної форми й характерного для неї змісту. Він обрав кодові слова *раби*, *пани*, визначив оксиморонний зв'язок між ними: «*Екстрими ся стрічають...*» завершується сонет яскравим рядком: «*Живі, грізні, огромнії сонети...*» [13, с. 52]. На рівні головних концептів образ сонета схоплений точно. Логічну формулу наповнили емоційно наснажені слова. Концепти *раби* й *пани* вписуються в соціальну позицію І. Франка. Але перенісши їх до естетичної сфери, автор наповнює їх новим змістом. Концепт *раби* асоціюється з рекрутом, *уніформою*. Але цього поетові видалось замало, і він розкриває функцію першого концепту: «У форми пута / Свобідна думка в них тремтить закута...»

Концепт *пани* автор послідовно спрямовує на приглушення думки, на моду. Четвертий рядок другої строфи афористично завершує авторські асоціації ключового концепту: «*пани* – це «гарний цвіт, що не приносить плоду». Справді, в приглушенні думки «екстрими ся стрічають». Від такої зустрічі мала б народжуватися нова істина. І поет її подає. Наведу її ще раз: «Живі, грізні, огромнії сонети». Цей вираз акумулює в собі емоційну й раціональну енергію. Своєю яскравістю завершальний рядок сонета підноситься над змістом прикінцевих терцетів, не досить злотований з ними. Річ у тім, що енергію фінального рядка І. Франко асоціативно зв'язує з концептом *раби*: сила рекрутів, нехай і повільно, народжується з єдності їхньої мети й дії, коли вони стануть «хлоп в хлопа, плечі в плечі». І тут логічно виникає запитання: «А де дія панів? Чи вони так і залишаться «гарним цвітом, що не приносить плоду»?»

Закроєний на яскравій парі концептів *раби/пани*, сонет І. Франка несподівано став однополюсним. Перенесена із соціальної до естетичної сфери основна теза/антитеза *раби/пани* втратила частину рушійної сили, що автор компенсував експресивним фінальним рядком: «Живі, грізні, огромнії сонети». Який загальний висновок можна зробити з наведених вище міркувань? Думаю, найближчим до істини буде таке твердження: образ сонета з його складною формою і не менш складним змістом, образ який тяжіє до символу, дається нелегко навіть поетові такого рівня, як І. Франко.

«Безмежнеє поле в сніжному завою...»

Вірш «Безмежнеє поле в сніжному завою...» входить до збірки «Зів'яле листя» (перший жмуток). Збірка викликала бурхливу реакцію, суперечки, звинувачення автора в «декадентизмі». Були й прихильні оцінки, зокрема, М. Коцюбинський у відомому рефераті «Іван Франко»,

прочитаному в чернігівській «Просвіті» 1908 року, писав: «У Франка є прекрасна річ – лірична драма «Зів'яле листя». Це такі легкі, ніжні вірші, з такою широкою гамою чувства і розуміння душі людської, що, читаючи їх, не знаєш, кому віддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-лірикові, співцеві кохання і настроїв» [6; с. 74].

Підвищений інтерес до збірки «Зів'яле листя» викликали не тільки самі твори про інтимні переживання ліричного героя, а й передмови І. Франка до обох видань. У першій передмові автор писав, що його вірші – то переспіви сторінок щоденника молодої людини, котра через нещасливе кохання покінчила життя самогубством. У передмові до другого видання І. Франко заперечив наявність щоденника як основи віршів збірки. Їхній першопоштовх – то особисті переживання автора.

Розмова про щоденник і зв'язок із ним «Зів'ялого листя» спалахнула знову, коли професор І. Денисюк (на жаль, уже покійний) і доцент В. Корнійчук (Львів) віднайшли щоденник, який тримав у руках І. Франко, про що свідчить його напис на зшитку польською мовою (подаю в перекладі):

О любове,
Ламаєш кості,
Нехай тобі ніхто
Не заздрить.

Про це вони пишуть у статті «Подвійне коло таємниць» (Дзвін, 1990, №8). Виходило, що фікцією була друга передмова І. Франка.

Але в давній історії ця крапка не була останньою. Р. Горак у документальній повісті «Ілюзії, ім'я яким любов» [2] докладно простежує історію взаємин І. Франка і Ю. Шнайдер (У. Кравченко), історію зі щоденником, який свого часу дівчина передала І. Франкові. Р. Горак з'ясовує, що Супруна як автора щоденника не було, його вигадала панна Юлія. Під посланням до Ю. Шнайдер був підпис Е. Гардзевича. Але той підпис панна Юлія відрізала, а героєм своїх любовних ілюзій обрала пана Супруна. Збірці І. Франка Р. Горак дає схоже визначення: «вічна ілюзія кохання» [3, с. 129].

Давню історію зі щоденником і двома передмовами до збірки «Зів'яле листя» я навів, щоб доторкнутися до глибокої таїни творчості, коли йдеться про інтимну лірику. Додам іще кілька штрихів. У відомому листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 року І. Франко називає трьох героїнь «Зів'ялого листя» Ольгу Рашкевич, Юзефу Дзвонковську, Целіну Журовську (Зигмунтовську). На час написання віршів, що увійшли до збірки «Зів'яле листя», на час укладання самої збірки І. Франко мав чималий емоційний літературний досвід. У збірці ми відчуваємо той досвід. Образи жінок, яких так палко кохав поет, їхні любовні історії по-різному відбилися у віршах. Найперше згадується

твір «Тричі мені являлася любов...», кодовий щодо життєвих джерел збірки. Але як не згадати віршів, де І. Франко намагається дати відповідь на вічні запитання: «За що, красавице, я так тебе люблю?..», чи тих віршів, де він осмислює суперечливість людського серця («Чого являєшся мені?..», «Я не тебе люблю, о ні.../ Люблю я власну мрію...»); або творів, де автор удається до поетики народної пісні, як до чарівної формули, що може вилікувати сердечні болі («Червона калино, чого в лузі гнешся?..», «Зелений явір...»); чи віршів, де відгукнулись «секрети поетичної творчості» («В зів'ялих листочках хто може вгадати / Красу всю зеленого гаю? / Хто визнає, який я чуття скраб багатий / В ті вбогії вірші вкладаю?») [13, с. 112]; як не згадати витончених рядків про болі людського серця, якими сповнені вірші «Безмежнеє поле в сніжному завою...», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...», «Як почувеш вночі край свого вікна...»

Пам'ятаю, як 1956 року, коли до ювілею І. Франка появилось багато матеріалів про нього, ми, студенти, захоплювалися його інтимною лірикою, листами до Ольги Рошкевич, фрагментами роману «Не спитавши броду». Згодом я багато разів перечитував збірку «Зів'яле листя» і кожного разу віднаходив у віршах нові нюанси. Завжди приваблювала щирість автора, правда про найсокровенніші людські переживання.

Коли читав Франкові рядки «Ой жалю мій, жалю, / Гіркий непомаду!» [13, с. 116], згадував пісню, яку співала мама. Співала при хатній роботі, коли нікого зі старших не було вдома:

Ой жалі мої, жалі,
Жалі жаловані,
Чи ви мені, мої жалі,
Богом даровані [13, с. 109].

Мама мала прекрасний, сильний голос. Цю пісню співала тихо, для себе. Пісня була дуже сумна. Мама співала її нечасто. Але кожного разу після цієї пісні ставала просвітлена, мовчазна. Про що їй думалось? Що вклала в пісню? Я не питався. Був ще малий. Але на все життя виробилась думка: після кожної талановитої пісні, після кожного високохудожнього твору залишається таїна, що її ніколи не розгадати. До неї можна тільки наблизитись. З такою думкою берусь за аналіз кожного твору. І це заохочує скорочувати відстань до таїни.

Художній ідеал – так коротко можна схарактеризувати й оцінити містку мініатюру І. Франка «Безмежнеє поле в сніжному завою...». Ось її текст:

Безмежнеє поле в сніжному завою,
Ох, дай мені обширу й волі!

Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною
І в серці нестерпнії болі.

Неси ж мене, коню, по чистому полю,
Як вихор, що тутка гуляє,
А чень, утечу я від лютого болю,
Що серце моє розриває [13, с. 109].

Найперше впадає в око гендерна особливість зовнішніх виявів страждання ліричного героя. Це стане зрозумілішим, коли зіставимо вірш І. Франка з твором Лесі Українки «Горить моє серце, його запалила...» (цикл «Мелодії»). Лесина поезія завершується такими рядками:

Хотіла б я вийти у чистеє поле,
Припасти лицем до сирої землі
І так заридати, щоб зорі почули,
Щоб люди вжахнулись на сльози мої [12, с. 46].

Між творами І. Франка та Лесі Українки чимало схожих моментів. Зближуються вони ситуаціями, які узагальнено можна визначити «людина і відкритий простір». Останній навіть має однакову словесну формулу в обох творах – «чисте поле». В обох віршах наявні образи-гіперболи «безмежнеє поле», «нестерпнії болі» – у І. Франка; «заридати, щоб зорі почули» – у Лесі Українки. Водночас у поезіях бачимо гендерні відмінності. Це стосується функціональної ролі простору й характерних для чоловіка й жінки жестів. І. Франко звертається до «безмежного поля» дати йому «обширу й волі», хоче конем промчати по «чистому полю», вирватися з простору, «утекти» від «лютого болю», тобто виявляє динамічний, активний тип зовнішнього жесту, характерний для чоловіка. Семантичними одиницями, що передають жаданя руху, особливо насичена друга строфа: *неси, кінь, вихор, гуляє, утечу*. Лірична героїня Лесі Українки, навпаки, хоче злитися з простором, «припасти лицем до сирої землі» й чисто по-жіночому «заридати». Це пасивний тип протесту, хоча й поданий за допомогою гіпербол. Гендерний тип художнього мислення позначився на всіх складниках змісту і форми аналізованих творів.

Далі я докладніше зупинюся на вірші І. Франка. Його вісім рядків щільно заповнені місткими архетипними й символічними образами. «Нестерпнії болі» поет проектує на зовнішній світ: «безмежнеє поле в сніжному завою», «чисте поле в сніжному завою», «чисте поле», «вихор, що тутка гуляє». Як я вже відзначав, параметри зовнішнього світу, як і переживання ліричного героя, гіперболізовані. Автор шукав адекватні величини своєму стану – і знайшов. Але ця адекватність нестійка. За законами символічного письма, зовнішній світ «безмежнеє поле», «чисте

поле» уявний. Він передає самотність ліричного героя: «Я сам серед тебе...» Так оприявнюється ліричний конфлікт. Його розвиток, динаміка зумовлені волею ліричного героя: «Неси ж мене, коню, по чистому полю, / Як вихор, що тутка гуляє...». І ще одне: концепти «безмежнеє поле» і «чисте поле» за семантикою не рівновеликі. До того ж, «сердечній болі» ліричного героя – замкнутий простір, ліричний герой потребує «обширу й волі». Володіючи абсолютним художнім чуттям, І. Франко вирівнює ситуацію зовнішнім рухом («неси ж мене, коню») і словами-заклинаннями *дай, неси*. Завдяки зовнішньому рухові автор долає складні взаємини між внутрішнім світом ліричного героя і зовнішніми обставинами і спрямовує ліричний конфлікт до бажаної, хоча й не доконечної розв'язки: «Аченьутечу я від лютого болю, / Що серце моє розриває». Так на напружену ситуацію проектується гармонія, яка не постає в межах ліричного сюжету, а переноситься за його межі і сприймається як уявний ліричний епілог.

Щоб збагнути складність взаємин між ліричним героєм і зовнішнім світом, бодай коротко розкодуємо символи «безмежнеє поле» (степ і кінь). У підсвідомості українця степ – це не тільки безмежний простір, а й символ небезпеки, загрози. У вірші І. Франка активізується семантика безмежності. Саме в цьому плані образи «безмежного поля» і «нестерпного болю» сприймаються як протилежні і співмірні, що створює художню енергію твору.

Свою символіку має й образ коня. О. Сліпушко встановила, що в українській міфології кінь виступає носієм архетипної ідеї волі [8, с. 30], володіє відворотною силою [8, с. 31]. І. Франко добре знав українську міфологію, народну творчість. Його звернення до коня по допомогу втекти від болю, що «серце...розриває», має надійну основу – досвід предків. Тож і звернення до «безмежного поля» («дай»), і звернення до коня («неси») нагадують заклинання, спрямовані на нейтралізацію лиха (сердечного болю). Як наслідок, у тексті народжується надія: ліричний герой подолає модальність «ачей» і таки втече від «лютого болю», що «серце ... розриває».

Дмитро Павличко

«Моя гріховнице пречиста». Як розгадати диво жінки?

1979 року вийшла збірка поезій Д.Павличка «Таємниця твого обличчя». Вона засвідчила: поетові відкриваються найвищі істини світу й таємниця двох. Він захоплено вигукнув: «Моя любове, ти – як Бог» [7, с. 10]. І тут же висловив сумнів: «Я вже не вірю, що ти є». А через дев'ять рядків цю думку помякшив: «Якщо ти є, якщо ти є!».

Де шукати порятунку від таких сумнівів? Відповідь пропонує сам

поет в іншому вірші:

Якби могла прийти до мене цієї миті
Та дівчинка моя, що в сяєві блакиті
Приходила колись весела, як струмок,
І вся вливалася в ріку моїх думок... [7, с. 101].

Цією умовною формою висловлена думка висока і надійна. «Дівчинка моя» – символ чистоти, запорука істини високої і печальної (високі істини завжди печальні, бо недосяжні): «...на одну любов дане одне життя» [7, с. 101]. Як у такому разі оцінювати численні любовні сюжети в інтимній ліриці Д. Павличка? Розмаїтий світ жінки тут постає то злагоджено-гармонійним («Ти пахнеш, як листя весняне...»), то складним і суперечливим («Хочеш бути, як монашка...»).

У першому творі образу коханої гармонійності надає мамин збірний образ, який завдяки повтору стає естетичним центром поезії: «Мамина срібна сережка», «маминих мрій волоконце», «маміні руки сяйливі», «Мамина лагідна мова» [7, с. 55].

У вірші «Хочеш бути, як монашка...» поет подає різні прагнення жінки: «бути, як монашка», як владчиня, «спати з сатаною / І молитися тайком» [7, с. 193]. До пари їй і ліричний герой:

Я так сам хочу
Мати лиш тебе одну –
Як чортицю, поторочу,
Монахиню і княжну [7, с. 193].

Між перерахованими іпостасями жінки проектується оксиморонний зв'язок. Поет зробив спробу пояснити цей аспект своєї інтимної лірики в передмові до книги «Золоте ябко»: «Мені дорікають, що моя лірика надто земна. Справедливий докір. Я, повірте, живу на землі, маю всі вади гарячої божественної глини, з якої Творець зліпив людину, але моя любов, хоч і натикалась вона на гострі предмети, була і є ранимою, не відчувала й не відчуває наближення смерті. Переповнена життям, вона втішається розкошами грішного суходолу і тужливо дивиться в небеса» [7, с. 6].

У такому ключі написаний і вірш «Моя гріховнице пречиста...» [7, с. 166–167]. У ньому поет створив своєрідну фантазію про двох і для двох. Після перших оксиморонних фраз «гріховнице пречиста», «лілеє на багні» вірш переходить у роздум і уявні картини, де випробовуються цінності в діапазоні гріх/невинність, праця/кохання, хліб/ «нитка бурштину», плід від змія/ «молодість на сотні літ».

Для зручності аналізу та інтерпретації твір Д. Павличка доцільно поділити на чотири частини: перша, друга, четверта – по дві строфи, третя – три строфи. Але словесні засоби і уявні картини не завжди вкладаються в рамки окремих частин. Через те важливо, щоб інтерпретація окремих

аспектів твору не вступала в суперечність із його загальною концепцією.

У першій частині участю у гріху поет урівноважив жінку – «гріховницю пречисту» і чоловіка, котрий летить у «безконечний гріх». У першому оксимороні відчутна грайлива інтонація з тенденцією до іронії. До інтонації рішучості автор звернеться в четвертій частині, коли писатиме чоловічий міф:

А я тебе кохати буду
За те, що не упала ти
Ні у потворну безвість бруду,
Ні у нудоту чистоти.

За те, що ти взяла у змія
І принесла мені той плід,
В котрім була нужда, і мрія,
І молодість на сотні літ [7, с. 167].

Після рішучої фрази «А я тебе кохати буду» поет творить оригінальну формулу оцінки мудрості й розважливості жінки. Утримуватись на такій межі не просто. І поет подає завершальний акорд, де стає на богоборчу позицію: він благословляє жінку за гріх, за який Адам і Єва були вигнані з раю. У інтерпретації Д.Павличка цей гріх уже ніби й не є гріхом, хоча від нього повіває не райським запахом.

Тож правота поета відносна й суперечлива. По-перше, на вигнання він прирікає тільки жінку. Для нього «земля кам'яна» не може бути місцем вигнання, бо то його рідна земля, і її строгі закони для нього не страшні. Вони можуть налякати тільки людину, що звикла жити за іншими правилами, цього разу – його обраницю. По-друге, ліричний герой навіть думки не допускає про власну покуту за гріх, у якому зрівняв себе з жінкою. Іронія його запитань до неї переходить у пафос чоловічого егоїзму, висловленого в останніх рядках наведеного нижче уривка:

Невже ти хочеш одягнути
Моєї вірності шлею?

Скрипучі хомути і ярма
За ласку ночі й сором дня?
Чом яблука не рвем задарма
Із дерева життя й знання? [7, с. 166].

Далі автор подає уявні картини можливого перебування жінки й ліричного героя у вигнанні. Уявні картини складають два міфи – міф жінки і міф чоловіка. В обох висловлена чоловіча позиція, близька до атмосфери господарів «землі кам'яної». Ось перший міф, викладений у формі звертання ліричного героя до жінки:

Підеш? Візьми свої агати.
Такою будеш, як була.
В тісну уздечку запрягати
Мене ти будеш, як осла.

Ти будеш їхати світами,
Усівшись на моїм хребті,
І кидати за джигунами
Свої очища золоті [7, с. 167].

Як поставились би мешканці «землі кам'яної» до жінки, що наважилась би жити за сценарієм поета, неважко здогадатися. Жодна з уявних дій, які автор пропонує жінці у вигнанні, не викликала б схвалення господарів цієї землі. Про це не раз писав і сам Д.Павличко.

Але тут ідеться не про реальний проект спільного життя ліричного героя з героїнею його любовного роману. Ймовірніше, ідеться про те, щоб відмовити жінку від наміру планувати спільне майбутнє з ліричним героєм. Цим спричинена гіперболізація іронічних характеристик життя і взаємин на «землі кам'яній», яку цілеспрямовано позбавлено високих ідеалів і визначено місцем можливого вигнання, як покари. Усе ж любов поета до отчого краю – «землі кам'яної» – виявилась як глибинна емоція, що не підкорилась непевній концепції. Поет окреслює духовний герб «землі кам'яної», що його виплекав у власній душі, як знак синівської любові: там » праця старша від кохання, / А хліб – від нитки бурштину...»

А тепер повернімось до останніх рядків міфу жінки, який я процитував вище. Художній світ вірша «Моя гріховнице пречиста...» провокує припустити, що серед *джигунів*, за якими жінка кидала «очища золоті», був і ліричний герой, тільки раніше, ніж він назве героїню «гріховницею *пречистою*», тобто коли вона була просто «*гріховницею*», адже фантазії про майбутнє – це перетворені картини минулого й сучасного.

Твір Д.Павличка цікавий багатьма аспектами форми і змісту. Зараз докладніше зупинюся на уявних картинах. У цій площині доцільно вдатися до порівняльного аналізу віршів Д. Павличка «Моя гріховнице пречиста» і В. Стуса «Ти десь живеш на призабутім березі...» Наголошую: ці твори зближує лише наявність у них уявних картин. Їхня функціональна роль істотно відрізняється. Уявні картини в творі Д. Павличка – то гра фантазії ліричного героя, яка ні йому, ні жінці нічим не загрожує, а тільки засвідчує насиченість його життєвого простору присутністю жінки.

Уявні картини у творі В. Стуса – це знак самотності ліричного героя настільки складний, що уявна присутність жінки і реальна її відсутність приносять однакову муку:

Так часто Бог нам зустрічі дарує
в цій келії. Так часто я тебе
зову крізь сон, щоб душу натрудити
повік незбутнім молодим гріхом [10, с. 212].

Куди мене зовеш,
Брунатна бджілко? Дай мені лишитись
у цьому часі страдному. Дозволь
зостатися з бідною наодинці [10, с. 213].

В. Стус пише про своє перебування в таборі. Отже, його келія – то камера («чотири мури, / і пятого кутка ніяк не знайдеш»). Бачимо точно схоплений символ безвиході. Подібних ситуацій у Д. Павличка немає.

Де ж тоді правда? У кожного поета вона своя. У Д. Павличка – це захоплення дивом жінки, безконечністю її перевтілень, адекватна оцінка яких не в оксиморонах чи грі – забаві, а в можливості реалізувати просту й вічну формулу життя: «А я тебе кохати буду...»

Правда В. Стуса, як поета, у здатності його слова охопити безмір страждання, коли тіло перебуває в замкнутому просторі («келія», «пятого кутка ніяк не знайдеш»), а дух переступає цю межу і хоче оживити уяву, що не може бути реалізована через насильницькі обставини. Отож найвища правда поета — протест проти насилля, протест вчинками і словом.

Завершуючи розгляд вірша Д. Павличка «Моя гріховнице пречиста...», хотів би повернутися до проблеми, означеної і назві етюдю, – до дива жінки. Як майстер художнього слова, Д. Павличко в аналізованому вірші зробив чергову спробу досягнути це диво. Він звертається до несподіваних тропів і фігур зі складниками, які частково згадував, «Пречиста», «Лілея», «І знов, як у дитини, очі», допускає жінку до влади над собою («усівшись на моїм хребті»), вдивляється в її «очища золоті» – і вводить нас у вир складної і суперечливої суті самої жінки і суджень про неї.

Звернімося хоч би до декількох думок із цього ряду. Перша: епітет «prechista» у парі з гріховницею видається не просто несподіваним, а й таким, що суперечить християнській моралі.

Друга: епітет «очища золоті», на перший погляд, означає найвище захоплення жінкою. Але у створеному поетом контексті ця ознака містить і семантику спокуси («кидати за джигунами»), через те тяжіє до *гріха*, що віддаляє образ жінки від ідеалу.

Третя: оспівування ліричного героя «А я тебе кохати буду» несе на собі наліт меркантильності, оскільки він мотивує своє почуття до жінки не тільки її гідностями, а й користю для себе. Найбільше вражає

«молодість на сотні літ». І тут мимоволі починаєш думати, чи не занадто захопився поет дивом жінки? Чи не занадто віддався пошукам оригінального художнього слова? Чи не розгубився, коли перед ним постали краса і правда як категорії вічного вибору? Чи в цій ситуації не спокусився поет на минуще?..

Лірика Ліни Костенко

Поезія думки. «Послухаю цей дощ»

«Благословенна кожна мить життя / на цих всесвітніх косовицях смерті» [5, с. 7] – так сказати про свій трагічний час могла тільки вона. Бо нею рухає любов до всього, щопосилає доля, яку «вибрала ... собі сама» [5, с. 35]. Через те Л. Костенко завжди відчувається у своєчасі, минулому і уявному майбутньому, не переживаючи роздвоєння, у всьому виявляючи цілісність природи. Кожен її твір потребує уважного вчитування, щоб відкрилася глибина його змісту.

Такого підходугідний і вірш «Послухаю цей дощ» [5, с. 10], як зразок філософської лірики. Інтерпретуючи його, слід пам'ятати: тут предметні деталі передають образи думок і естетичних переживань авторки; і їхній зміст має особистісний, іноді несподіваний, багатошаровий характер, що надає творові оригінальності.

Незважаючи на «слухову налаштованість» першого слова «послухаю», звукових вражень у вірші небагато: «шумить», «бляшаний звук води». Їхня роль – акомпонемент до справжнього змісту. Фраза «веселих крапель *кроки*» зафіксувала перехід від звукових вражень до руху в просторі.

У третьому рядку з'являється основний вид руху – рух у часі. На зміну реальним картинам приходять уявні. Повтор короткого слова *мить* («Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить») моделює швидкий темп цього руху. Наступні його виміри *роки* й *віки* творять висхідну градацію, кожен ступінь якої потребує індивідуальних часових характеристик. Якщо *мить* може бути вимірною щоденною практикою, а *роки* осяжні з погляду особистого досвіду («оглянусь» – згадаю), то *віки* виходять за межі цього досвіду: їхній вимір ґрунтується на *історичній пам'яті*.

Щоб подолати наступний часовий бар'єр, який не піддається звичайному вимірюванню («Ніхто уже й не зна»), авторка вводить нас до сфери легенд і міфів («в туманностях душі чи, може, Андромеди»), представляючи людину і космос як співмірні величини. І тут у процесі самопізнання виявляються нові якості ліричної героїні, які дають їй змогу осягнути свою «найвищу сутність»:

...я в мантіях дощу, прозора, як скляна,
приходжу до живих і згадую про мертвих.

Як розкодувати цю перепустку до найвищих істин буття? Вишукана форма першого рядка дещо утруднює визначення його семантичного центру. Таких центрів тут два: «в мантиях дощу» і «прозора». Зміст першого має декілька ступенів метафоризації. Перший: людина під дощем, по ній стікають потоки води, що нагадує *мантию*. Але за ситуацією лірична героїня захищена від дощу, через те запропонований зміст метафори не вписується в художню систему вірша. Другий: «цей дощ», про який ідеться в першому рядку вірша, не звичайні літні опади. Він не для городу, не для ниви (про них поетеса не згадує). Він став приводом до роздумів про людину і світ. Тож «мантиї дощу» – це істини, які усвідомила поетеса під впливом конкретного дощу («послухаю *цей дощ*»). Слово «прозора» в контексті вірша означає *відкрита* до світу, *доступна, зрозуміла*. У світлі запропонованого тлумачення виразу «в мантиях дощу» особливої ваги набуває варіант розкодування слова *прозора* – *зрозуміла* як складник самооцінки поетеси.

Рядок «приходжу до живих і згадую про мертвих» має побутовий і філософський рівні тлумачення. Побутовий рівень передає ситуацію, яку переживає людина, котра через багато років повернулася в рідні місця. Тут застала нових людей, які виростили без неї. А багатьох близьких і знайомих не стало, про них тільки згадують. Філософський зміст рядка можна розкодувати так: у людській свідомості живі і мертві творять одне коло, що тримається на любові й пам'яті.

Завершальні штрихи образу ліричної героїні, які виражають її «найвищу сутність», подані в останній строфі:

Цілую всі ліси. Спасибі скрипалю.

Він добре вам зіграв колись мою присутність.

Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.

І, може, це і є моя найвища сутність.

Тут змістове навантаження несуть різні аспекти форми: взаємодія художнього й граматичного часів, різних точок бачення, особливості композиції. Лірична героїня дивиться на себе і світ з майбутнього часу і здобутого в уявних мандрах досвіду. Уся строфа перейнята радістю усвідомленого зв'язку людини з природою на емоційному рівні: «цілую (в контексті – «люблю») всі ліси». Третій рядок «я дерево, я сніг, я все, що я люблю» стверджує: єдиною основою емоційної єдності людини зі світом є любов.

Принципове значення має побудова останньої строфи: у центрі індивідуального досвіду ліричної героїні поставлено образ скрипаля (на сакральному рівні – духовного Творця), який *зіграв* колись її *присутність*, тобто створив її як людину духовну. Це стало основою взаємодії Божественного (зіграв присутність) і людського («цілую»,

«люблю») начал в образі ліричної героїні. Керуючись розвинутим художнім тактом, Л. Костенко розвела ці величини в часі: час ліричної героїні теперішній, що означає довготривалу дію і є результатом контактів людини з Творцем; час *скрипалю* (Творця) минулий, що означає завершену дію, яка веде до усвідомлення ліричною героїнею своєї сутності. Через те коректно звучить вдячність ліричної героїні («спасибі») скрипалю (Творцеві) як постійно активна дія. Пам'ять про того, хто тебе створив («зіграв ...присутність»), стала основою наближення ліричної героїні до своєї сутності, яка виявляється в ідеальному єднанні зі світом і Богом, у чому лірична героїня знаходить душевну рівновагу.

Болем серце гою. «Затінок, сутінок, день золотий»

Діапазон ліричного переживання поета – це здатність відгукуватися на світ, на його великі й малі проблеми, здатність переходити від радості до болю, від враження до думки, від сумнівів до питальних інтонацій, до пошуків рівноваги між ними.

Читаєш вірш Л. Костенко «Затінок, сутінок, день золотий» [5, с. 15] – і захоплюєшся її талантом підносити до рівня мистецтва відомі факти, які є частиною чийось біографій і які поетеса прийняла у свою долю і свою біографію. Через те вона реально переживає захоплення ідеальним місцем на землі, яке, за національною міфологією, можна назвати «українським раєм» («Затінок, сутінок, день золотий», «Світку мій білий, яке тут роздолля»), і зародження конфлікту в ідеальному просторі («плачуть і моляться білі троянди»), і розірваний час та поруйновані традиції (може, в покинутій хаті «живе...сама самота, / соває пустку у піч рогачами» - замість горщиків), і долю людей, які покинули свої домівки («Де ж ви, ті люди, що в хаті жили?»). У підтексті наведених фраз і рядків звучать запитання: хто ті люди, що в «хаті жили»? Яка їхня провина? Хто їх вигнав із раю?..

Про якусь провину тих, хто покинув ідеальну красу і своє обійстя, у вірші конкретно не йдеться. Серед них міг опинитися будь-хто. Тому про «втекших із раю» сказано узагальнено, але інтимно: «Може, це я, або хто, або ти ...» Поетеса переймається тривогою, спостерігаючи руйнацію серед краси, і намагається певним способом зарадити своєму болю. Так народжуються в творі уявні картини. Перша – це уявний образ господаря хати, котрий

...ось там сидить у куточку веранди.
Може, він плаче, а може, він жде —
кроки почулись чи скрипнула хвіртка.
Може, він встане, чолом припаде,
там, на веранді, чолом до одвірка.

Турботливе серце авторки допитується: як переживатимуть трагедію нащадки? Розгадка подається у формі нової загадки, яка складається з

трьох частин: *смуток нащадків – танець бджоли – безсмертне поле*. *Смуток нащадків і безсмертне поле* – дві альтернативні відповіді. Смуток – гуманістичний жест нащадків, який поетеса намагається передати їм. Безсмертне поле – основа впевненості в майбутньому. Але це вольовий жест. Третій складник відповіді – «танець бджоли». Він обернений і до нащадків і до безсмертного поля. Чи об'єднає їх? Чи порозуміються вони за допомогою цього зв'язку? Адже *танець бджоли* – це своєрідний спосіб передачі інформації мудрими і працьовитими комахами. Чи вистачить мудрості в нащадків, щоб зрозуміти цю інформацію? Чи не обірветься зв'язок часів?

Надія поетеси проектується на уявну картину, яка зреалізується на її землі через тисячу літ. Тоді авторка, «розбуджена в генах», сподівається знайти слід свого роду у «плачах і легендах». Поєднання матеріальної і духовної історії (земля та плачі і легенди) можуть стати запорукою невмирущості роду й народу. Іншими словами, авторка прагне, щоб на рідну землю повернувся «затінок, сутінок, день золотий».

Уявні картини у вірші Л. Костенко не втеча від сумної реальності, а спроби порятуватися від тривоги й душевного болю. Водночас поетеса не відвертає очей від конкретних знаків руйнації. Вони завжди перед її внутрішнім зором, як нагадування про лихо, про обов'язок перед часом і землею. Поетеса чує, як хтось «квилить у цій хаті ночами». То нагадують про себе знаки руйнації: «голос криниці», що замовк, «руки шовковиць», що заклакли, «вікна забиті», замок на дверях, як «ржава сережка», причілок, оббитий сльотою...

Знаки руйнації ще раз відгукнуться в останній строфі вірша, але вже як знаки пам'яті, пропущені крізь душу поетеси й совість народу:

Може, це *біль* наш, а може, вина,
Може, *бальзам* на занедбані душі...

Авторка не зупинилась на жодному з активізованих концептів. До кожного прикріпила вставне слово «може», як застереження від абсолютизації висновку, закликаючи всіх до вибору. А вибір для Ліни Костенко – це завжди й відповідальність.

Іван Драч

Світло ідеалу. «Дівич-сніги»

Допитливе око, сміливість асоціацій, що лягли в основу образної системи твору, романтична піднесеність основних концептів, щирість мовлення, яке переростає то у сповідь перед красою й моральною чистотою, то в молитву-каяття перед «снігом *соборним*», «цим дивовижням з неба» і «білим світом», який потрібен долі, що нагадують вічну істину «треба чисто йти», яка в розкодованому вигляді означає:

«треба праведно жити», – такими гранями виблискує слово І. Драча-поета у вірші «Дівич-сніги» [4, с. 25-26], в якому органічно поєдналися традиції і новаторство.

Уже самою назвою автор повертає нам ідеальні уявлення народної етики про дівочу честь, про моральні основи родини, про високий кодекс поведінки людини в будні і свята, кодекс, який у наші часи почав тьмяніти і втрачати свою сакральність.

І. Драч створив образ сучасника, здатного піддаватися впливу краси, звиряти з нею свою життєву практику. На перший погляд, монолог про найголовніше є несподіваним і випадковим у вірші. Насправді ж ліричний герой був готовий до розмови про наболіле, а сніг став тільки приводом до неї, про що свідчить динаміка вражень і думок ліричного героя. Першим поштовхом до активізації його внутрішнього світу став сніг. Він викликав емоційний вигук-захоплення: «Які дівич-сніги навколо залягли!». Далі пейзажних замальовок снігу небагато: «графіка вишень» на фоні снігу, «чистинь сипуча», «сніг підпалили...пашисті снігурі», «Дивись, які сніги!». Автор розширив панораму зимового краєвиду, переводячи «око камери» вверх («Яка сизинь вгорі!») і в глибину засніженого простору («просторинь яка за...снігурами», «вітру тиха ринь...за борами»). Це надає картинах масштабності і створює передумови для реалізації нової якості: «сніги соборні», «білий світ».

У свідомості ліричного героя поступово активізується перша частина оригінальної метафори «дівич-сніги» у широкому плані морального ідеалу. Першим ступенем на шляху переосмислення центрального образу став страх перед можливістю поруйнувати красу. Це художнє рішення І. Драча психологічно виважене. Кожна формула страху сповнена гуманістичної інтенції ліричного героя:

Як я боюсь ходити по снігу!

Як тягне кожен крок – в цю глибочинь тугу

Ступаю боязко – в оцю чистинь сипучу,

Переступаю так, мов з хмари йду на тучу.

.....

Я жити так боюсь у цім чистописанні.

Я стишую свій крок, бо кожен крок – останній!

Ця моторош снігів геть облягла навколо [4, с. 25].

У наведених уривках звернімо увагу на рух змісту від виразу «*боюсь ходити*» до фрази «*жити...боюсь*», де слова «ходити» і «жити» стали стильовими синонімами. З цієї зміни починається моральний самоаналіз ліричного героя, його молитва-сповідь перед світлом ідеалу. «Дівич-чистота» спонукає його на попереднє життя поставити «печатку», тобто відмовитися від попередніх принципів і способу життя, і з цих снігів пречистих розпочати новий період буднів і свят.

У духовну атмосферу вірша вписується звертання до снігу множити свою присутність у світі, а отже, й ту «дівич-чистоту», яка «лихе все відсторонює»:

Сип, білий, біловий, білошелесний,
Сип, біловійнику мій перелесний! [4, с. 25].

Особливо вражає найінтимніше зізнання ліричного героя: без цих снігів – «дивовижжя з неба», ясних, немов «душа у пісні», заснуть надійні обереги ідеалів моралі – тривога, совість, нуртова іронія.

Завершується вірш двома підсумковими рядками:

Як треба чисто йти – не збитися з ноги.
Такі незаймані, такі дівич-сніги... [4, с. 26].

У них автор досягає примирення двох сил: естетичного враження від розкішних снігів, краса яких так вплинула на автора, що він став приміряти до неї свою життєву практику і свої моральні принципи. Як наслідок, у творі виник напружений внутрішній монолог, з елементами уявного діалогу-пошуку, зародки якого закладені в образі *дівич-снігів*. Кульмінаційними є ознаки снігів, які стали основою об'єднання естетичних («перлисті та первісні») і етичних («душа у пісні») інтенцій автора.

На цій основі виник моральний висновок: «...треба чисто йти – не збитися з ноги», – зміст якого я частково розкодував на початку етюда: «треба чесно, праведно жити – не допускати недобрих дій». Останній рядок перегукується з першим. Різниця між ними – заміна слова *які* словом *такі*. Початок першого рядка «які дівич-сніги...» запрограмований на спілкування зі світом, на його осмислення. Кінцевий рядок «Такі незаймані, такі дівич-сніги...» зорієнтований на результат, збагачений роздумами поета, на правду, яку автор здобув у процесі чесного й безкомпромісного діалогу з самим собою про гідності й хиби людини. За таких умов напружений художній світ вірша не допускає спрощених розв'язок.

Василь Стус

Болючі оксиморони. «Ти десь живеш на призабутім березі...»

Василь Стус належить до Шевченкового типу поетів, художній світ яких важить більше за світ реальний. Така позиція виявляється в екзистенціальному типі мислення, психологічній та ідеологічній свободі творення поетичного світу, коли враження від реальної дійсності зредуковані, коли поет відчуває себе творцем нової, художньої реальності, побудованої на оригінальних словотворах, несподіваних зв'язках між словами, що виливаються в оксиморони й антитези, як основу напруженого поетичного світу.

Перераховані ознаки поетичного письма В. Стуса можна побачити при зіставленні вірша «Ти десь живеш на призабутнім березі...» і листа до дружини від 11.02.79 р. (і вірш і лист написані в північному таборі).

Ось кілька уривків з листа: «Живу, як замуrowаний у склепі. На що – чекаю? Бозна».

«Я повен трагічного оптимізму, що світ – опроти мене – є собі, я ж – є собі – опроти нього.

Світлій, люба моя.

На моїй дорозі – сяє сонце. Сонце – Твого проміння, сяйво спогадувань про тебе і бризки радості, що ти їх мені дарувала, коли могла» [10; с. 337].

Текст листа містить характерні для поета метафори й символи, але загалом близький до побутового письма інтелігента, не заангажованого ідеологією системи. Очевидно, зважаючи на вразливість дружини, у листі В. Стус віддає перевагу оптимізму. У вірші реальний стан поета відбився адекватніше. Тут на перше місце вийшов трагізм, яким перейнята вся образна система, навіть звертання до дружини: у листі: «Світлій, люба моя»; у вірші: «свічо моя пекельна», «жоно моя загублена». Ритм поетичної думки у вірші (численні перенесення, відсутність рим і поділу на строфи) підпорядкований настрою ліричного героя, який важко піддається логічному впорядкуванню. Душа поета б'ється між спогадами, сновидіннями і прагненнями, які не можуть бути зреалізовані. Пошук виходу завершується передчуттям трагедії – «прірви».

З перших рядків окреслюються два світи ліричного героя: минуле, пов'язане з образом дружини («ти є в мені»), з домашнім теплом, з молодістю; і теперішнє – невільницьке життя, коли ліричний герой «припертий до стіни (чотири мури / - і п'ятого кутка ніяк не знайдеш»); коли «надто тяжко / ступати безворотною дорогою, / де втрачено початки і кінці». Третій світ – майбутнє – приглушений неволею, безвихіддю. Поета тривожить, що дорогому минулому загрожує забуття (*призабутий берег*, «змілілі пам'яті») і запустіння («пустеля... молодощасть», «біла *тінь* суворої скорботи»).

Відсутність зовнішньої свободи не сковує духу ліричного героя. Він готовий щодня ставати до сповіді. Але кому відкриєш душу, коли немає надії на покуту, на істотні зміни. Коло замикається на тобі. Єдиний результат сповіді – гостре відчуття журби дружини. Уявні очі – їх багато, що засвідчує силу прагнення, - дивляться на нього, «дошукуються давньої душі», тобто чи не схибив він на своїй дорозі. Це знаки вимогливості ліричного героя до себе, його абсолютної відкритості. Так настає духовний момент істини:

Ти є в мені. І так пробудеш вічно,
свічо моя пекельна! [10, с. 212].

Суть цієї істини глибока: завдяки духовним зусиллям ліричного героя їхні з дружиною душі так тісно поєдналися, що чоловік на місці власної «давньої душі» відчув образ дружини: «Ти є в мені». Несподіваним є звертання до дружини у формі оксиморона «свічо моя пекельна». Як можна розкодувати цей вираз? *Свіча* – символ протидії темряві. Яка вона (свіча) – зовнішня чи внутрішня: «Ти є в мені». Виходить, *пекельна* – це самодокір ліричного героя за драми, на які він прирік дружину, це знак його душевного болю.

Взаємини з дружиною – внутрішній процес, який проходить у душі ліричного героя. Він зізнається: живе лише заради того, щоб «пам'ятати / нещастя щастя і злигоднів розкоші, / як молодість утрачену свою...» [10, с. 212]. Останнє порівняння зрозуміле. Складніше визначити зміст оксиморонів «нещастя щастя» і «злигоднів розкоші». У них переважає оцінний аспект. Перший оксиморон означає такий стан, про який поет сказав: його «нам доля не прощає». Було щастя, а прийшло нещастя, але пам'ять утримує образ щастя й не хоче розпрощатися з ним. Як наслідок, вираз «нещастя щастя» здобуває негативний зміст. Вислів «злигоднів розкоші» містить приховану самоіронію автора. Саме вона продиктувала вжити замість нейтрального слова «багато» емоційно насичене «розкоші» - і вийшла вишукана фігура, також негативного змісту.

З образом «свічі пекельної» перегукується вираз «стовп огненний» як пряма самохарактеристика ліричного героя. Як ми бачили, образ «свічі пекельної» також є засобом самохарактеристики ліричного героя, тільки опосередкованої. На цій основі виникає зв'язок між складниками художнього світу вірша. Образ «стовп огненний» нагадує місце з Біблії, де говориться про вихід євреїв із землі Єгипетської, де вони були рабами. У дорозі через пустелю Господь ішов перед ними вдень у стовпі із хмар, а вночі у стовпі огненному. У Біблійному тексті «стовп огненний» - то втілення Бога, котрий оберігає людину від лихого. В. Стус не прив'язує свій текст до Біблійного, але асоціативний зв'язок вловлюється. У В. Стуса вираз «стовп огненний» вжито в такому контексті:

Неначе *стовп огненний*,
Мене ти з себе викликаєш, надиш –
Забутим, згубленим, далеким, карим
і золотим.

Наведена формула настрою тримається на двох складниках: «стовпі огненному», з яким ліричний герой уподібнює себе, і атрибутах дружини – «забутому, згубленому, далекому, карому і золотому». Якщо перший складник символізує зв'язок із дивом, чимось небуденним, то другий окреслює долю (забуте, згублене, далеке) і духовну сутність (каре і золоте). Однак у наведеній формулі важать не самі складники, а зв'язок

між ними. Вислів «з себе викликаєш» тяжіє до сакрального, божественного дійства, що надає взаєминам ліричного героя з дружиною духовного змісту. Друга частина дієслівної зв'язки «надиш» тяжіє до кольору очей дружини – «карого і золотого», і на їхніх перехрестях народжується високий гуманістичний зміст взаємин чоловіка і жінки в трагічних умовах.

Кульмінація тих взаємин припадає на запитання ліричного героя до дружини, названої поетичним іменням «брунатна бджілко»: «Куди ж мене зовеш?».[10, с. 213].

Два варіанти відповіді на це запитання ще не є розв'язкою, але ведуть до неї. Перший варіант – раціоналістичне рішення поета, драматичне за своєю суттю, екзистенціалістське за філософською основою: прийняти свій стан як долю:

Дай мені лишитись
у цьому часі страдному. Дозволь
зостатися з бідною наодинці.
і – ачи вмерти, чи перемогти.
Дарма [10, с. 213].

Другий варіант відповіді будується на інтуїтивній основі. Картини сновидінь перейняті оптимізмом. Багато очей дружини – це сила бажання ліричного героя:

Ти знову в сни мої заходиш,
вельможно мури прочиняєш всі –
і золоті, брунатні, карі очі
йдуть зовсімбіч на мене. І беруть
у свій полон [10, с. 213].

Два варіанти відповіді на запитання: «Куди ж мене зовеш?..» - то голоси реального, драматичного світу і уявного (у формі сновидінь), романтичного. У фіналі настає розв'язка, трагічна за своєю суттю: очі, що «беруть / у свій полон»,

До молодості зносять,
аби жбурнути – в прірву...

Трагізм становища поета в таборі (у згаданому листі до дружини про це сказано: «Живу як замурований у склепі»; у вірші читаємо: «Чотири мури – і п'ятого кутка ніяк не знайдеш»), напруженість думання, складні, суперечливі переживання не завершуються окресленою словом психологічною розрядкою. Численні оксиморони і антитези так і залишаються болючими. Екзистенціалізм, як основа світогляду, не приносив полегшення, але давав розуміння, що особиста трагедія – частина загальної трагедії світу, додавав певності жити у стані постійного опору («світ – опроти мене – є собі, я ж – є собі – опроти нього») — і не занепадати духом.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дзвін. – 1990. - №8.
2. Дзвін. – 1996. - №5-6; 7.
3. Дзвін. – 1996. - №7.
4. Драч І. Сонячний фенікс. Вірші. Поема / Іван Драч. – К.: Молодь, 1978. – 160 с.
5. Костенко Л.В. Вибране / Л.В. Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
6. Коцюбинський М. Іван Франко // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 59-76.
7. Павличко Д. Золоте ябко: Поезії / Дмитро Павличко. – К.: Основи, 1998. – 207 с.
8. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій / Оксана Сліпушко. – К.: Дніпро, 2001.
9. Сосюра В.М. Вибрані твори в двох томах / В. М. Сосюра. – К.: Наукова думка, 2000. – Т.1. Поетичні твори. – К.: Наукова думка, 2000. – 646 с.
10. Стус В. Палімпсест: Вибране/ Василь Стус. – К.: Факт, 2003. – 432 с.
11. Стус В. Твори в чотирьох томах шести книгах / Василь Стус. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6. Книга перша. Листи до рідних. - Львів: Просвіта, 1997. – 495 с.
12. Українка Л. Вибрані твори / Леся Українка. – К.: Молодь, 1952. – 360 с.
13. Франко І. Я. Грималь. Вірші та поеми / Іван Франко. – К.: Рад. школа, 1986. – 670 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: література ХХ століття, концептуально-стильові пошуки, теорія літератури, педагогіка вищої школи.

У СОКРОВЕННИХ ПОШУКАХ ПОТАЄМНОГО: ЕЗОТЕРИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ О.СИЧА «UROBOROS»

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА (Київ)

У статті розглянуто проблематику роману О. Сича, в якому здійснено спробу художньої трансформації головних ідей «Тибетської книги мертвих» у площину національно-екзистенційних пошуків головного героя Ореста. Авторка розкриває основні композиційні прийоми твору: двійництво, смислову інверсію, метафоричну багатозначність глибинної метафори Uroborosa.

Ключові слова: сенс, любов, зрада, свідомість, втілення, смерть, реальність.

The article considers the set of problems in O. Sych's novel, providing artistic transformation of the main ideas of «Tibetan Book of the Dead» into the sphere of national and existential searchings of the main hero Orest. The author analyses compositional peculiarities of the novel: twinnery, sense inversion, profound metaphoric ambiguity of Uroboros.

Key words: sense, love, treachery, conscience, incarnation, death, reality.

Можна цілком погодитися з критиком В. Даниленком, який зазначив, що, хоча в Україні щороку з'являються нові автори, та все написане ними зникає, як вода в Сахарі [2, с. 11]. Справді, з одного боку, маємо з добрий десяток відомих брендових імен, які в усіх на слуху, з друного боку, у глибокі пласти національного історико-культурного процесу щорічно «залягають», а, точніше, зникають у ньому й інші, менш відомі, проте часом не менш талановиті й важливі твори. До таких знакових прозових творів останнього десятиліття слід віднести цілком оригінальний роман О.Сича «Urobogor».

Основна проблематика твору розгортається в межах досягнення найістотніших питань сенсу людського буття: любові й зради, смерті й вічності, потаємних шляхів пізнання істини, страждання й пошуку виходу з нього.

Загальне тло, на якому розгортається історія духовних пошуків головного героя роману письменника Ореста, у цілому викликає гнітючий настрій. Від перших рядків, де герой бачить над собою «хронічне небо» й ріденькі краплі «дистрофічного дощику», лейтмотив «сірого, мокрого, холодного» а, почасти, і брудного не полишає читача, «продукує психологічні пейзажі», густа метафорика яких несе в собі «семантику невротичного згущення» [3, с. 164]. Такий фон прочитується не лише як адекватний внутрішньому стану Ореста, а значно ширше: він покликаний психологічно втілити період безчасся чи «получасу», й, можливо, такого часу, який Гайдеггер визначив як смутний: це час, коли відсутність Бога не усвідомлюється як відсутність [1, с. 183], отожд сфальшованою виступає основна божественна цінність любові.

Американський товариш Ореста Чингіз називає три визначальні цінності сучасного життя: «здоров'я, час і гроші». Причому гроші, на його думку, «визначають дев'яносто відсотків життя» [4, с. 75]. А, передаючи Оресту потаємне знання, Марко Сопілка пояснює, чому він обрав саме його, а не свого сина: «Мій син американець, хіба не бачив? Він із трьох мольф вибрав одну – гроші. От він гроші й отримає» [4, с. 94].

«А дві інші мольфи є що?», – запитає старого Орест. На що той загадково відповість: «Всьому свій час. Коли буде треба – дізнаєшся» [4, с. 95]. То в чому ж справжні істини земного буття людини, невже, щоб пізнати їх, слід померти? – ці питання й прагне розгадати герой, утягуючи у лабіринт своїх сокровених пошуків читача. Проте однозначної істини роман не дає, «автор, – на думку Н. Зборовської, – заковує психічне, а не виявляє, не розкриває його» [3, с. 165], використовуючи сюжет як спосіб гри з читачам: тут кожен знайде своє відповідно тій сходиці посвячення в істину, якої досяг. Хоча підтекст твору кардинально зміщується від прагматичної («здоров'я, час і гроші») до езотеричної

площини. Можливо, це любов і знання, яке відкривається лише з часом і лише для тих, хто має мужність іти шляхом страждання.

Спроба уникнення однозначності мотивується й центральним символічним образом, який винесений у заголовок і своєрідно структурує дзеркальну композицію роману – образом уробороса. В романі він несе основне гностичне навантаження, ніби згортаючи й транспонуючи сферу індивідуального досвіду героя в сферу семантики вічності й нерозв'язності людських шляхів пошуку істини. Уроборос – психічна реальність, що проектує одночасне різноспрямоване як поглинання так і вивільнення індивідуальної свідомості. Це символ саморуїнації, проте, убиваючи себе, Уроборос одночасно себе запліднює. За Юнгом, це основний символ для позначення ранньої стадії розвитку особистості, коли інстинкти життя й смерті ще не встановлені в своїх межах [6, с. 203]. Отож, символіка Уробороса в романі пов'язана з ситуацією самовизначення – переходу. Вона позначає межі психічної реальності, далі яких людина в площині свого земного існування не може сягнути. За Ніцше, це межа «трагічної свідомості».

Одночасно, як універсальний міфологічний образ, Уроборос здатний поглинати суперечності або ж, навпаки, однобоко провокувати їх. Таку його властивість у художній проекції роману пояснює «божевільний» на прізвище Юнг: у контексті глобальних розщеплених образних структур роману – божевільня як втілення вільної думки/українська реальність «за ґратами» («режим Сатани»), «маленьБка свідомість»/ «А те, що за нею: важке, вперте і дике...а тьма велика і важка» тощо – він означає простір соціальної дезорієнтації як результату поверхової асиміляції неусвідомлюваних змістів [4, с. 125–174), патологічної свідомості від порушення цілісності й органічності сприйняття світу.

Відтак композиційно лабіринт духовних пошуків Ореста постає як вертикальна складова твору: від найглибшого падіння як наслідку не до кінця усвідомлених учинків та зовнішніх впливів (війна, втрачена любов, пиятики, бійки тощо), що символізується стадією Сидпа Бардо, через випробування жорстокою реальністю як способом розпізнавання прихованих знаків, різного роду віддзеркалень чужого у власній життєвій ситуації – Ченід Бардо – до символічної смерті як способу духовного визволення-просвітлення та отримання езотеричного знання – Чигай Бардо.

«Тібетську книгу мертвих» («Бардо Тодьол»), яка структурно організовує основні смислові ходи роману, називають «великим звільненням засобом слухання» від страху смерті. Розкриваючи її ілюзорність, книга занурює в таємниці смерті, наділяє людину мудрістю, а правильне користування бардо звільняє її від повторного втілення.

Загалом, нараховується шість Бардо: три – прижиттєві (стан реальної свідомості (симнос бардо), стан сну (мірам бардо) й медитації (сіттам бардо), й три – посмертні (стан свідомості випробування смертю (чигай бардо), випробування реальністю (ченід бардо), пошук шляхів відродження в новому тілі (сидпа бардо) [5, с. 8]. Проте послідовність книг Бардо в тексті роману О. Сича порушена. І така смислова інверсія цілком відповідає розкриттю художнього задуму письменника. Адже він жодним чином не прагне подати художню версію відомої пам'ятки людської культури. Дзеркально перевертаючи книгу Бардо: не від реальної смерті (Чигай Бардо) до наступного втілення (Сидпа Бардо), як в усталеній східній традиції, а, навпаки, від символічного втілення – до символічної смерті як звільнення, автор радше дотримується західної юнгіанської інтерпретації «Тібетської книги мертвих». Відтак останній шлях Бардо – Сидпа Бардо, коли душа шукає втілення, у романі постає як початковий, пов'язаний зі спробою героя осмислити сенс своєї присутності в світі, що постає у формі своєрідного філософського запитування, прагнення якось усвідомити, «розкласти» свою ситуацію «на лібідо і мортідо» [4, с. 17]. Однак, коли «не допомгло», герой починає замислюватися над тим питанням, відповідь на яке шукатиме впродовж усього твору: «А що значить справжнє знання?» [4, с. 17].

Отож якою є метаморфоза втілення в першому розділі роману?

Загалом, за класичним тлумаченням, до третього найнижчого стану – Сидпа Бардо потрапляють лише ті, хто ще не оволодів справжнім знанням, спускаються душі з поганою кармою, ті, хто піддався страху й жаху. Блукання в бардо існує для того, щоб людина осягнула реальність. Це шляхи скорботи, бо людина залишається сам на сам. Тоді душа ніби дивиться в дзеркало своєї карми. І блукати вона може досить довго, залежно від того, настільки глибоко зможе осягнути свої вчинки. Лише зі світу снів останнього Бардо душа знову входить у земне життя. Уробонічна прив'язаність Ореста до жінки, яку не може розлюбить, страх пережитих на війні злочинів, убивств і смертей внутрішньо руйнують чоловіка, закриваючи від нього істину. «Я заплутався», – остаточно пояснюючи свій внутрішній стан, підсумує Орест уже в другій книзі роману, – «Де вона, ота підступна істина? І чи вона є в принципі? Я мимоволі втягнутий у світ, і тому затулив її від себе» [4, с. 99]. Поглинання світом справді засліплює істини земного існування, разом із тим без усвідомлення такого поглинання від нього не можна позбавитись. Символічне «отілення» героя пов'язується з його метушливими прагненнями розібратися в собі. Від думок «А навіщо й знати?.. А хто знає? Живемо собі то й живемо. Доки не вмеремо» [4, с. 32], герой приходить до спроб віднайдення своєї інтерпретації світу, який вислизає від нього, її «отілення в слові» («Я на Володимирській гірці заплутався в

методиках інтерпретацій») [4, с. 37]. Орест починає усвідомлювати себе на початковій стадії дорослішання як переходу в жорстокий світ, де панують інші правила. Таку метафору переходу в його спробах «отілення інтерпретацій» яскраво уособлюють асоціації зі щасливим «п'яним від життя» бичком Бунею, який і не підозрює, що через місяць переживе жахливу кастрацію. Ініціація в дорослий світ пов'язана з досвідом страждання – це перша істина, яку усвідомлює герой.

Свої пошуки Орест-письменник прагне втілити в романі, над яким працює, витісняючи в слові пережиті страхиття життя. Можливо, мережані курсивом главки, що розбивають у цілому послідовну нарративну структуру твору, можна трактувати як уривки з роману, який йому також не вдається. Ховаючись із найсокровеннішим, герой лише принагідно зізнається Богдану, що його роман «про змарнований час. А треба було б про підлість і зраду» [4, с. 64]. Отож буття героя нестерпне подвійно: й у візіях пережитих жахів і в гнітючій реальності, з якою він не може впоратись. «Отілення слова» також виступає як нестерпна психологічна проба.

Другий книга – Ченід бардо – в «Тібетській книзі мертвих» пояснює той період духовної еволюції, коли після смерті душа поступово приходить до тями й до неї повертається усвідомлення предметів і реальності. Об'єктивація викликаних кармічними втіленнями мислеформ дозволяє їй, як у дзеркалі, розпізнавати зміст індивідуальної свідомості. В однойменному другому розділі «Uroborosa» герой по-справжньому осягає реальність втрат, які одна за одною травмують його почуття прив'язаності. Він починає прочитувати події свого життя в знаках вічних істин, які пізнає для себе. Найтрагічнішою постає безглузда смерть Марії, яка в творі символічно вивершує «відчуття здуріlosti всього суцього» [4, с. 42] «здуриlosti» світу, зав'язаного на безкінечних переділах територій, де «одні бандити воюють з іншими за владу і гроші» [4, с. 119]. І жодного значення не має чи це Афганістан 80-х, чи це сучасний сюжетним подіям Київ, бо, позначений втратою любові, світ є мертвим. Загалом структурно співвіднесені з «Тібетською книгою мертвих» три розділи роману покликані символічно позначити загублений, убитий світ, бо хіба живим так жити достойно? Поверхова сюжетна лінія експлікує по суті жахливе існування, у якому задихається Орест. Це світ, де наскрізно панує зрада, що стала формою буденної поведінки в «режимі Сатани». Він глибоко травмує найсвятіші істини й почуття людей, деформує їх поведінку. Чингіз залишає свою Батьківщину, аби знову поєднатися з сином і дружиною, що кинула його, виїхавши в Америку. Однак, зрозумівши, що він їй уже не потрібен, приходить до думки: «Легше вважати, що тебе ніхто не любить, щоб потім не було гірко від зради»

[4, с. 76]. Гіркоту від зради переживає й Орест, зрадою Кадарки травмований Хома: «Я її люблю. А вона місяць тому переспала з одним бездарним художником і думала, що я не визнаю» [4, с. 23]. Накладаючи на себе космічну місію спасіння людства, Богдан кидає Мелісу; серед галасливої компанії друзів виявляється підлий зрадник-інформатор, мрійливий «письменник про село» Перо. Він усіх «здає» в комендатуру...

Символічним у другій частині твору є переміщення героя в іншу чужу територію (в Америку). Зустрічі з Чингізом та Марком Сопілкою наштотвують його на думку, «де?» слід шукати істину. Справжню істину слід відшукувати лише на тій землі, де народився, на своїй Батьківщині. Це один із шаблів духовного прозріння героя, який метафорично втілюється у втраті та віднайдені ним свого імені, у гностичній грі імен, якими означається герой: Орест-Фауст-Мамай.

У третьому розділі роману, який у класичній «Тибетській книзі мертвих» є першим – «Чигай Бардо», постає символічний образ Батьківщини як божевільні. Вона не лише «відображає психічну мішанину, коли відбувається розпад світу або смерть суб'єктивності» й «символізує розщеплення світу» [3, с. 167]. У такому світі позбавленими сенсу виявляються всі метафізичні істини. І вибір «божевільних» – Гамлет, Фройд, Юнг, Ейнштейн, Ненька-Україна, Патанджалі тощо – тут не випадковий. Адже усі сховані за ґратами божевільні є причетними до пошуків вищих духовних істин. Кожен із них так чи інакше запитував про світ і людину. Проте суспільство здевальвованих цінностей відгородилося від них, як від непотрібу. Власне божевільня постає як символічне позначення того місця, яке сучасне суспільство відвело пошукам істини: «Прошу звернути увагу, – резонує, зокрема, «божевільний» Ейнштейн, – що ґрати не для нас, а для них. Вони сидять за ґратами, а не ми. Хоч у них, як їм ввижається, території більше. Та сенс свободи – в іншому, а не кількості території» [4, с. 126].

Розділ «Чигай Бардо» завершує гностичні підтексти роману, пов'язані з символічною смертю героя як способом віднайдення Істини. Одна з іпостасей духовного світу Ореста, узгоджена з гностичними мотивами твору, свою художню реалізацію знаходить в образі Фауста, який, здається, мало узгожується з «хронічним неврозом» [3, с. 164] героя. У юнґіанській транскрипції для Ореста він швидше стає Филімоном – своєрідною сигнальною лампочкою контролю його свідомості, пересторогою і настановою на шлях істини. Метафорою поступового прорізування справжнього знання, його все більш проявлюваного візерунку стає магістерська китичка, яку, найчастіше пов'язуючи з Фаустом, Орест бачить і в Святого Володимира, і в Юнга, і в Марка Сопілки. Лише герой отримує езотеричне знання, Фауст зникає, а, точніше, як помітила Н. Зборовська, він сублимується в сакральне знання

про істину як «закодовану» національну сутність. «Загадкове ім'я «Мамай», – відзначає дослідниця, – позначало вільну українську людину, яка пізнала себе *метафізичною* сутністю, тобто людською сутністю, через яку проходить єдина божественна Сила» [3, с. 169].

Подвійна семантика уробороса мотивує ряд композиційних прийомів, зав'язаних на ситуаціях двійництва. На персонажному рівні це наскрізна пара Орест-Богдан, що в парадигмі езотеричної свідомості Марка Сопілки може трактуватися як єдність по крові. Це суто людська єдність допомоги й підтримки. Ряд порятунків, здійснених Богданом у найскрутніших, смертельно небезпечних для Ореста ситуаціях, посилюють його значення як богом даних випадків, кожен із яких духовно вигартовує героя. Проте пошук знань виходу в героїв різний, навіть діаметрально протилежний. Здається, поведінку Богдана можна описати у контексті принагідно згаданого Орестом одного гінеколога, який «дуже задумливо ходив коридором взад і вперед: «В мене є знайомий, – сказав Орест. – Гінеколог. Інколи він задумується і ходить по коридору.

– По якому коридору? – зацікавилась дівчина.

– Йому байдуже по якому, аби лиш ходити взад і вперед, – пояснив Богдан» [4, с. 21–22].

Богдан, який був космонавтом, полковником і депутатом і «заплутався в політичних тенденціях, патріотизмах та інтригах», на думку Ореста, хоче зробити щось для себе, а «людство йому до лампочки» [4, с. 9]. Проте насправду він не здатний ніщо змінити, втікаючи й на початку, і в кінці твору в інші космічні світи. На думку Н.Зборовської, експедиція Богдана «прогнозує символічний вихід зі смертоносного лабіринту» [3, с. 170]. Проте увесь контекст роману налаштовує на інше сприйняття цієї події. Орест, який «намертво пришитий до землі несамовитою незбагненою силою» [4, с. 14], постійно іронізує над витівками свого друга: «Значить, насвинячили тут, а тепер хочете насвинячити там?» [4, с. 11], – дратується він. Його інтенції посилює Юнг, який скаже: «Ми безсилі змінити душу. А люди, які навіть цього не тямлять, пнуть у космос!» [4, с. 151]. Уроборос – це образ тотального поглинання, з якого фактично нема виходу, це спосіб осягнення життя у вічності, а відтак необхідності іншого сприйняття його цінностей.

Символічний підтекст роману активує езотеричний простір передачі сокровених знань не по крові, а по духу. Відтак не Богдан, а Марко Сопілка стає духовним провідником Ореста. Знання по духу є знанням любові, а любов жертвує, відрікаючись від імені. Загалом тема витісненої зі світу любові й втрати любові як втрати смислу життя виступає найпотужнішою підтекстовою версією твору. Глибше вчитуючись у текст роману, помічаємо: якщо афганський синдром присутній лише в

підсвідомому героя, то дискурс утраченої любові постійно проривається на поверхню, іноді дисонуючи з контекстом ситуації. У смисловій парадигмі твору саме любов є відповіддю на друге питання: «у чому?» істина. В останніх главах твору, коли Орест після символічної пожежі втрачає сокровенну книгу, перед ним знову з'являється духовний провідник Марко Сопілка. Перейнятий жахом, Орест питає, ким він є віднині: «Віднині ти – ніхто! – сказав старий і лукаво посміхнувся. – Ти хотів знати, «де» Істина?

– Я знаю де, – відповів Орест.

Ти вже знаєш «де», але ще не знаєш «у чому». Будеш знати. Тільки потім не плач. Іди. Ти вільний» [4, с. 156].

Слова Марка: «Тільки потім не плач», – можна розглядати, зокрема, і як натяк на символічну втрату любові. Проте на згарищі з'являється безіменна дівчина, яка повертає Оресту книгу: «Це твоє, – сказала, подаючи книгу. – Я її забрала в тебе з-під подушки. А ти все таки витяг мене із цього пекла. Дякую! Правда, ми вічні друзі й любов незнищенна?

Вона із вдячністю поцілувала його в щоку.

– І я тобі дякую, – сказав Орест. – Це також твоє.

– Ні, – заперечила вона. – Ти сам знаєш, що це – тільки твоє» [4, с. 158].

Видобуваючи зі світу індивідуальну істину, людина одночасно й долає його й знову повертається в нього, але вже іншою – вона має знання про істину, про любов і смерть. І ця істина надає їй мужності, звільняє від страху. Так замикається коло уробороса. І це езотеричне знання відкривається лише для посвячених в таємниці любові і смерті. Проте ним не можна поділитись, бо «це таємниця до получасу. Це потрібне одному, а не всім» [4, с. 156].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гайдеггер М. Навіщо поет? / Мартін Гайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис. – 1996. – С. 182–197.
2. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес/ Володимир Даниленко. – К. : Академвидав. – 2008. – 294 с.
3. Зборовська Н. Код до прочитання «Уробороса» Олега Сича / Ніла Зборовська // Сич О. Уроборос. – Львів. – ЛА «Піраміда». – 2007. – 160 с.
4. Сич О. Уроборос / О. Сич. – Львів. – ЛА «Піраміда». – 2007. – 160 с.
5. Тибетская книга мертвых. – Харьков: «Фолио». – 2008. – 284 с.
6. Юнг К.-Г. Психологический комментарий к «Тибетской книги мертвых» / К.-Г. Юнг // Тибетская книга мертвых. . – Харьков: «Фолио». – 2008. – С. 5–42.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мейзерська Тетяна Северинівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української філології Київського національного лінгвістичного університету.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КРЕАТИВНОСТІ

Сергій МИХИДА (Кіровоград)

У статті розглядаються теоретичні аспекти креативності як одного з головних умов високої художності. Використання психологічного інструментарію дає можливість створити своєрідну матрицю творчого процесу, показати взаємозалежність психологічних характеристик особистості письменника та результатів його праці.

Ключові слова: креативність, творча уява, мислення, емоції, воля, почуття, психомоторика, мотивація.

The article deals with theoretical aspects of creativity as one of the main conditions of high artistry. Using psychological tools allows you to create a kind of matrix of the creative process, to show the interdependence of psychological characteristics of the individual writer and the results of his work.

Keywords: *creativity, imagination, thinking, emotions, will, feelings, psychomotor, motivation.*

Психологія обдарованості – одна із основних проблем психології особистості та її розвитку. Нині креативність залишається досить складною для вивчення й асоціюється в дослідників із загадкою, розгадати яку цілком ще нікому не вдалося [16, с. 38]. Втішає твердження, що рівень нашого незнання проблеми креативності значно зріс. Цей парадокс відзначав ще Ф. Ніцше: «Розвиток науки все більше й більше перетворює «відоме» у невідоме: прагне вона саме до зворотного й виходить з інстинкту зведення невідомого на відоме» [12, с. 439]. Отже, усвідомлюване незнання неминуче стимулюватиме процес інтелектуального пошуку в осмисленні креативності особистості – явища, науково-психологічні аспекти котрого розглядаються у цій статті.

У контексті психологічного знання поняття креативності набуло значення тільки в 50-х роках ХХ століття. Досить інтенсивні дослідження проблеми таланту почалися в кінці 70-х і на початку 80-х років у США та європейських країнах й започаткували розвиток нової прикладної галузі психології – психології талановитих та обдарованих.

Вивчення креативності ведеться здебільшого у двох напрямках. Один пов'язаний з питанням про те, чи залежить креативність від інтелекту й орієнтується на вимір пізнавальних процесів у зв'язку з креативністю.

Інший напрямок займається з'ясуванням того, чи є особистість із її психологічними особливостями істотним аспектом креативності, й характеризується увагою до особистісних і мотиваційних рис. Креативність і творчий потенціал можуть бути визначені як сукупність здібностей та інших рис, котрі сприяють успішному творчому мисленню.

Воно ж, у свою чергу, визначається дивергентним типом розумових операцій. Дж. Гілфорд взагалі вважав операцію дивергенції основою креативності як загальної творчої здібності. Пояснимо, що дивергентне мислення визначається вченим як «тип мислення, який іде в різноманітних напрямках» (на відміну від конвергентного мислення, коли людина знаходить єдиний розв'язок, а потім припиняє процес пошуку). Такий тип мислення є «серцевиною», «ядром» креативності, бо припускає продукування багатьох розв'язків проблемної ситуації на основі однозначних вихідних даних, призводить до несподіваних висновків і результатів.

Додамо, що основними властивостями дивергентного мислення, за Дж. Гілфордом, є чутливість до протиріч, невизначеності, метафоричність, оригінальність.

У своїх працях Дж. Гілфорд виділив як окремі такі параметри креативності:

1) оригінальність (адаптаційна гнучкість) – здатність відповідати на подразники нестандартним способом; здатність до нового, незвичного й нестандартного розв'язання проблем;

2) продуктивність – спроможність до генерування великої кількості ідей;

3) гнучкість – здатність до продукування найрізноманітніших думок та ідей; спроможність змінити форму стимулу таким чином, щоб побачити в ньому нові ознаки й можливості для використання;

4) здатність до виявлення і формулювання проблем; продукування різноманітних ідей у складних та нерегламентованих ситуаціях;

5) здатність удосконалити об'єкт, додаючи деталі;

6) уміння розв'язувати проблеми реалізацією відповідних аналітико-синтетичних операцій [2, с. 440].

Р. Ротенберг, аналізуючи способи розв'язання завдань лауреатами Нобелівської премії, виявив особливий різновид пізнання, що містить бачення явищ із двох або й більше протилежних боків. Такий тип пізнання він назвав янусоподібним (у римського бога Януса обличчя були звернені в протилежні сторони). У цій теорії підкреслюється багатоаспектність бачення об'єкта, а не множинність суджень щодо цього. Прагнення пошуку багатьох варіантів відповідей не обов'язково має бути творчим. Бачення ж об'єкта з різних сторін, за Р. Ротенбергом, вичленовує ті властивості та взаємозв'язки, які залишаються в тіні у звичайному,

шаблонному сприйнятті дійсності. Отже, саме це є сходинкою на шляху до пізнання, сприяє формуванню евристики, переструктуруванню знань [20, с. 589].

Зарубіжні психологи підкреслювали, що креативність – це здатність до загостреного сприйняття недоліків, «білих плям» у знаннях, дисгармонії тощо. Е. Торренс запропонував модель креативності, яка містила три фактори: *швидкість* (продуктивність), *гнучкість*, *оригінальність*. Головним критерієм креативності він уважав не якість результату, а характеристики й процеси, які активізують творчу продуктивність. Згідно з концепцією «теорії інтелектуального порогу» Е. Торренса інтелект і креативність утворюють єдиний фактор, тобто немає креативів з низьким інтелектом, а є інтелектуали з низькою креативністю. Ф. Баррон акцентував у креативності здатність вносити щось нове в досвід, а М. Воллах – здатність породжувати оригінальні ідеї в умовах розв'язання або постановки нових проблем [19, с. 500].

Разом з тим момент реалізації творчого потенціалу, залучення особистості до творчої діяльності незмінно пов'язані з механізмом внутрішньої активності суб'єкта, його творчою активністю. Вона може бути визначена як прагнення, життєвий дух, напруга. Іншими словами, це здатність і уміння суб'єкта реалізовувати самого себе в діяльності, спосіб активного самоствердження.

Специфікою творчої активності є її **прогресивна спрямованість** (перехід від менш довершеного стану особистості до більш викінченого) і **гуманістичний характер** – рух до тих духовно-моральних ідеалів, в ім'я яких особистість самореалізується. Творча активність може розглядатися за якісними і кількісними параметрами. Якість активності визначається її спрямованістю, предметністю, напруженістю, готовністю і здатністю до дій. Кількісні критерії – це міра спрямованої дії, рівень, що визначає інтенсивність, результативність й успішність діяльності.

Отже, актуальний стан особистості, в якому реалізуються її творчі потенції й здібності, а творча активність знаходить вихід у конкретному виді діяльності пошуково-перетворювального характеру, ми пов'язуємо з такою властивістю суб'єкта творчої діяльності, як креативність.

Ми розуміємо обдарованість як сукупність творчих сил і можливостей, що відзначаються певним рівнем і специфічним характером розвитку творчої спрямованості, мотиваційних якостей особистості, її пізнавальних процесів, мислення, здібностей, співвідношенням актуального й потенційного, продуктивністю, новаторством, оригінальністю, емоційно-вольовою забезпеченістю. Обдарованість як різнобічне явище інтеграційного характеру не тільки визначає об'єктивні

перспективи творчого розвитку, але й забезпечує функціонування актуальної зони творчої діяльності людини.

Особливу увагу варто звернути на **мотиваційні фактори**. Вважається, що обдарована особистість намагається щонайкраще зреалізувати себе, максимально втілити мистецькі потенції творчості, випробувати нові підходи та способи діяльності. З іншого погляду, мотивацію творчих людей убачають у прагненні до ризику, до перевірки меж своїх можливостей. Творчі люди завжди живуть «на межі», як стверджує О. Кульчицька. Більшість талантів схильні до ризику, поспішають жити, мають просто неймовірну енергію і непосидючість [6, с. 16].

Усе сказане підтверджує наявність індивідуальних варіантів розвитку мотиваційної сфери талановитих людей. О. Кульчицька рушійною силою творчості вважає **мотивацію досягнення успіху**, причому для творця матеріальна мотивація не є провідною, «головний мотив – реалізація ідеї, бажання здійснити мрію у будь-якій спрямованій діяльності» [6, с. 15].

Силу волі, заповзятливість, глибокий інтерес та ентузіазм дослідниці називає основою здобутків, коли все життя людини підпорядковане лише одному пристрасному бажанню – реалізувати ідею. Потреба досягти успіху, як з'ясував А. Морозов [11, с. 192] має генералізований характер і виявляється у будь-якій ситуації незалежно від її конкретного змісту. Можна навіть сказати, що мотивація здатна компенсувати відсутність творчого середовища, а інтелект, взаємодіючи з мотивацією, значно підвищує рівень обдарованості.

О. Морозов і Д. Чернилевський обдарованість розуміють як ціннісно-особистісну категорію, умову творчого саморозвитку особистості, істотний резерв її самоактуалізації, яка виявляється не стільки різноманіттям наявних в індивідуума знань, скільки сприйнятливістю, чутливістю до проблем, відкритістю до нових ідей і схильністю руйнувати або змінювати сталі стереотипи з метою створення нового, отримання нетривіальних, несподіваних і незвичайних рішень [9, с. 100].

О. Яковлева обдарованість розуміє як особистісну характеристику, але не як той чи той набір особистісних рис, а як реалізацію людиною власної індивідуальності. Людська індивідуальність унікальна, тому її реалізація – це і є творчий акт [18, с. 28].

Р. Стернберг уважав, що талановита людина не та, котра генерує нову ідею, а та, що встановлює значеннєві зв'язки, осмислює висунуту ідею та її функції стосовно інших елементів семантичного простору знань, які існують у певній культурі. Креативність передбачає спроможність йти на розумний ризик, готовність переборювати перешкоди, внутрішню мотивацію, толерантність до невизначеності, готовність протистояти думці оточення [15, с. 113].

Важливою особистісною рисою творчої особистості є опір груповому тиску, орієнтація на особистісні цінності, а не на зовнішні оцінки, збереження нонконформістської поведінки й незалежність мислення від стереотипів зовнішнього впливу. Експериментальним способом було доведено існування зв'язку між такими її якостями, як висока ініціативність і спротив стандартному стилю діяльності (К. Абульханова, І. Лернер, М. Махмутов, Я. Пономарьов, Ю. Самарін та ін.) [1, с. 128].

Творча людина самостійно ставить проблеми й автономно їх розв'язує. Водночас обдаровані особистості, зауважує К. Роджерс, не обов'язково всебічно адаптовані до культури, оскільки майже завжди є нонконформістами. Їхній зв'язок із соціумом можна висловити так: вони – члени суспільства і його продукт, але не його раби [13, с. 164 – 168]. На основі досліджень К. Тейлора і Р. Кеттела було виявлено, що особистісні вияви обдарованості виявляються у багатьох сферах людської активності. Як завжди, творча продуктивність в основній для особистості сфері супроводжується продуктивністю у багатьох інших видах діяльності (поліфункціональність) [див.: 8].

В. Дружинін запропонував модель «інтелектуального діапазону», що пояснює результативність у творчості. Відповідно до цієї моделі, у людей, котрі мають однаковий інтелект, продуктивність визначається мотивацією та інтересом до завдання. У цьому разі в креативних особистостей повинен бути широкий діапазон досягнень у різних сферах діяльності [див.: 3].

Отже, творча особистість, на відміну від інших, частіше буває орієнтованою продукуванні **новизни** в багатьох царинах. До цього слід додати, що креативність є чинником, який надає будь-якій діяльності того специфічного стилю виконання, що може бути названим творчим. Творчий стиль діяльності відзначається системою індивідуально своєрідних способів її здійснення, зумовлених стійкими особистісними якостями й реалізацією творчого потенціалу.

Для творчих людей робота приносить надзвичайне задоволення, а працювати по 16 – 18 годин на добу є нормою. Виникає своєрідний стан **натхнення**. Це піднесення духовних сил людини, за словами Н. Левітова, об'єктивно виявляється в посиленні творчої продуктивності, а суб'єктивно переживається як особлива внутрішня готовність на створення творчих продуктів. При цьому спостерігається виняткова концентрація уваги на об'єкті творчості, активізація спостережливості й мислення [7, с. 367].

Проте такий режим праці має і негативні наслідки. Згідно з матрицею творчого процесу, такі люди можуть бути схильні до психофізичного виснаження. Це пояснюється тим, що творча мотивація працює за механізмом позитивного зворотного зв'язку, а раціональний контроль

емоційного стану під час творчого процесу послаблений. Таким чином, єдине, що обмежує творчість, – це виснаження психофізіологічних ресурсів (ресурсів безсвідомого), що призводить до крайніх емоційних станів.

Про виняткову, навіть маніакальну, енергію і працездатність творців говорила дослідниця творчих процесів О. Кульчицька. Вивчення нею біографій видатних людей дало змогу зробити висновки про характерологічні особливості креативних індивідів, які забезпечують їхню високу працьовитість. Насамперед, це наполегливість, надзвичайна сила волі. Саме вольова змобілізованість дає можливість досягти мети, реалізувати ідеї, подолати всілякі непорозуміння та негаразди. Називаються також одержимість, полум'яний дух, схильність до ризику, інтуїція [6, с. 16].

Одержимість трактується як надзвичайний ентузіазм, з котрим працюють талановиті. Вона, зауважує О. Кульчицька, межує з патологічною маніакальністю у бажанні досягти мети, з надзвичайною емоційністю, харизмою. **Полум'яний дух** виявляється в критичному мисленні, схильності до руйнування старого, баченні нового, майбутнього. Без серйозного **ризик**у, схильність до якого властива всім талановитим людям, жоден успіх неможливий. Нарешті, **інтуїція** як найважливіша якість розуму творців допомагає їм охоплювати можливі варіанти розв'язання проблеми, робити широкі узагальнення [6, с. 17].

Грунтуючись на результатах проведеного О. Морозовим і Д. Чернилевським дослідження, були виділені деякі особистісні риси, що відрізняють обдарованих людей від необдарованих: допитливість; прагнення до самовдосконалення; кмітливість, спритність, винахідливість; розвинена уява; самостійність і незалежність у судженнях, мисленні, вчинках; широкий світогляд та ерудиція; професіоналізм і компетентність; артистичність; оптимізм, почуття гумору; оригінальність, гнучкість мислення; харизматичні якості та ін. [10, с. 166 – 167].

В. Роменець вважає, що оригінальність насамперед виражається у творчому стилі людини, багатстві її індивідуальної натури. «Бути оригінальним – означає бути самим собою. Але це дається відразу не всім людям. «Довгий звивистий шлях веде до оригінальності. Перед тим, як стати самою собою, людина стимулює себе іншою своєрідною особистістю і лише згодом стає самостійно оригінальною» [14, с. 215]. Про оригінальність як якість геніальних і талановитих говорив В. Белінський, підкреслюючи, що тільки сфера бездарності відзначається безособовою спільністю.

Л. Єрмолаєва-Томіна, узагальнюючи досвід зарубіжних учених творчості, визначає обдарованість як сукупність різноманітних

здібностей, кожна з яких може бути представлена певною мірою в тій чи тій індивідуальності. Вона виділяє такі ознаки креативності: **відкритість до набуття досвіду** – чутливість до нових проблем; **широта категоризації** – віддаленість асоціацій, широта асоціативного ряду; **швидкість мислення** – здатність переходити досить швидко від однієї категорії до іншої, від одного способу розв'язку проблем до іншого; **оригінальність мислення** – самостійність, незвичайність, дотепність розв'язку [5, с. 267].

Існують й інші варіанти матриці творчої особистості, до структурних компонентів якої належать: інтерес до парадоксів; схильність до сумнівів; відчуття новизни; гострота думки; творча уява; інтуїція; естетичне відчуття краси; дотепність; здатність відкривати аналогії; сміливість і незалежність суджень; самокритичність; логічна строгість; здатність використовувати різні форми доказів та ін. [див.: 8]. К. Урбан вважає, що важливу роль відіграє такий компонент, як відкритість і висока толерантність до невизначених і нерозв'язних ситуацій, конструктивна активність у цих ситуаціях [21, с. 99–113].

Отже, попередній аналіз науково-психологічних джерел виявив цілий ряд якостей і властивостей, які складають своєрідну матрицю абстрактної творчої особистості. У випадку з конкретним митцем постає необхідність відбору його стрижневих якостей у реалізації творчого потенціалу.

Процедура впорядкування ознак уможливила конструювання переліку найбільш істотних розумових й особистісних властивостей, що сприяють актуалізації обдарованості. Припускаємо, що в її структурі провідними компонентами є: **творча спрямованість, співвідношення актуального й потенційного, творча активність та ініціативність, продуктивність, новаторство, оригінальність**. Осягнення цих складових сприяє увиразненню характеристик творчої особистості, оприявненню таємниць творчого акту, що є одним із невідкладних завдань сучасного літературознавства.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абульханова К. А. Психология и сознание личности (Проблемы методологии, теории, условия реальной личности), избранные труды. – М. 1999.
2. Гилфорд Д. Три стороны интеллекта // Психология мышления / Под. ред. А. М. Матюшкина. – М. : Прогресс, 1965.
3. Дружинин В. Н. Когнитивные способности: структура, диагностика, развитие. – М. : ПЕР СЕ, СПб. : Имотон, 2001.
4. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. – М. : Латерна, Вита, 1995.
5. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества. – М., 2003.
6. Кульчицька О. І. Соціально-психологічні фактори формування таланту // Практична психологія та соціальна робота. – 2007. – № 1. – С. 13–24.
7. Левитов Н. Д. Психология характера. – М. Просвещение, 1969.

8. Лук А. Н. Проблемы научного творчества // Наукоеведение за рубежом. – М. : ИПИОН АН СРСР, 1983.
9. Морозов А. В. Диагностика креативности. – М., 2001.
10. Морозов А. В. Креативность преподавателей высшей школы. – М., 2002.
11. Морозов А. В. Формирование креативности педагога в условиях непрерывного образования. – М. : Изд-во ИГУМО, 2003.
12. Морозов А. В., Чернилевский Д. В. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие. – М. : Академический проект, 2004.
13. Роджерс Н. Творчество как усиление себя // Вопросы психологии. – 1990. – № 1. – С. 164 – 168.
14. Роменец В. А. Психологія творчості: Навч. посібник. – 3-тє вид. – К. : Либідь, 2004.
15. Стернберг Р., Григоренко Е. Л. Модель структуры интеллекта Гилфорда: структура без фундамента // Основные современные концепции творчества и одаренности / Ред. Д. Б. Богоявленская. – М. : «Молодая гвардия», 1976.
16. Торшина К. Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологии. // Вопросы психологии. – 1998. – № 4. – С. 36–42.
17. Урбан К. Поощрение и поддержка креативности в школе // Иностранная психология. – 1999. – №11 // (Режим доступа: http://psyworld.narod.ru/Books/talented_creativ).
18. Яковлева Е. Л. Развитие творческого потенциала личности школьника // Вопросы психологии. – 1996. – № 3. – С. 21–32.
19. Barron, Frank and David M. Harrington. Creativity, Intelligence and Personality // Annual Review of Psychology. – 1981. – V. 32. – P. 498–507.
20. Rotbenberg A. Psychopathology and creative cognition. A comparison of hospitalized patients, Nobel laureates and controls // Archives of General Psychiatry. – 1983. –V. 40. – N 9. – P. 586–598.
21. Urban K. K., Recent trends in creativity research and theory in Western Europe. European Journal for High Ability, 1. – P. 99 – 113.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Михида Сергій Павлович – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: особистість автора, психопоетика, література доби модернізму.

ЛЮДИНОЦЕНТРИЗМ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА ЯК КОНЦЕПЦІЯ ФІЛОСОФІЇ БУТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ «НЕСЧАСТНИЙ»)

Неля МОМОТ (Київ)

У статті розглядається людиноцентричний підхід до змалювання художніх образів повісті «Несчастный» як основу Шевченкової творчої концепції філософії буття.

Ключові слова: філософізм, людиноцентризм, автор-наратор, екзистенційний аспект, автобіографізм.

Human-centered approach in depiction of images in the story «Unfortunate» as a basis of Shevchenko's artistic conception of philosophy of life is observed in the article.

Key words: philosophism, anthropocentrism, author-narrator, existence aspect, autobiographism.

Постановка проблеми. Динаміка сучасного літературознавства все ближче підводить до питання розуміння художнього твору як явища мистецтва, що потребує філософського підходу до осмислення механізму впливу на читача. У різні часи до цього застосовувалися радикальні підходи (М. Бахтін, Ю. Тинянов, В. Жирмунський, Р. Інгарден та інші).

Художній твір – явище, яке поєднує складні та суперечливі моменти світової історії, соціального розвитку, духовні цінності, постійний пошук і знаходження важливих рішень, еволюцію людського буття, світоглядну культуру та філософське переосмислення всього вищеназваного. «Закони побудови художнього тексту значною мірою в сутності своїй є законами побудови культури як цілого» [4, с. 41].

Дослідження аналізу художнього твору в різних теоріях прямолінійні, як багато моделей взагалі, набули певного схематизму й не можуть охопити всю повноту й складність такого глобального літературного явища. Необхідні нові підходи, які поглибили б погляди на сутність літературного твору, на закономірність процесу сприйняття прози та поезії, що в кінцевому результаті сприяє входженню кожної людини в загальнокультурний світовий контекст. Найголовніше в пошуку таких підходів, щоб методи, за допомогою яких досліджується художній твір, не мали однобічний характер. «Одним зі згубних наслідків глобального знищення наукових шкіл у гуманітаристиці 20 століття була втрата різновекторності наукових пошуків. Однорідність в науці – показник її вимирання. Наукові різномудства відточують дослідницьку думку» [5, с. 57].

Про структурованість і системність художнього твору є багато ґрунтовних досліджень. Це беззаперечна істина. Останніми, найбільш сучасними в цьому напрямі є праці професора Г. Клочека, який розробив концепцію складу поезики літературного твору, що ґрунтується на системологічній основі: «Нам багато чого відкриється в літературному творі, якщо зуміємо побачити його як системно організовану цілісність, усі компоненти котрої «працюють» на «кінцевий результат» [3, с. 6].

Дослідники не раз висловлювали думку про те, що художній твір – це певна модель світу. Ю. Лотман зазначав, що текст, а точніше його структура, розкриває певний обрис світу, тобто його художню модель.

Художній текст – це ще й багаторівнева система: «Зміст будь-якого культурно цінного тексту будується як багаторівнева система, в якій розуміння одного пласту ще не забезпечує проникнення у зміст інших» [5, с. 105].

Таким однобічним аналізом відзначаються літературознавчі розвідки, що стосуються прозової спадщини Т. Шевченка. «Російським повістям Шевченка автобіографізм притаманний такою мірою, що вони тривалий час використовувалися біографами як документальне джерело» [7, с. 27]. Це, безперечно, ґрунтовний пласт цих художніх текстів, але не єдиний. Ймовірніше, якраз той, що допомагає проникнути в глибокий світ філософізму, Шевченківського філософського розуміння буття людини.

Актуальність статті визначається новим прочитанням прози Шевченка, у якій він інший, аніж у поезії. Він майже не критикує, не повчає прямо, не засуджує, не дає оцінок. На диво Шевченко просто оповідає, ненав'язливо підводячи читача до певних суджень, міркувань, а зрештою і висновків. Саме так завуальовано автор-наратор дає картини життя, вводить людські образи, що обов'язково привертають до себе читацьку увагу складною долею героїв, показом того, як по-різному кожен з персонажів реагує на виклики долі.

Мета статті полягає в тому, щоб проаналізувати художній світ повісті «Несчастный», позначену глибоким філософізмом, та визначити людиноцентризм як Шевченківську концепцію філософії буття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти прози Т. Шевченка досліджувала Н. Демчук. Вона зазначила, що повісті подають важливу інформацію про особу самого автора, його суспільно-політичні, педагогічні та філософські погляди [1]. С. Гетьман вивчала проблеми ідеалу людини та його втілення в системі персонажів Шевченкових повістей у співвідношенні із загальною соціокультурною концепцією доби Просвітництва [2].

Виклад основного матеріалу. «В епосі створюється враження відсутності розповідача, художній світ начебто існує сам по собі, поза чиєюсь свідомістю. Це, звичайно, лише ілюзія. Художній світ розгортає перед очима читача суб'єкт розповіді, «автор» [6, с. 112]. Присутність самого Шевченка у всій його творчості, тобто наскрізний автобіографізм, пояснюється постійною потребою у самовираженні. «Масштаб і художня якість усього створеного письменником найчастіше визначаються мірою потреби в самовираженні. Існує пряма залежність між потребою у самовираженні особистості та його художньою обдарованістю. Загостреність чуттєвого сприймання світу, глибина проникнення в соціальну та моральну проблематику дійсності, здатність до емпатії, тобто зарядження духовними станами інших людей, – усі ці ознаки художньої обдарованості особистості зумовлюють її потребу в самовираженні» [3, с. 70]. Так, оповідач у тексті повісті «Несчастный» репрезентує самого Шевченка. Це образ наратора, який передає враження людини, що опинилася вперше в Орській фортеці. Усе, що оточує, починаючи з художнього змалювання пейзажу й завершуючи показом

долі людей, покладено в основу розповіді. Хоча іноді Шевченко-наратор підкреслює, що він – людина, далека від оповідача: «После этого спустя десятка три лет встретился я в Орской крепости с несчастным однофамильцем названного мне ямщиком помещика...» [8, с. 243]. Повість датована 1855 роком, а Шевченко орієнтує на розповідача поважного віку. Образ автора набуває суб'єктного типу. Проаналізуємо його за критеріями, визначеними В. Смілянською [6]. Перший – ступінь співвіднесеності з реальним автором-письменником. Ураховуючи, що розповідь починає людина, що вперше опинилась в Орській фортеці: «...как неприятно такой пейзаж действует на одинокую душу новичка» [8, с. 240], робимо висновок, що це автор – автобіографічний герой-розповідач. Далі штучна ретроспективність у розповіді щодо віку оповідача репрезентує «чужу» свідомість. Тобто відчувається перемежоване використання автогенного героя-розповідача з ліро-епічним оповідачем. Така комбінація вказує на деяку недосконалість наративної майстерності Шевченка-прозаїка, недостатній досвід у застосуванні непритаманного (можливо, дещо неприродного, продукованого) для поета літературного роду. Другий критерій – ступінь об'єктності, зображеності автора. Розповідач у центрі подій подає персонажів і те, що з ними відбувається. Фрагменти тексту, які подають фабулу, насичені діалогами персонажів, майже відсутні коментарі автора, хіба що окремі фрази-звернення до читача, які допомагають вимальювати сюжетну лінію. Третій критерій – зовнішня чи внутрішня позиція, яку займає носій викладу. На початку оповідач спостерігає за «Несчастливым» й описує тільки те, що здатен побачити й дізнатися від інших, тобто тримається на периферії подій із зовнішньої позиції. У процесі наративу позиція змінена на внутрішню. Після знайомства з головним героєм оповідач пригадує раніше відомі події, місця, пов'язані з родиною Іполіта. Автору відомі всі деталі, він перевтілюється у «власне автора». Отже, знову чіткої авторської позиції не відчувається. Тобто прозовий образ автора чітко не належить до суб'єктного чи автогенного типу, що не стосується ліричного Шевченка-автора. Він з експліцитного плавно переходить в імпліцитний. Незалежно від того, яким є носій викладу подій у повісті, її наратив цікавий сюжетно. Автор намагається додати певної детективності до побудови сюжетної лінії. Пролог знайомить читача з головним персонажем – білявим юнаком Іполітом, а потім розвиток сюжету з ретроспективного погляду дає можливість простежити знайомство його батьків, їхнього одруження, народження головного героя, дозрівання та становлення його особистості. Оповідач був сам свідком певних подій, якісь він знав з розповідей інших, та все ж, стилістично маневруючи фразами, що додають детективності та інтриги,

викликає зацікавлення в читача й бажання дізнатися про хід подій та їхню розв'язку: «Это происшествие меня сильно заинтересовало, но как разгадать подобную загадку?» [8, с. 241], «О, если б я знал тогда, что когда-то придется мне писать историю обитателей этого роскошного уединения!» [8, с. 243], «Тут бы, казалось, и всему происшествию конец. Вот то-то и нет, тут только, можно сказать, начало самой истории...» [8, с. 244], «А цель её была такая... Но нет, зачем прежде времени развязывать торбу?» [8, с. 254]. Загалом у повісті простежується прийом сентиментально-просвітницької прози. «Нарація обсаджена позафабульними відступами, які містять емоційний коментар до зображеного, автобіографічні спогади, філософські та морально-етичні роздуми; розповідач демонструє «механізм» сюжетної композиції, звертається до героїв і до «благосклонного читателя» як до зичливого бесідника, – загалом цей наратор близький до розповідної манери Гоголя» [6, с. 218].

Шевченко-прозаїк моделює образ головного персонажа: його доля змальована від народження до періоду служби рядовим солдатом в Орській фортеці. На початку оповіді навіть ім'я не називається, тільки прізвисько «Несчастный», яке далі стане в уяві автора збірним образом певного «сословия»: «Слово «несчастный» странно как-то было произнесено солдатом. Мне показалось, что он этим словом называет какое-то сословие, а не то, что оно собственно выражало» [8, с. 241]. Негативними характеристиками супроводжується «воинское сословие» в листах, у «Щоденнику» і в прозі Шевченка. Зокрема, у записі «Щоденника» від 14 липня 1857 року зазначено: «Солдаты – самое бедное, самое жалкое сословие в нашем православном отечестве. У него отнято всё, чем только жизнь красна: семейство, родина, свобода... Но офицеры, которым отдано всё, ...чем же они разнятся от бедняка солдата?... Ничем они, бедные, не разнятся, кроме мундира... Бесчеловечное воспитание. Зато дешёвое. А главное, скорое...» [9, с. 15]. Шевченко художньо змальовує портрет «Несчастливого», відразу вдаючись до психологічного аналізу: «...толпа расступилась, не прерывая песни, и подбоченясь, пошёл вприсядку. Меня поразила наружность этого юноши. Что-то благородное было в нём и что-то низкое, отталкивающее» [8, с. 241]. Вражальний танець-психоз спочатку дає розуміння якогось відчаю, здається, єдиної можливості вирізнятися в натовпі, що притаманно молодим відчайдухам. Шевченко змальовує картину вуличної «пляски»: «...я увидел идущую толпу солдат с балалайкою и бубном. Толпа против лачуги остановилась, из толпы образовался кружок, грянула лихая песня с бубном и присвистом, и из толпы послышалось: – Ай да помещик! Ай да дворянин! Орёл! Просто орёл!» [8, с. 240–241]. Вигуки натовпу дають відчуття шаленого ритму. І поведінка, і зовнішність юнака

вразили оповідача й викликали зацікавленість. Побачена картина так уплинула на очевидця, що навіть йому наснилася: «В продолжение ночи мне всё мерещился белокурый молодой атлет и слышались слова: «Ай да помещик!...» [8, с. 241]. Під час особистого знайомства визначення «Несчастный» змінюється на інше: «Это было что-то вроде идиота.. Трезвый, он упорно молчал... Одна пляска для него имела ещё какую-то прелесть... Я попробовал было его со стороны образования, и он мне такую чепуху загородил...» [8, с. 242].

Автор будує наративний центр, навколо якого будуть обертатися доли інших персонажів. Родинна історія розпочинається так само – спочатку певний позитив, але із сумно-тривожними елементами. Опис маєтку поміщика Хлюпіна з англійським чудовим парком перемежується описом села, що належить йому ж, але є виявом абсолютної бідності, убогства: «...в селе ни одной избы хоть мало-мальски порядочной: та без клетки, та без сеней, та пошатнулась, а та совсем повалилась. Кругом всё растёт и зеленеет, а в селе, как говорится, хоть шаром покати, – ни одного деревца. Или мужикам запрещено сажать деревья, или Бог их знает. Может быть, и сами не хотят, а помещику и невдогад их заставит, благо у самого под рукою английский парк со всеми причудами» [8, с. 242]. Опис церкви завершує цей «вид весьма живописный», що підкреслює духовну вбогість людей: «...церков с высоким шпилем колокольни, довольно затейливой архитектуры и мало свидетельствующая о вкусе зодчего, а может быть, и самого ктитора» [8, с. 242]. Автор змальовує життєву історію батька (два одруження, діти від обох дружин) і не випадково розповідає читачеві, де познайомився з другою дружиною – матір'ю Іполіта («заветный домик» на Пісках у Петербурзі). Тим часом наратор продовжує моделювати сюжет, комбінувати причинно-наслідкові дії і вводить у композицію твору розповідь про батьків Марії Федорівни, матері «Несчастливого». Загалом інформативно це не переобтяжує текст, а навпаки, дає чітке розуміння, чому саме такою була вищезгадана героїня. Автор укріплює моралізаторські відступи: «А есть опять люди, которые ко всем ласкаются, а их все или ненавидят, или боятся и ненавидят. К числу таких людей принадлежит и моя Марья Фёдоровна» [8, с. 248]. Крім того, це певним чином пояснює те, чому вона потім віддасть у такий будинок доньку свого чоловіка Лізу. Марія Федорівна рано залишилася без матері, майже не відчула родинної ніжності й турботи. Батько – військовий, мати не довго змогла витримати життя дружини прапорщика (померла від хвороби, залишивши маленьку доньку батькові). Знову моралізаторство в притаманній Шевченкові ліричній манері: «Безумная и трижды безумная девушка, решающаяся влюбляться и выходит замуж за армейского... По-моему, это такая великая со

стороны женщины жертва, что мало-мальски порядочный мужчина не должен бы её не только помогать, но даже и желать» [8, с. 245]. На вихованні в денщика, безграмотність – ось так зростала Марія. З дитинства дівчинці було знайоме казармене життя в степових укріпленнях: після відставки батька перевели в Оренбурзький край. Раннє кохання приводить Марію в Петербург, де вона залишається, покинута коханцем-чиновником. У столиці доля її привела до будиночку на Пісках. Шевченко штрихами змалював на цьому прикладі життєву історію багатьох обездолених дівчат, навіть панянок. На перший погляд, авторське розгортання сюжету, форми зчеплень композиційних елементів, можливо, й не зовсім відточені. Відчувається, що проза Шевченка ґрунтується більше на сюжетних прийомах. Композиційно твір виграє тільки завдяки змальованим соціальним чинникам, які призводять до тієї чи тієї ситуації. Життя Марії Федорівни змінить зустріч із майбутнім чоловіком. У силу своїх душевних можливостей вона буде намагатися триматися, як належить дворянці, але ніжність і милосердя з'явиться тільки тоді, коли вона сама буде готова стати матір'ю. На повну потужність материнські почуття проявляться тільки до власного сина – Іполіта. Діти чоловіка від першого шлюбу залишаться поза увагою, єдине, що турбувало, – чи будуть вони заважати Іполіту стати власником усього батькового майна. Марія все зробила для того, щоб збулася її мрія: «Она подвигается к своей цели верно, она и довольна» [8, с. 254]. Сліпа материнська любов призвела до того, що Іполітушка поповнив когорту «несчастных», і знову-таки за волею матері. Життя Марії Федорівни має завершитися в дівочому монастирі. Автор-моралізатор обирає для неї вічне покаяння.

Чи міг Іполіт вирости іншим у такій родині? Навряд. У чомусь він повторив долю матері. Порівняймо: «...деревенские мальчишки выучили её [Марию] в бабки играть» [8, с. 245]; «...застала своего Ипполитушку играющим в бабки с дворниковым белокурым румяным мальчуганом» [8, с. 270]. Освітою Марії Федорівни батько не опікувався: «Её какой-то солдат и грамоте выучил» [8, с. 246]; «...она едва может кое-как свою фамилию нацарапать» [8, с. 273]. Іполіта вона віддала на навчання тільки після неприємної події, коли він убив півня господарки квартири: «Это неприятное происшествие имело ту свою хорошую сторону, что оно напомнило Марье Фёдоровне о том, зачем она приехала в столицу» [8, с. 273]. А далі – стрімкий розвиток жахливої моральної деградації Іполіта. Та й завершення повісті – це покарання Іполіта (відправлений на службу рядовим за клопотанням матері) та Марії Федорівни (засуджена за пригноблення дітей свого чоловіка до дівочого віддаленого монастиря).

Образи героїв у Шевченковій прозі символічно багатозначні, мають свій емоційно-психологічний склад, текст визначає стратегію розвитку

їхньої долі. Відчувається, що автор утілив екзистенційний аспект власного світовідчуття. Відчувається автобіографічна трансформація в розкритті образів. Через образ розповідача він висловив власні моральні цінності, розуміння людського буття – аж до філософського осмислення понять «покарання», «покаяння», Божої ласки. У цьому й криється християнська філософська мораль творчості Шевченка. Власне цим і вирізняється його художня проза. Особливо показовим у цьому аспекті з повісті «Несчастный» є образ хлопчика Миколки – сина поміщика Хлюпіна від першого шлюбу. Він залишився сліпим після епідемії віспи. Шевченко з особливим щемом змальовує долю цієї дитини. Це водночас й образ дитини-сироти, й образ сліпця-перебенді. Фізична вада відкрила духовний світ Миколки: «...он, возвышаясь духом в звуках божественной гармонии, был тысячу раз счастливее тысячи зрячих людей...» [8, с. 264]. Недолюблений матір'ю, яка рано зійшла в могилу, забутий батьком, байдужий мачусі, він залишився не тільки без освіти, а й без родинного виховання, яке в українців визначалося насамперед християнською мораллю: «Первое, чему учит мать-христианка едва начинающее лепетать дитя своё, это складывать три пальчика, креститься и произносить слово «Бозя». У бедного Коли рано взяла судьба эту нежную наставницу, а мачеха об этом забыла, и так он, уже двенадцатилетний мальчик, не знал ни одной молитвы и не умел даже перекреститься!» [8, с. 261]. Миколка не знав, що таке церква. Уперше почутий дзвін відразу викликав у його душі щось особливе, магнетично притягував до себе. Наближення хлопчика до розуміння релігії навіює певні асоціації з дитинством самого Шевченка. Роки його навчання в дяка перегукуються з навчанням Миколки у священика. Саме пережиті хлопчиком відчуття на шляху до Бога ймовірно змальовані автором з власного досвіду: «...он знал уже наизусть заутреню, обедню и вечерню, несколько десятков псалмов, все воскресные Евангелия и почти все послания апостола Павла» [8, с. 262]; «...божественная мелодия и восторженный лиризм Давидовых [псалмов] возносил его непорочную душу превыше небес» [8, с. 263]; «Или случится покойник в селе, дьячка просят Псалтырь прочитат над покойником, а он попросит Колю. И Коля, взявшись за полу или за палку, идёт за мужиком, куда его приведут; придёт, станет, прочитает «Трисвятое», «Приидите» и начнёт с «Блажен муж», даже до «Мал бех», – хоть бы тебе в одном слове ошибся» [8, с. 263]. Особливо разючим є те, що уривки з Біблії та молитов, використані в повісті, за змістом є такими, що дають надію на Божу ласку та допомогу: «С нами Бог, разумеите, языцы, и покоряйтесь, яко с нами Бог»; «Всё упование моё на Тя возлагаю, Матерь Божия»; «Не ревнуй лукавнующим, ниже завидуй творящим беззаконие» [8, с. 264]. І власне тема Бога надає оптимістичного завершення твору.

Поетична спадщина Шевченка визначена як високохудожня скарбниця майстерності мови, образів, мотивів. Проза залишається малодослідженою частиною творчості. Для критиків Шевченкової доби, коли він мав намір її опублікувати, вона, можливо, була запізною за стилем, манерою тощо. Щодо сучасного літературознавства – це багатий матеріал, насичений «вічними» темами. Людиноцентризм – ось що об'єднує загалом увесь масив прози Шевченка. Еволюція людської душі, тема добра і зла стали ключовими для повісті «Несчастный». Шевченко сконцентрував стратегію розвитку сюжету над визначеною ним філософською проблемою буття – людська сутність й формування її духовного начала.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Демчук Н. Художній світ прози Т. Шевченка : Автореф. дис. ... канд. філол. Наук / Н. Демчуке – Л. : ЛДУ ім. І. Франка, 1999. – 19 с.
2. Гетьман С. Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Т. Шевченка : Автореф. дис. ... канд. філол. Наук / С. Гетьман. – К. : НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 19 с.
3. Клочек Г. Енергія художнього слова / Григорій Клочек. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
4. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров / Юрий Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.
5. Лотман Ю. Воспитание души / Юрий Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2005. – 624 с.
6. Смілянська В. Шевченкознавчі розмисли / В. Смілянська. – К.: НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – 492 с.
7. Шевченківська енциклопедія: робочий зошит. – К. : НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2004. – 240 с.
8. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка / Т.Г. Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 3 : Драматичні твори. Повісті. – 592 с.
9. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка / Т.Г. Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 5 : Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості. – 496 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Момот Неля Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри спеціальної мовної підготовки ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК» (Київ).

Наукові інтереси: шевченкознавство, письменницькі щоденники, мемуаристика.

«ТЕНЬ» ДОСТОЕВСКОГО В УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ «РАССТРЕЛЯННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» (20-е ГОДЫ XX ст.)

Михайло НАЄНКО (Київ)

Автор аналізує художні зв'язки і перегуки в українській прозі 20-х років XX ст., яка виявляла тяжіння до мотивів творчості російського прозаїка XIX ст. Ф. Достоевського. Мова конкретно про модерну прозу письменників «розстріляного відродження» В. Підмогильного і М. Хвильового, в якій мотиви ранньомодерністських ідей Ф. Достоевського відлунювали найбільш очевидно.

Ключові слова: «розстріляне відродження», високий модернізм, тенденційна критика, затаєний психологізм, духовні істини, неоромантизм, «романтика вітаїзму».

The author analyzes the artistic connections and persuasions in Ukrainian prose of 1920s, which showed an attraction to the motives of Russian writer of the XIX century F. Dostoevsky. It specifically tells about modern prose by writers of «Executed Renaissance» V. Pidmohylny and M. Khvylyovy, where motives of Dostoevsky's early modernist ideas resounded in the most obvious way.

Keywords: «Executed Renaissance», high modernism, biased criticism, pent up psychologism, spiritual truth, neoromantism, «romance of vitatism».

20-е годы XX ст. – пик высокого модернизма в украинской литературе. Вдохновлённая украинской революцией 1917–1920 гг., а затем формально «приспособленная» к идеям октябрьского переворота в Петербурге (1917), она актуализировала в художественном мышлении национальную идею (с одной стороны), а с другой – активно приобщилась к модернистским поискам в европейских литературах. Этот процесс осуществляли писатели, самая талантливая часть которых в 30-х годах была репрессирована. О масштабах репрессий могут свидетельствовать такие цифры: критиков-литературоведов в 1930 году было в Украине 280; репрессировано – 103, эмигрировали 25, 74 ушли из критики в связи с экстерминационной ситуацией и уже в 1940-м году осталось только 15 человек критического цеха [5]. С «чистими» писателями та же ситуация: в 1930 году печатали свои произведения 259 человек. После 1938 года из них живыми осталось в литературе 36. Куда девались остальные 223? Эти данные приводятся в телеграмме, которую в 1954 году руководству Второго Всесоюзного съезда писателей прислало «Слово» – объединение диаспорных украинских писателей в Нью-Йорке. Эта телеграмма помещена в антологии Ю. Лавриненко «Расстрелянное возрождение», опубликованной в 1959 году [6, с. 18]. После выхода в свет этой книги вошло в литературоведческий обиход и определение «расстрелянное возрождение».

Писатели с этим определением принадлежали в 20–30-х годах к разным литературным организациям и были привержены в своём творчестве к разным стилевым направлениям. Была у них и определённая ориентация как на общие (культурно-исторические) классические традиции творчества, так и на индивидуальные, в которых уже намечалось рождение модернистских тенденций. Тип творчества Ф. Достоевского в этом процессе занимал особое место, хотя пребывал в Украине какбудто бы «в тени». Первым обратил внимание на его присутствие в украинской литературе начала 20-х годов один из крупнейших литературоведов того времени Сергей Ефремов (осуждён в 1930 году по так называемому «Делу СВУ» к «вышке», заменённой 10-летней каторгой, на которой и погиб после 10-летки). В четвёртом издании своей «Історії українського письменства» (Київ-Лейпциг, 1923) С. Ефремов, анализируя творчество тогда ещё молодого прозаика Валерьяна Пидмогильного, подчеркнул: «Талант его напоминает немного Достоевского (своим пристрастием к психологическим экспериментам), но жестокий талант» российского писателя у него смягчён нежным украинским лиризмом, напоминающим, с другой стороны, Чехова» [3, с. 666]. Речь шла о рассказах и повестях молодого писателя, который издал тогда лишь первый сборник своей прозы с претенциозным названием «Твори. – Т. 1» («Сочинения», Т. 1, 1920). В последующих произведениях, особенно в романе «Місто» («Город», 1928), «тень» Достоевского с его пристальным вниманием к тайнам в человеческой психике проявилась у В. Пидмогильного с ещё большей очевидностью, хотя «своего» художественного лица он при этом не терял. Главный герой романа «Город» Степан Радченко отдельными чертами напоминает Дмитрия Карамазова из популярного в Украине 20-х годов романа «Братья Карамазовы». У Степана, как и у Дмитрия, чувства как таковы атрофированы; в его холодной душе практически ничего не было, кроме расчёта. О нём его амурные женщины (почти как женщины Дмитрия Карамазова) говорят почти одно и то же. Мусинька: *«У тебя душа – грифельная доска: достаточно пальцем провести и написанное стирается»*; Зоська: *«Душа у тебя поганная... Поганная какая-то душа»*. Третья амурность Степана – актриса Рита – появилась у него в результате желания поиграться в любовь (тоже в духе некоторых героев Достоевского) с уличной проституткой. Но финальный итог всех этих любовных перипетий Степана – чисто авторская находка. Писатель использовал в изображении его параболический эффект эпистрофы (поворота): этот герой пытается вернуться на места всех своих любовных преступлений: издали осматривает предмет первого разврата – Мусиньку; посещает место изнасилования им Наденьки, перебирает в памяти причины суицида Зоськи и т. д. Это, говорю, чисто авторские

находки в романе «Город», хотя в конечном итоге вспоминаешь и характеристику Дмитрия Карамазова, данную ему мировым судьёй («ума отрывистого и неправильного» [2, с. 88] и медицинскими экспертами во время суда над этим персонажем: очевидная или затаённая ненормальность умственного состояния [1, с. 180–181].

Подобные герои в советской литературе (как и образ Нестора Махно в повести В. Пидмогильного «Третья революция») официальной критикой не поощрялись, конечно, и автор романа «Город» в 1937 году был расстрелян. Расстрелян, тем не менее, не за творчество, а под предлогом, что принадлежал, якобы, к террористической организации, которых после убийства Кирова во всём СССР тогдашнее КаГеБе сфабриковало десятки если не сотни.

К середине 20-х годов «достоевская» затаённость в психологии характеров литературных персонажей (в акцентах Достоевского на таких человеческих чертах именно и просматриваются элементы раннемодернистского типа мышления) стала «общим местом» в творчестве другого украинского прозаика 20-х годов – Николая Хвильевого. Настоящая фамилия – Фитилёв; отец у него – россиянин, мать – украинка. В повести «Санаторійна зона» («Санаторная зона», 1924) он сознательно «эксплуатирует» характерные для героев Ф. Достоевского «сдвиги» в их психике. Героев этой повести – вчерашних романтиков революции – писатель поселил в санатории для неврастеников, психопатов и просто одуревших отшельников. Как говорит медработница Майя, «санаторная зона – это театр марионеток», здесь были «партийные, беспартийные, анархы, слесаря, токаря, метранпажи... совбуры, комбуры, комфутуры, пролетуры «в последней стадии» и от маникюри... Здесь свален весь союзный винегрет» [12, с. 389]. (Последующие цитаты – по этому изданию). Все они страдали от затемнения их рассудка большевистской идеологией, а затем – от разочарования в ней. Но жизнь у них окрашена теми же красками, что и в реальной советской жизни, протекавшей по ту сторону санаторной зоны: донощики, агенты ЧеКа и прочая накипь советско-полицейского образца. Верная овчарка чекистской охраны Майя свою профессию (выслеживать и доносить!) не просто полюбила, а жить без неё не может; замаскированный агент ЧеКа метранпаж Карно не просто выслеживает всех и вся (даже читает их личные письма), но персонально бдит и саму чекистку Майю: охранка, так сказать, с двойным дном. Потому-то в санатории процветает недоверие друг к другу, часты случаи исчезновения пациентов, попыток покончить жизнь самоубийством и т. п. Не будет натяжкой, когда в таких героях и ситуациях не усмотреть будущее героев типа «бесов» из одноименного романа Ф. Достоевского.

Более прямую причастность к творческим идеям Ф. Достоевского Н. Хвылевой продемонстрировал в неоконченном романе «Вальдшнепы» (1927). В нём действуют герои с именами упоминаемого уже романа «Братья Карамазовы» (Дмитрий Карамазов) и его же «Идиота» (Аглая). Дмитрий у Н. Хвылевого символизирует в определённом смысле так называемую «карамазовщину», но внедрённую в новые, советские условия. Сущность её – не только в крайней степени нравственного падения человека, но и в извечном поиске человечеством духовной истины. Дмитрий и Аглая, оказавшись в санатории какого-то заштатного городка (действие романа Ф. Достоевского развивается, как известно, тоже не в столицах, а на окраине российской глубинки), пытаются решить в романе «Вальдшнепы» важнейший для Украины 20-х годов вопрос создания не этнографической, а политической украинской нации. Аглая говорит Дмитрию Карамазову: ни он, *«ни все Карамазовы»*, стать на путь строительства новой нации не смогут; *«...им недостаёт доброго пастыря. Они... не способны быть оформителями и творцами новых идеологий... Это очень общие Дицгены, которых используют Марксы и Энгельсы, но это – не Марксы и Энгельсы»*. Как люди-человеки, сами герои романа Н. Хвылевого тоже далеко не Марксы и Энгельсы; о какой-то завершённости и положительности их говорить не приходится: они крутят в санатории *«пуговки»*, т. е. курортные романы, и у них какое-то затемнённое личное прошлое, особенно когда речь идёт об убийстве Дмитрием кого-то из самых близких. В романе «Братья Карамазовы», как помним, много места занимает мотив отцеубийства. Но если у Ф. Достоевского оно продиктовано будто-бы падшей психикой героев и их жадной мести (роман, кстати, не даёт ответа на вопрос, кто же убил отца трёх сыновей Фёдора Карамазова: его сын Дмитрий, его лакей Смердяков или – в определённом смысле – тоже сын – Иван, который пытается взять эту вину на себя, потому что он учил, мол, Смердякова, как надо убивать), то убийство близких у Н. Хвылевого окрашено чисто политическими красками. Аглая (почти такая же «избалованная своевольная» нигилистка, как и в «Идиоте» Ф. Достоевского [11, с. 730], говорит Дмитрию: *«Ты рассказывал мне, как когда-то, во времена гражданской войны, расстрелял кого-то из своих близких возле какого-то монастыря...»*

– Так это же, – вырвалось неожиданно у Карамазова, – во имя великой идеи...

– А разве теперь ты без идеи остался? Разве тебя не захватывает сегодня хотя бы идея возрождения твоей нации?

– Конечно, захватывает, – нерешительным голосом промолвил он. – Но...

– Без всяких «но», – решительно рубонула Аглая. – *Что-то одно: или идея, или новая мара. Она должна тебя также захватить, как и та, во имя которой ты расстреливал своих близких*» (замечу в скобках, что в этой связи в романе Н. Хвyleвoгo упоминается также Алёша Карамазов: он, говорит Дмитрий, «*ставил как-то ударение на любви к дальним. А я вот думаю, что это ударение следует перенести на ненависть к ближним*»). Тут явно речь идёт о ненависти к вчера ещё любимым и верным революционерам-коммунистам.

В приведённом выше диалоге Аглаи и Дмитрия сошлись все нити романа Н. Хвyleвoгo: бывшая «великая идея» для его (Хвyleвoгo) Дмитрия Карамазова – это идея сумасшедшей октябрьской революции, от которой он нынче пытается избавиться, как от чесотки (Дмитрий у Достоевского, между прочим, тоже пытался осудить свою непутёвую прошлую жизнь, говоря Алёше: «*Но за то себя осужу и там буду замаливать грех вовеки*» [1, с. 81]. Для героя Хвyleвoгo послереволюционная жизнь – «*раковина с калом, куда... смыто революцию*», а убедил его в этом ход социалистического строительства, в котором «*коммунистическая партия потихоньку да помаленьку превращается в обыкновенного «собираетеля русских земель» и скатывается на тормозах к интересам мещанина-середняка*».

Это последнее суждение принадлежит той же Аглае, у которой будто бы есть в роду старые запорожские корни. Она нынче предвидит их кризис («*идиотское разнутье*») и доказывает, что переход из него на путь новой идеологии, т. е. на путь строительства коммунистической украинской нации, ни он (Дмитрий), ни все Карамазовы не смогут, потому, что (см. выше) нет в Украины надёжного и умного пастыря. Герои «Вальдшнепов» отрицают всех предыдущих «пастырей» Украины как нации, не щадят даже Тараса Шевченко, который якобы своим творчеством «*кастрировал нашу интеллигенцию... воспитал этого тупорылого раба-просветителя... задержал культурное развитие нашей нации и не дал ей своевременно оформиться в державную единицу*».

Как должны были развиваться события дальше – никому не известно: вторая часть романа «Вальдшнепы» вместе с журналом «ВАПЛИТЕ», где он печатался, была пущена цензурой под нож. Поиски этого журнала продолжаются до сих пор, а самого автора романа власти вынудили писать несколько покаянных объяснений, втянули его в разные козни вплоть до сотрудничества с тогдашними гепеушными органами, и он, истерзанный травлей тенденциозной критики да принудительным написанием лживого романа о процветании села во время голодоморной коллективизации, пустил себе пулю в висок. Свой лживый роман он сжёг перед самым суицидом, пополнив литературоведение не меньшими

загадками, чем загадки сожжения Гоголем второго тома его «Мёртвых душ».

В чисто художественном понимании Н. Хвылевой со своими «Вальдшнепами» в тяготении к «Братьям Карамазовым» Ф. Достоевского как будто прямо не уличён. Это, как представляется, писатели разных литературных эпох. Но всё же, всё же, всё же, – как говаривал А. Твардовский в стихотворении «Я знаю, никакой моей вины...». В литературе возможны самые неожиданные вины и ауканья. И в «Братьях Карамазовых», и в «Вальдшнепах» присутствует, например, особый тип наратора. Это не просто «первое лицо», как в фольклоре или в староромантических произведениях; это повествователь как движущая сила нарации, сила, которая как бы советуется с читателем и пытается удержать его «при себе». Даже «великий инквизитор» в романе Ф. Достоевского действует не от своего имени, а так, как представлялся он Ивану в сотворённой им якобы поэме. Такого типа наратор есть и в «Вальдшнепах» Н. Хвылевого. Что это за форма художественного мышления – нынче уже не загадка. Лев Николаевич, как известно, не любил «Братьев Карамазовых» за то, что их автор «разшвыривает как попало самые серьёзные вопросы, перемешивая их с романтическими» [10, с. 712]. Иначе говоря, Л. Толстому не нравился у Достоевского романтизм. В. Кожинов считал, что творчество Ф. Достоевского – прежде всего романтическое творчество [4, с. 117]. По мнению Д. Лихачёва, произведения Ф. Достоевского могут быть прочитаны и как реалистические, и как романтические [8, с. 29]. Как говаривал Шариков из «Собачьего сердца» М. Булгакова, я не согласен с обеими. В художественном письме Ф. Достоевского наличествуют элементы не романтизма, а **неоромантизма**. А это уже стиль раннего модернизма. Н. Хвылевого как представителя высокого модернизма именно модернистский неоромантизм Ф. Достоевского и привораживал. Так называемые «неправильные» герои Ф. Достоевского – это тоже сигналы модернизма. Сигналы с усиленным вниманием к индивидуальности героев и к более крупным обобщениям, нежели в реализме или романтизме. Чего стоит мысль Мити Карамазова о том, что дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей. Н. Хвылевой именно потому так яростно протестовал против «старых» литературных стилей, что увлечён был новым, модернистским стилем, который он для себя называл «романтикой витаизма». По его мнению, витаизм – это жизнь во всех проявлениях, даже с самыми отвратительными её сторонами. Черты такого романтического (нео-) витаизма он усматривал и в художественном мышлении Ф. Достоевского, что и побудило писателя взять у него даже имена его героев. Отсюда, кстати, **противоречивость** публицистических высказываний Н. Хвылевого, что украинской

літературе, мол, следует уйти от стилей российской литературы и целиком сориентироваться на литературу психологической Европы. Этот тезис его был предметом самой острой дискуссии, которая длилась в Украине в течение трёх лет – 1925–1928. Из литературной плоскости она перешагнула в политическую и в неё вмешался было даже сам Сталин: он осудил некоторые публицистические высказывания Н. Хвильового [9, с. 485–489], что стало в конечном итоге причиной «изгнания» писателя из литературного процесса Украины. Хоронили писателя-самоубийцу с почестями, но вскоре осудили за... «хвильовизм». Не последнюю роль в этом «хвильовизме» играла и связь его творчества с творчеством «архискверного Достоевского» (по известному высказыванию Ленина [7, с. 434–435], «Достоевщиной», под которой вульгарно понималось проповедование буржуазного индивидуализма, в советском литературоведении «ругались», как помним, до известной «хрущёвской оттепели»). Что же касается самого Н. Хвильового, то им «ругались» ещё дольше: в литературный процесс Украины он возвращён только во времена «горбачевской перестройки». Валерьян Пидмогильный, автор романа «Город», реабилитирован чуть раньше, в 1957 году. Только вследствие этого все репрессированные и осуждённые в 30-х годах писатели вышли из «тени» идеологической блокировки, а заодно – и из «тени» Достоевского как движущей художественной силы в творчестве некоторых представителей поколения, именуемого «расстрелянным возрождением».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Достоевский Ф. Собр. соч. В 15 т./ Федор Достоевский. – М. 1991.
2. Достоевский Ф. Собр. соч. В 10 т./ Федор Достоевский. – М., 1958.
3. Єфремов С. Історія українського письменства/ Сергій Єфремов. – К., 1995.
4. Кожинов В. Русская литература и термин «критический реализм»/ Вадим Кожинов // Вопросы литературы. – 1989. – № 9.
5. Кравців Б. Розгром українського літературознавства/ Богдан Кравців // Записки НТШ. – Чикаго, 1962. – Т. 173.
6. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження/ Юрій Лавриненко. – К., 2005.
7. Ленін про літературу. – К., 1970.
8. Лихачёв Д. Контрпункт стилей как особенность искусств/Дмитрий Лихачёв / Классическое наследие и современность. – Ленинград, 1981.
9. Сталін Й. Тов. Кагановичу та іншим членам ЦК КП(б)У /Йосип Сталін/ Хвильовий М. Твори в 5 т. – Нью-Йорк-Балтимор-Торонто, 1986. – Т. 5.
10. Толстой Л. О литературе/ Лев Толстой. – М., 1955.
11. Фридендер Г. Достоевский / Георгий Фридендер / История русской литературы. В 4 т. – Л., 1982. – Т. 3.
12. Хвильовий М. Твори. У 2 т./ Микола Хвильовий. – К.:Дніпро, 1991. – Т. 1. – 650 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наєнко Микола Кузьмович – доктор філологічних наук, професор Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка.

Наукові інтереси: українська література XIX – XX ст., історія літературознавства.

ЕТНОКУЛЬТУРНЕ РОЗРІЗНЕННЯ УКРАЇНЦІВ ТА РОСІЯН У ТВОРЧОСТІ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Євген НАХЛІК (Львів)

У статті на матеріалі творів українського письменника Івана Котляревського (1769–1838) осмислено його етнонімічну свідомість, уживання етнічних та політичних назв і самоназв українців та росіян, їх розрізнення як відмінних один від одного народів за мовою, культурою і ментальністю. Оригінально опрацьовуючи мандрівний літературний і фольклорний сюжет про солдата на постої («Москаль-чарівник»), Котляревський спирався на образ солдата-росіянина в українській усній народній творчості.

Ключові слова: етноніміка, образ Іншого, національна психологія, водевіль, народна пісня, анекдот, прислів'я, казка.

On the basis of the literary works of the Ukrainian writer Ivan Kotlyarevsky (1769–1838) the article investigates the writer's ethnonomical consciousness, using of the ethnic and political nomenclature and self-nomination of the Ukrainians and the Russians, distinguishing them as different people according to their language, culture and mentality. Originally studying travelling literary and folk plot about a soldier on the billeting («Moskal-magician») Kotlyarevsky relied on the image of the soldier in the Ukrainian and Russian oral traditions.

Key words: etnonimika, the image of the Other, the national psychology, vaudeville, folk songs, anecdote, proverbs, a fairy tale.

Проблему, винесену в назву статті, за радянських часів неможливо було вільно й правдиво досліджувати. Та й досі немає всебічних висвітлень її. Спробуємо простежити зображення росіянина як Іншого у творах Котляревського та можливі художні джерела цього образу.

Змирившись із державною єдністю України й Росії під скіпетром російського самодержавця (в «Енеїді» троянці «Полтавську славили шведчину» [4, с. 79], тобто перемогу московського війська над шведським у Полтавській битві 1709 року), Іван Котляревський у політичному сенсі не відмежовував українського народу від російського. Чумак Михайло Чупрун («Москаль-чарівник») відчуває національну гордість од того, що українці представлені у царському уряді: «Ось заглянь в столицю, в одну і в другу, та заглянь в сенат, та кинься по міністрах, та тоді і говори – чи годяться наші куди, чи ні?» Солдат-росіянин погоджується з ним: «Спору нет, что нонче и ваших много есть заслужонных, способных и отличных

людей даже и в армии <...>». Українсько-російську суперечку чумака й солдата перериває Тетяна Чупрунка, «політкоректно», для годиться, наголошуючи на державній єдності обох народів: «Тепер чи москаль, чи наш – все одно: всі одного батька, царя білого, діти» [4, с. 306, 307].

Водночас у творчості Котляревського виразно проступає розрізнення українців і росіян як культурно й ментально відмінних один від одного народів, що говорять різними мовами. З того, що в «Енеїді», «згідно з поглядом наратора, пісні козаків та запорожців – “гарні”, а “московські бриденьки” належать до царини естетично несимпатичного і штучного (їх “вигадали”!)», Марко Павлишин дійшов однозначного висновку, що в поемі «між козаком і москалем забивається етнокультурний клин» [6, с. 165].

Котляревський трактував земляків-полтавців як частину ширшої етнічної спільноти – окремого народу. Проте як назвати свій народ – для нього виявлялося проблематичним. Висловлюючи не лише регіональний полтавський, а й український національний патріотизм, письменник натикався на етнімічні труднощі. Для нього була очевидною національна окремішність його самого та козацьких нащадків, корінних мешканців Гетьманщини, Лівобережної та Правобережної Наддніпрянщини, але з етнічною назвою (самоназвою) він остаточно не визначився. Причини цього крилися, зокрема, в тому, що з утратою козацько-гетьманської автономії формування національної ідентичності в підросійській Україні значно сповільнилося. Народ розумів, що він інакший, ніж найближчі слов'яни – «поляки» («ляхи») та «москалі», але з самоназвою не міг дати собі раду. До того ж формування національної самоназви ускладнювали російсько-імперські назви України та українців (Малоросія, малороси, малоруси).

На загальне позначення етносів Котляревський в «Енеїді» використовував родові поняття «народи», «язики»: «Не можна, далєбі, злічити, / Які народи тут плелись», «Тут люд був разних язиків» [4, с. 149]. Слово «народ» означає в нього також простолюди: «В присінках всі пани сиділи, / На дворі ж в круг стояв народ» [4, с. 63]. В «Енеїді» фігурують назви різних новочасних народів («ляхи», «прус», «цесарці», тобто австрійці, «італіянець», «французи», «швейцарці», «голландці», «гішпанець», «португалець», «шведи», «датчанин», «турчин»), навіть народів на той час бездержавних («жиди», «цигани», «татари», «грек», «чухонці» – сучасні фіни та естонці), лише, хоч як це парадоксально, немає поважного усталеного етноніма на означення українців (слова *Україна*, *українець*, *український* у поемі відсутні). Проте автор трагедії відрізняв українців од інших народів, свідченням чого є вислів «По нашому хохлацьку строю» [4, с. 117]. Таку зневажливу назву українців у

поемі вжито всього раз. Росіян кілька разів послідовно названо «москалями» (двозначного етноніма *руський* Котляревський унікав, слів *Росія, росіянин, російський* у поемі також немає).

У «Наталці Полтавці» відсутні слова *українець, хохол* (та однокореневі з ними). У ремарках російською мовою для позначення українських реалій ужито офіційні назви «малороссийский» (так називалося генерал-губернаторство у складі двох областей – Полтавської та Чернігівської), «Малороссия» (назва тієї-таки адміністративно-територіальної одиниці): «Опера малороссийская», «улица малороссийских хат» [4, с. 247]; «В ы б о р н ы й – в белом рушнике через плечо, каковые дают в Малороссии старостам при сватаньи» [4, с. 270]. Слово «малоросійський» потрапило й до української мови дійових осіб: Петра («наша малоросійська комедія»), возного («малоросійська літопись») [4, с. 276]. Водночас у кількох випадках простолюдна персонажі на позначення української мелодії, мови і загалом національності послуговуються звичними для себе займенниками «наш», «по-нашому», «ми», що характерне для малорозвиненої національної самосвідомості, у якій іще не сформовано визначеної, усталеної етноніміки. При цьому чітко відмежовуються одна від одної українська та російська мови і народні культури, передусім пісні та звичаї, приводом для чого послужив водевіль Олександра Шаховського «Козак-стихотворец», поставлений у Харкові 1816 року (Петро: «Співали московські пісні на наш голос <...> сю штуку написав москаль по-нашому <...>» [4, с. 276]; виборний: «<...> москаль взявся по-нашому і про нас писати, <...> не знавши обичаєв і повір'я нашого» [4, с. 277]).

Протиставлення українців і росіян найгостріше висловлено в «Москалеві-чарівнику», що його автор також кваліфікував як «опера малороссийская». Дія відбувається «в малороссийской хате» [4, с. 289]. При цьому дійові особи послуговуються такими етнонімами: солдат-росіянин, говорячи російською мовою, називає українців по-простолюдному «хохлами», чумака Михайла – «хохлачём», українське мовлення – «по-хохлацки», російські ж пісні – «рускими»; Михайло і Тетяна називають росіян так, як прийнято було серед тодішнього українського люду, – «москалями», а російські народні пісні – «московськими», для всього ж свого, українського, користуються займенниками: «по-нашому» (говорити і співати), «наші» (українці), «меж нами» (українцями), «у нас» (в українців) [4, с. 305–307]. Саме ж розрізнення українців і росіян здійснюється за ознаками народної культури та національної психології. У першому випадку автор водевілю вустами чумака з гордістю мовить про вищість українського народнопісенного фольклору над російським:

«С о л д а т. Да спой-ка ты, хохлач, хотя одну русскую песню <...>.

М и х а й л о. Вашу? А яку? Може, соколика або кукушечку?.. Може, лапушку або кумушку? Може, рукавичку або підпоясочку? Убирайся з своїми піснями!.. Правду сказати, єсть що і переймати...» [4, с. 306].

Послухавши українську народну пісню «Ой був та нема, да поїхав до млина...» у виконанні Тетяни, солдат визнає переваги українців як співаків: «Вить вы – природные певцы. У нас пословица єсть: хохлы никуда не годятся, да голос у них хорош» [4, с. 306]. За спостереженням російського літературознавця Сергія Дуриліна, «в “Москалі-чарівнику” Котляревський, в явній пародії, висміює невдалі пісні Шаховського.

Весь епізод з піснями в “Москалі-чарівнику” – а особливо показ того, як українська пісня співається “по-московськи” і як вона повинна співатись по-українськи – не що інше, як нарочита пряма полеміка Котляревського проти незграбних пісень Шаховського, включених до його “Казака-стихотворца”. <...> епізод цей був потрібний Котляревському для його виступу проти Шаховського як фальсифікатора української теми, мови і поезії, і був актом його боротьби за справжню українську драматургію і театр» [3, с. 95–96].

Водночас Тетяна не цурається й російських пісень і співає «московську» «Больно сердцу мила друга не имеет...», котру, як пояснює, її «одна дончиха вивчила» [4, с. 307].

У другому випадку (розрізнення за ознаками національної психології) Котляревський вустами Тетяни із сумом констатує смиренність і простодушність тогочасного українського люду, натякаючи, що той через цю рису свого характеру втратив власну державність: «Тільки в тім і разлиця, що одні дуже шпаркі, а другі смирні...» [4, с. 307]. Показово, що чумака виведено наївним і простодушним, а солдат-росіянин із промовистим прізвиськом Ліхой (по-російському *лихой* означає хоробрий, молодецький, хвацький, бравий) постає хвацьким і хитрим. Хоча останнього й зображено назагал позитивним персонажем, але все ж не досить привабливим, а коли він нахабно вривається до хати напідпитку – то й відразливим. Тетяна протиставляє його собі («Я – хазяйка, ти – пройдисвіт»), характеризує його як «лукавого москаля» [4, с. 295], «хитрого, настоящего москаля» [4, с. 309] і попереджає чоловіка, що «москаль непевний» [4, с. 305]. Ще промовистіший натяк на численні утиски України з боку агресивного північного сусіда чується у такій чумаковій репліці москалеві: мовляв, не тільки в росіян є «пословиця» проти українців, а «і у нас єсть їх против москалів не трохи. Така, наприклад: з москалем знайся, а камень за пазухою держи; од чого ж вона вишла, сам розумний чоловік, догадаєшся» [4, с. 306–307].

У чужомовних літературних версіях цього мандрівного сюжету солдат і цивільні належать до однієї етнічної спільноти, а то й (за

винятком італійського фарсу Луїджі Вестрі «Постій, або Коли один втрачає, то інші користуються») є громадянами своєї національної держави. У водевілі ж Котляревського москаль представляє панівну, імперську націю, а селяни – пригноблену, позбавлену державності й свого війська. Писар же постає маргінальною особистістю, яка силкується асимілюватися з панівною нацією і посісти вигідне місце у її владній ієрархії. Через те в іспанських та пізніших французьких (одноактна комічна опера «Солдат-чарівник» Луї Ансома, 1760; перекладна «Повість о удалом молодом солдате» у четвертому виданні «Письмовника» Миколи Курганова, 1790) і польських (водевіль «Не кожен спить, хто хропе» Леона Перожинського, 1779) обробках мандрівного сюжету солдат на постої хоча й домагається своїх законних прав, але чинить це не нахабно й не грубо. Зрештою, позначилася й тамтешня вища культура стосунків між владою і громадянами. Показово, що наглою поведінкою серед своїх одноплемінників відзначається хіба що солдат-постоялець, а точніше – купецький син, перевдягнений солдатом, у російській анонімній одноактній комедії «Солдат на ночлеге» (1812). Натомість у Котляревського солдат, етнічний росіянин, поводить у хаті українських селян як завойовник на загарбаній землі. Він безцеремонно приходиться у хату вже «немного п'ян» (за авторською ремаркою [4, с. 293]), або, як сам зізнається, «с похмелья» [4, с. 297]. Почувши від жінки, що в них у хаті «москаль-постоялець», Михайло, знаючи норови російських солдат, одразу запитує: «Може, сердитий дуже, крикливий?» – на що Тетяна дає ствердну відповідь: «<...> тут був таку бучу збив, що я не знала, що й робить! Давай йому горілки, курей та вареників!» Михайло дивується не тому, що москаль «сердитий», а тому, що той «не потасував» Тетяни: «Се диво, що москаль голодний заснув, не побивши хазяйки!» [4, с. 298]. Вустами Фінтика автор прямо зазначає, що така поведінка російських солдат в Україні була типовою: «Та се ж найпершая замашка у москаля, щоб на квартирі хазяйку налякати, хазяїна виляяти і гармидеру такого наробити, що не знаєш, де дітись» [4, с. 297].

Обстоюючи збереження національної самобутності українців, рідної мови, Котляревський дорікає російським зайдам за те, що вони ласі до українських вареників, а говорити мовою корінного народу, серед котрого живуть і чий хліб їдять, не вміють і не хочуть. На москалеве прохання подати «лавреничков», чумак з докором зауважує: «Який-то у вас, москалів, язик луб'яний! Скільки меж нами вештаєтесь, а і досі не вимовиш: вареників». Відповідь москаля на чумакові докори: «Да что ты, Чупрун, об москалях так плохо думаешь? Да я как захочу, то по-хохлацки буду говорить не хуже тебя», – мала бути, за авторським задумом, прикладом для росіян, осілих в Україні, хоча Котляревський сумнівається

в тому, що станеться таке, за висловом чумака, «диво» [4, с. 305] – буцімто «москалі» захочуть досконало оволодіти українською мовою.

Можна погодитися з думкою про те, що у водевілі Котляревського джерела титульного образу сягають спритного і жартівливого «москаля» з українського вертепу, а також молодцюватого солдата з українських народних анекдотів та побутових казок – бувалого у бувальцях, вільного від сільських страхів перед нечистою силою і здатного обдурити кого завгодно (особливо це виявлялося у його стосунках із простакуватим селянином) [2, с. 52–53]. Варто додати ще образ бойового «москаля», який виступає союзником «козака» проти «ляхів», з третьої інтермедії до драми Митрофана Довгалевського «Комическое дійствие» (мова дійових осіб у цій інтермедії етнічно диференційована: «козак» говорить українською мовою, «москаль» – російською, «ляхи», «поляк» – польською, «литвини» – білоруською).

Водночас у низці українських народних прислів'їв та приказок, анекдотів, казок і легенд виявлено критичне ставлення до російського солдата («москаля») як чужоземного та чужомовного зайди, який хитрує, принагідно навіть краде і назагал поводить зарозуміло та грубо. У таких творах одбито національну, релігійно-культурну й соціальну (професійну) суперечність і психологічну напругу між «москалями» та українськими селянами. За часів існування радянської імперії такі твори оминалися й замовчувалися, хоча раніше, за царизму, їх друкували з дозволу цензури.

Так, фундаментальна збірка «Українські приказки, прислів'я і таке інше», яку уклав і видав у Петербурзі 1864 року М. Номис (Матвій Симонов), окрім використаного у водевілі Котляревського прислів'я «З Москалем дружи, а камінь за пазухою держи», фіксує ряд інших прислів'їв та приказок критичного характеру про російських солдат і самих росіян, яких трактовано як ворожих чужинців і чітко протиставлено українцям, наприклад: «З Москалем бувай, а камінь в пазусі тримай», «Москаль не свій брат», «Москалеві годи як трясці, а все бісом дивиця», «Мабуть, москаль тоді красти перестане, як чорт молицьця Богу стане», «Не приходиця Москаля дядьком звати», «У йому тільки віри, як у Москалеві правди» та ін. (написання слова Москаль з великої букви означає національність) [9, с. 76–78, с. 708].

Так само й у казці «Про жінку й солдата» показано недовіру українських селян до солдата-росіянина, сприймання його за хитруна, з яким треба бути пильним (оповідається, як москаль видунив у селянина знайдене «барильце грошей», а його метикувата жінка перехитрила москаля, викравши в нього це барильце) [8, с. 527–528]. В анекдоті «Москаль» йдеться про «Москаля по оставці», який «не мав бумаги такої, щоби му давати квартиру», тому в селі ніхто не хотів прийняти його на

ночівлю. Нарешті йому вдалося-таки заночувати в одного господаря, та й той після москалевих теревенів нарікав: «Ходив Москаль по селі, та мара його до мене занесла» [8, с. 659–660] (слово «москаль» Павло Чубинський подав з великої букви, а це означає, що розумів під ним не лише професію солдата, а й національність – росіянина). В анекдоті «Солдат і хазяйське дитя» мовиться про те, як москаль одного разу, коли жінки, в якій він квартирував, не було вдома, напихався хлібом. Зголодніле хлоп'я соромилось попросити хліба, то й давай натяком співати: «Мати хліба не дає, мати хліба не дає!» Та «москаль як закричить: “Что ты, подлец, орёшь!”, – а хлоп'я тоді наче розсердившись: “В своїй хаті та не можна й хліба співати!”» [5, с. 196] По суті, у потішну форму анекдоту про невинну дитячу витівку завуальовано гіркий стихійний протест народу проти засилля російських солдат в Україні.

Хоча російські солдати й українські селяни Слобожанщини, Лівобережної та Правобережної Наддніпрянщини належали до однієї конфесії – православної, усе ж між ними часто виникали непорозуміння на ґрунті релігійних вірувань і звичаїв, різної культури поведінки. Зарозумілі солдати-росіяни не знали й не шанували українських народно-християнських звичаїв. Через те серед народу побутували такі дотепні анекдоти:

«“Салдат, молись Богу!” – “На што?” – “Та щоб Бог здоров'я дав”. – “А дохтор на што?” – “Ну, так щоб хліба послав”. – “А царь на што?” – “Ну, так щоб гарну дівчину дав”. – “А, вот за это так стоит помолиться”» («Салдат Богу молиться»);

«Поставили салдата до мужика, а саме упала п'ятниця, він і давай вередувати: подай йому скоромини. “Та тепер же, – кажуть йому, – у нас п'ятінка, гріх скоромного!” – “Какая там пьятинка, покаж мені її”. А на той танець та стояли у селі цигани з ведмедями, чоловік їх намовив та й повів салдата туди. Приводе до ями, де саме головний ведмідь сидів, та й каже: “Ось, отут дивіться”. Салдат до ями: “Эй, – кричить, – пьятинка, выходи!” Коли це ведмідь як дряпоне його, а він навтіки. Біжить, аж іде свиня з поросятми, він картуз з себе та кланяється їй. “Здрастуй, – каже, – п'ятінка з маленькими п'ятенятками”. Та й шапкує перед нею. От прийшов на квартиру. “А що, служивий, чи бачив п'ятінку?” – “Ну да и сердитая, – говоре; – давай, хозяйка, што Бог послал”» («Салдат та п'ятниця») [7, с. 111, с. 112].

Котляревський, як можна судити з його версії образу москаля, спирався і на такі народні уявлення. Крім того, індивідуалізуючи у водевілі мову персонажів за національними та професійними ознаками (селяни говорять українською народною мовою, москаль – російською, писар – суржиком), наш драматург ішов, зокрема, за українською фольклорною традицією, що склалася у низці анекдотів, де фігурує

російський солдат («москаль»), з яким стаються різні комічні випадки, до того ж часто на постої в українському селі: москаль висловлюється зазвичай російською мовою, чим підкреслюється його мовна інакшість, відчуженість од місцевого українського населення, переважно селян, а деколи й дяка, які говорять рідною українською («Великоруська й малоруська мова», «Солдат-зłodий», «Солдат і хазяйське дитя», «Солдат, що об'ївся», «Солдат чаю просить», записані в Харківській та Полтавській губерніях [5, с. 195–196]; «Салдат-танцюра», «Салдат молебень заказує», «Салдата чорт посилає», «То в рот, то в лоб», «Салдат пшоно товче», «Салдат Богу молиться», «Салдат та п'ятниця», записані в Катеринославській губернії [7, с. 109–112]). У таких анекдотах не раз смакуються різні дотепи на тему українських і російських слів, міжмовної паронімії, мовного непорозуміння солдата-росіянина й українських селян. Як ось у такому коротенькому анекдоті: «Заказує салдат молебень, а дяк і пита: “Який тобі – з акахвистом?” – «Да не дюже закатистой, так – копеек на десять”» [7, с. 109].

Таке ж мовне розрізнення трапляється і в українських народних казках, де виведено москаля («Про жінку й солдата», «Як салдат спас царя») [8, с. 527–528, с. 599–601].

Крім анекдотів про російських солдат-окупантів, український народ складав анекдоти і про росіян як таких, наголошуючи на їхній разючій мовній та культурній відмінності од українців. Наприклад:

«Пита руський батька: “А когда, батя, тот вечер будет, што ни с лавки слезть, ни на лавку влезть?” А він як обжерся на Святвечір куті, та й досі згадує»;

«Прийшов руський у церкву, купує свічку. “По чом свечка?” – “П'ятак”. – “Пастаиш, пастаиш, да и за три капейки аддаш”. Йому все одно, що на базарі».

Сміявся простий народ і над чужою, незвичною для себе мовою, в якій у подібні за звучанням, зокрема однокореневі, слова вкладався інакший зміст. На цю тему Іван Манжура записав кілька анекдотів, зокрема «Пан та мірошник»:

«Заїхав пан у млин та: “Здрастуй, мірошник!” – “Здрастуйте, пане”. – “А чья это мельница?” – “Та чие, пане, засипано, того і мелеться”. – “Да нет, я спрашиваю, какая это деревня”. – “Та усяка, пане: есть і дубина, есть і осичина”. – “Да нет, я спрашиваю, хто у вас старший”. – “А, вам старшого? Паняйте ж на край села, то там вам буде нова хата, а старі ворота і собака Жучка, а у тій хаті живе баба; од неї у нас нема нікого старішого”. – “Да нет, я спрашиваю, хто у вас вищий”. – “А, вам вищого? Аж ай ген стоїть тополя, од неї у нас нема вищої”. – “Эх, дурак, я тебе по

уху заеду!” – “Заїдьте, заїдьте, пане, мати і вареників наварять”. Плюнув пан і подався.

От на другий день набрав той мірошник вівса, вивіз на ярмарок та порозставляв лантухи скрізь по колоді. Набіга на його знов той пан. “Што это ты продаёш, авес?” – “Ні, пане, не увесь, ше і дома єсть”. – “Да нет, я спрашиваю, почом он?” – “Та он, бачте, – каже, – по колоді”. – “Да ты дурак не вчерашний?” – “Ні, пане, мати казали, що ось скоро мені вже тридцять два годи буде”. – “Ну, – каже пан, – з тобою зчепись, то і ярмарок пробалакаєш”» [7, с. 118, с. 120] (див. також інші анекдоти: з циклу «Про руських», «Як руські по-нашому балакать вчились», «Малая вина», «Икона Масляница», «Касил, чорт меня насил» [7, с. 118–120]).

Прикидаючись дурником, мірошник бере на глузи російського поміщика, кпить з його авторитарно-власницьких, кріпосницьких понять, чужих для українського простолюду, звиклого до самоврядування, насміхається з його невміння і небажання говорити з українськими селянами їхньою рідною мовою, тобто мовою народу, серед якого він живе. Деяка невідповідність у мовленні пана (окремі фрази – на початку й наприкінці – він вимовляє по-українському) свідчить не про його часткове знання української мови, а радше про те, що народний оповідач анекдоту перекладав їх звичною для себе народною мовою.

Як бачимо, наддніпрянські українці, тісніше стикаючись із росіянами, чітко усвідомлювали, що ті істотно відрізняються од них мовою, культурою і ментальністю, а тому сприймали північних сусідів як чужинців (див. також огляд українських легенд про росіян [1, с. 146–155]). Про відчуження українців од росіян свідчить таке спостереження Георгія Булашева: «Українці, за звичаєм, називають великоросів “москалями”, “лапотниками” і ставляться до них недовірливо, навіть з якимось страхом, вважаючи їх жадібними, брутальними, нещирими, хитрими, ледачими і мстивими. Народ уникає мати будь-яку справу з “москалем”, не кажучи вже про те, щоб наймати його на службу» [1, с. 147]. Цікаво, що цитовану книжку Г. Булашева уперше було видано цілком легально в Російській імперії: *Булашев Г. О. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях.* – Киев, 1909. – Т. 1. Відомо, що автор 1905 року був призначений ухвалою Синоду редактором тижневика Київської духовної семінарії «Руководство для сельских пастырей» (строком на один рік).

Такі народні уявлення, якщо завгодно – стереотипи (притім аж ніяк не безпідставні!), й відбилися у творах Котляревського – «Енеїді», «Наталці Полтавці», а найбільше – «Москалеві-чарівнику».

За логікою мандрівного сюжету, опрацьованого в цьому водевілі, солдат мав би бути центральним персонажем. У народних казках, згаданих творах невідомого авторства «Повесть о удалом молодом

солдате», «Солдат на ночлеге», а також у вільному перекладі Вестрі так і є. Ансом же в «Солдаті-чарівнику» робить титульного персонажа тим чинником, який дає змогу виявити морально-психологічні негаразди в сім'ї на позір добропорядних міщан і водночас допомагає «вилікувати» сімейні «болячки», перевиховати авторитарного та скупого чоловіка і зрадливу жінку.

Позаяк у «Москалеві-чарівнику» Котляревського та «Простакові» Василя Гоголя-Яновського солдат належить до чужої нації та чужої армії, він під пером українських письменників перестає бути центральним персонажем. У комедії Гоголя-Яновського на перший план виходить козацько-селянська сім'я Романа й Параски з їх віковою та почуттєвою несумісністю, морально-психологічними та побутовими негараздами, що їх виявляє (для себе й глядачів), але не усуває кмітливий москаль. А в водевілі Котляревського москаль у сім'ї сільського чумака нічого й нікого не виводить на чисту воду – навпаки, його поява і вчинки призводять до результату, протилежного тому, який зазвичай виявлявся унаслідок зображуваної пригоди: увиразнюються подружня вірність, гідність і кмітливість Тетяни, працьовитість, статечність і довірлива (а не ревнива) вдача її добродушного чоловіка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Георгій Булашев; <Пер. з рос. Юрія Буряка>. – К. : Довіра, 1992.
2. Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор / О. І. Гончар. – К. : Наукова думка, 1982.
3. Дурилін С. М. М. С. Щепкін та І. П. Котляревський: З історії російсько-українських літературних зв'язків і театральних відносин / С. М. Дурилін // Російсько-українське літературне єднання: Збірник наукових статей. – К. : Держлітвидав України, 1953. – Вип. 1.
4. Котляревський І. П. Повне зібрання творів / Іван Петрович Котляревський; Підготовка текстів та коментарів Б. А. Деркача. – К. : Наукова думка, 1969.
5. Малорусские народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова; Издание Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества. – К., 1876.
6. Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського / Марко Павлишин // Сучасність. – 1994. – № 4.
7. Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжурою. – Х., 1890.
8. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – СПб., 1878. – Т. 2: Малорусские сказки.

9. Українські приказки, прислів'я і таке інше: Збірники О. В. Марковича та інших; Уклав М. Номис / Упорядкув., прим. та вступ. ст. М. М. Пазяка. – К. : Либідь, 1993.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Нахлік Євген Казимирович – доктор філологічних наук, професор, директор Інституту Івана Франка НАН України.

Наукові інтереси: проблеми історії української літератури XVIII–XXI ст., порівняльне літературознавство.

ОБРАЗ УКРАЇНИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Анатолій НОВИКОВ (Глухів)

У статті акцентується увага на тому, що домінуючими у творчій спадщині О. Довженка періоду Другої світової війни є образ України й проблема збереження національної самосвідомості українців.

Ключові слова: Україна, запорожець, національна самосвідомість.

In the article attention is accented on that a dominant in creative inheritance of O. Dovzhenko to the period of the Second World War there is a character of Ukraine and problem of maintenance of national consciousness of Ukrainians.

Keywords: Ukraine, Zaporozhian cossack, national consciousness.

У своїй творчості, особливо періоду Другої світової війни, Олександр Довженко досить часто звертається до образу України. Україна в його творчій уяві постає в образі знедоленої вдови, в якій немає жодних перспектив на краще майбутнє. «...Україна наша вічна вдова. Ми удовині діти», – запише кінорежисер у своєму «Щоденнику» 2 липня 1942 року [1, с. 258]. І це пори те, що він був цілковито радянською людиною, принаймні на перший погляд. Парадоксально, але комуністична доктрина якось уживалась у ньому з національною ідеєю, що, до речі, характерно було для багатьох тогочасних українських митців, які сповідували так званий український націонал-комунізм.

Якоюсь мірою це знайшло відображення в кінематографічній спадщині Довженка, зокрема в таких картинах, як «Звенигора», «Арсенал», «Аероград» та ін., у яких митець, за його ж словами, «поставив собі за мету показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни» [2, с. 31]. Щось подібне можна сказати й про «Землю», де висвітлюється та ж класова боротьба, але вже під час колективізації в українському селі. Інша річ, що в згаданих фільмах майстру з неменшою силою вдалось розкрити й незбагненну віковічну красу української землі. Недарма придворний кремлівський співець

Дем'ян Бедний назвав його «Землю» «контрреволюційною похабщиною» [1, с. 139].

У цьому сенсі Довженкові фільми доречно було б порівняти з кінострічками Лені Ріфеншталь, позаяк скандально відомий «Тріумф волі», попри його неприховану ідеологічну спрямованість, є так само шедевром кінематографічного мистецтва. Різниця полягає в тому, що український кінорежисер присвятив свій непересічний талант утвердженню комуністичної ідеї, а німецька художниця спрямувала неабиякий мистецький хист на пропаганду нацистської доктрини.

Довженкові важко було вийти за межі тих ідеологічних рамок, у які його загнала репресивна сталінська машина. Відтак його доля багато в чому схожа з біографіями Павла Тичини, Максима Рильського, Володимира Сосюри та багатьох інших українських митців, які у своїй творчості теж змушені були пристосовуватися до тогочасних політичних реалій. Мабуть, саме тому у творах Довженка й згадки нема про український Голодомор 1932 – 1933 років. Більше того, він навіть вдячний був Сталіну за те, що цей останній зберіг йому життя під час ним же започаткованих репресій проти української інтелігенції. Щоправда, на відміну від низки інших національних митців, на адресу вождя Довженко не створив жодного панегірика, хоча й змушений був засвідчити відданість режимові, опублікувавши 12 березня 1938 року в газеті «Вісті» своє звернення до народу під назвою «Україна палає гнівом», у якому «вимагав» найсуворішої кари для лідерів так званого «право-троцькістського блоку» – М. Бухаріна, О. Рикова й Х. Раковського. Можна собі уявити, чого кінорежисерові коштувало це «звернення». Як зазначає один із дослідників творчості художника Василь Марочко, «оточений з усіх боків, балансуючи на межі арешту і самогубства, Довженко «здався» в полон тиранові» і, «зберігши у такий спосіб фізичне життя, <...> не віддав на поталу саму душу» [3, с. 158]. Як тут не згадати Миколу Хвильового, котрий за подібних обставин покінчив життя самогубством.

Кінорежисера, як відомо, звинувачували в націоналізмі, що він наполегливо заперечував. І не дивно. У добу Радянського Союзу, особливо за життя Сталіна, подібний ідеологічний ярлик був вироком. Після цього людину зазвичай оголошували «ворогом народу» з усіма відповідними наслідками.

Вельми поширеною був у ті часи й такий ідеологічний штамп, як «українсько-німецький націоналіст», до якого незрідка додавали ще й епітет «буржуазний», жодним чином не звертаючи уваги на абсурдність зазначеного вислову з погляду здорового глузду, а точніше взаємного заперечення в такому поєднанні слів «український» і «німецький»,

оскільки бути одночасно і українським, і німецьким націоналістом попросту неможливо. ВУ одному випадку, добре відомо, що між націоналізмом уярмленої і панівної націй (на це, до речі, звертав увагу Ленін) така ж велика різниця, як між небом і землею, позаяк у першому випадку це своєрідна захисна функція (слова «націоналіст» і «патріот» тут близькі за значенням, синоніми). Натомість у другому випадку – це не що інше, як шовінізм.

Прикметно, що з початком війни поміж Радянським Союзом і Німеччиною інстинкт самозбереження в Довженка серйозно притуплюється. Свідченням цього є чимало відповідних сторінок у його «Щоденнику», за які сталінські кати, поза всяким сумнівом, могли позбавити його життя. Письменник, ясна річ, це добре усвідомлював, а відтак занотовані ним записи були справжнім громадянським подвигом. Питання, чому він все-таки наважився довірити паперу такі небезпечні для його життя роздуми? Можна зробити припущення, що на тлі тієї грандіозної катастрофи, у якій опинилася Україна вже на першому етапі війни, коли за лічені дні загинуло безліч людей, коли мільйони Довженкових співвітчизників раптово опинилися на загарбаній ворогом території, коли упродовж короткого відтинку часу було знищено масу безцінних архітектурних споруд, інших історичних і культурних надбань, особисте життя митця в його власних очах, по суті, утратило свою вартість. Саме тому з початком війни він максимально розкріпачується.

Одне з найважливіших питань, котрі в ці дні Довженко порушує на сторінках «Щоденника», – це проблема національної самосвідомості. Письменнику боляче від того, що значна частина його співвітчизників утратила свою історичну пам'ять. Але звідки вона могла з'явитись у них та національна самосвідомість, якщо влада все робила задля того, щоб вони забули про своє національне коріння? Докладалися неабиякі зусилля, аби українці навіть гадки не мали про своїх славнозвісних пращурів, котрі зі зброєю в руках виборювали українську державність, потоками бруду обливалися діячі УНР, не говорячи вже про інших представників національно визвольних змагань періоду громадянської війни. Знання справжньої української історії вважалося чи не найбільшою крамолою, позаяк могло породити нових Богданів Хмельницьких чи Іванів Мазеп. А тому не дивно, що та історія, котру дозволялося знати українцям, була вихолощеною й практично не мала нічого спільного з тим, що насправді відбувалось у сиву давнину чи не в такому вже й далекому минулому на теренах України. Наслідки цієї кремлівської політики ми, на жаль, багато в чому відчуваємо навіть у наші дні, тобто після двадцяти років української незалежності. Переважна більшість українців і досі мало що знає про легендарного козацького ватажка Івана Сірка чи останнього запорізького кошового Петра

Калнишевського. В очах багатьох наших сучасників, особливо з числа старшого покоління, ще, наприклад, і сьогодні вояки УПА є зрадниками.

«Бийте, товариші, німців! Рятуйте народ, як славні Богдан, Богун, Сагайдачний, Байда», – занотовує Довженко у своєму «Щоденнику» 13 квітня 1942 року один із закликів до українського народу офіційної влади. І далі продовжує: *«А що це за люди? – питають один одного адресати промов. – А хто їх зна. – Байда, та це ж наш старший лейтенант. – А Сагайдачний? – Це редактор німецької газети, читав його українські статті у звільнених селах. Страх, який ненависний»* [1, с. 231].

У свій час питання національної самосвідомості порушувало чимало попередників Олександра Довженка. Цікавим у цьому плані є епізод із драми Марка Кропивницького «Скрутна доба», написаної 1906 року. *«Панове громадяни, панове українці!»* – звертається до натовпу під час мітингу, присвяченому царському маніфесту від 17 жовтня 1905 року, оратор. – *Вам, певно, відомо, що ця сторона, де ви живите, зветься Україною.*

Н а р о д. Хіба?

О д и н. Уперше чую!

Д р у г и й. Харківська губернія зветься!..

Т р е т і й. Скрізь одна Расея і шабаш!..» [4, с. 85].

В аспекті вболівання обох письменників за національну самосвідомість співвітчизників паралелі очевидні. Головна різниця в тому, що за часів Кропивницького його як особистість за подібні висловлювання все-таки не переслідували. Єдине, що могла зробити тогочасна влада, – це заборонити їх до друку. Тоді, як Довженко навіть не намагався оприлюднити занотовані ним думки зі свого «Щоденника», оскільки, як уже йшлося, добре усвідомлював, що це коштувало б йому життя.

«Єдина країна в світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним, – це Україна», – зазначає письменник у своєму «Щоденнику» наступного дня, тобто 14 квітня 1942 року. – *Другої такої країни на земній кулі нема. Де ж рождатися, де плодитися дезертирам, як не у нас?»* А згодом із сумом додасть: *«Ніхто не хотів вчитися на історичному факультеті. Посилали в примусовому плані. Професорів заарештовували майже щороку, і студенти знали, що таке історія, що історія – це паспорт на загибель»* [1, с. 232].

Ця страшна істина постійно бентежить режисера, і через деякий час (а точніше – 25 травня 1942 року) він із сумом резюмує: *«Народ, що не знає своєї історії, є народ сліпців»* [1, с. 242].

Саме тому в творчій уяві Довженка виникають образи легендарних захисників української землі – запорізьких козаків. А в центрі подій забороненої Сталіним кіноповісті «Україна в огні» пересічна українська родина на прізвище Запорожець. Це, зокрема, колишній колгоспник Лаврін, його дружина Тетяна, п'ятеро їхніх синів (Роман, Іван, Савка, Григорій, Трохим) та донька Олеся. Усіх своїх синів Лаврін особисто повіз на війну.

Цілком очевидно, що автор намагається провести своєрідну паралель поміж безсмертним запорізьким козацтвом і його нащадками – своїми сучасниками. Відтак зовсім не випадково старший син Лавріна Роман Запорожець на чолі партизанського загону, подібно до гоголівського Тараса Бульби, гуляє по Вкраїні, висаджуючи в повітря мости, потяги, військові склади. *«Тисячі окупантів прокляли своє життя за одну-єдину зустріч з партизаном Запорожцем, – наголошує автор кіноповісті «Україна в огні». – <...> Це був воїн, безстрашний месник, подібний до прадідів своїх, ім'я яких він носив. За його голову покладена була фашистами висока ціна»* [1, с. 58].

Болить письменникові й за тих українців, котрі не за своєю волею опинились, на окупованій ворогом території, позаяк згодом за так зване співробітництво з німцями радянські визволителі будуть їх же й судити. Особливо сумна доля чекала на згвалтованих загарбниками дівчат. *«Прокурорів у нас вистачить на всіх, – запише в «Щоденнику» Довженко 12 липня 1942 року, – не вистачить учителів, бо загинуть в армії, не вистачить техніків, трактористів, інженерів, агрономів. Вони теж поляжуть у війні, а прокурорів і слідчих вистачить. Всі цілі й здорові, як ведмеді, і досвідчені в холодному своєму фахові. Напрактиковані краще од німців ще з тридцять сьомого року»* [1, с. 260].

Вельми цікавим є запис у Довженковому «Щоденнику» й від 26 листопада 1943 року. *«Сьогодні, – зауважує письменник, – В. Шкловський розказав мені, що в боях загиває велике множество мобілізованих на Україні звільнених громадян. Їх звуть, здається, чорносвітками. Вони воюють у домашній одежі, без жодної підготовки, як штрафні. На них дивляться як на винуватих. «Один генерал дивився на них у бою і плакав», – розповідав мені Віктор...»* [1, с. 269].

До цього варто додати, що подібні речі відбувалися по всій Україні. Характерним прикладом є село Сподобівка (тепер Шевченківського району Харківської області), де, за словами очевидців й учасників цих подій, узимку 1943 року теж мобілізували юнаків і в домашньому одязі без жодної підготовки, незрідка з однією гвинтівкою на двох, а то й на трьох (мовляв, товариш загине, тобі дістанеться зброя) погнали в атаку на ворога, а після бою матері на санчатах збирали по засніженому полю своїх загиблих синів, трупи яких, ніби чорні граки на білому, були

першокласними мішенями для німців. І це в той час, коли батьки цих 17 – 18-річних хлоп'яків із самого початку війни билися з ворогом на інших фронтах війни. Таким чином, немає жодного сумніву, що це була своєрідна помста українському народу комуністичних керманців за недостатню відданість, як вони вважали, більшовицькому режиму.

Досить сміливими, як на той час, є висловлювання Довженка й на адресу самого Сталіна. Митець, зокрема, відверто пише у своєму «Щоденнику» про те, що перед смертю в окупованому німцями Києві його батько *«проклинав Сталіна за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу»* [1, с. 267].

Завершальним акордом щодо роздумів письменника й режисера про долю рідної України можна вважати рядки, котрі він довірив паперу 1 січня 1944 року: *«В цьому році повинна скінчитися світова війна на європейському континенті. <...> Руський народ за величезну ціну вийде на широку арену міжнародного життя. Відновиться Польща, Чехія, Австрія, виросте югославська федерація. Одна тільки Удовиця оплакуватиме дітей своїх на руїнах до самої своєї смерті, замовчена, підозріла, зневажена падчерця Європи»* [1, с. 276].

Залишився, по суті, один крок, аби автор «Щоденника» відверто написав про те, що волів би бачити Вітчизну незалежною суверенною державою – такою, як інші європейські країни. Утім, таких слів Довженко не написав (принаймні до нас про це свідчення не дійшли), хоча підсвідомо до цього він, напевно, уже був готовий.

Читаючи твори Довженка, його знаменитий «Щоденник», добре усвідомлюєш, наскільки у своїх філософських роздумах митець випередив час. Доробок Олександра Довженка – це справжня школа патріотизму, де центральним є образ України.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Довженко О. П. Зачарована Десна: Кіноповіді, оповідання, щоденник / Олександр Довженко. – Харків : Фоліо, 2008. – 287 с.
2. Довженко О. Твори : В 5-ти т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро. – Т. 1. – 1964. – 378 с.
3. Марочко В. І. Зачарований Десною: Іст. портр. Олександра Довженка / Василь Марочко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 285 с.
4. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959.– Т. 4. – 379 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Новиков Анатолій Олександрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Наукові інтереси: історія української літератури, драматургія, театр.

**«ДЯДЬКИ ОТЕЧЕСТВА ЧУЖОГО...»
(ТАРАС ШЕВЧЕНКО ПРО УКРАЇНСЬКУ КВАЗІ-ЕЛІТУ
І «КОЗАКА БЕЗВЕРХОГО»)**

Володимир ПАНЧЕНКО (Київ)

У статті акцентується на мотиві національного відступництва у творах Т. Шевченка «Розрита могила», «І мертвим і живим, і ненарожденим землякам моїм...», «Бували війни й військовій чвари».

Ключові слова: Тарас Шевченко, Кобзар, національне відступництво, мотив, сарказм, іронія.

The article emphasizes on the motives of national apostasy in Taras Shevchenko poems "Plundered Tomb", "To the dead and the living, and my unborn countrymen...", "There were wars and soldierly strives."

Key words: Taras Shevchenko, Kobzar, national apostasy, motive, sarcasm, irony.

Один із центральних у поезії Тараса Шевченка – мотив національного відступництва. З'явившись уперше в його вірші «Розрита могила», він ще не раз «виринатиме» у творах Шевченка пізнішої пори. Мотив цей пов'язаний із його болісними роздумами про українську еліту, яка в часи Катерини II швиденько «перелицювалася» у дворянство, після чого Україна надовго залишилася без національного проводу, Бо ж яка там із «дядьків отечества чужого» *еліта*?! Потурнаки, перевертні, відступники, та й годі...

Отож – три характерні епізоди 1843, 1845 і 1860 років; три Шевченкові твори, у яких відбилися мучення його душі й розуму, його сподівання, прокльони, заклинання...

«Розрита могила»

Появі цього вірша (9 жовтня 1843 р., Березань) передувала небувало велика пауза у творчості Т.Шевченка. Від лютого 1843-го після поеми «Гамалія» він нічого не писав. Хронологічно вірш «Розрита могила» розміщується, отож, між «Гамалією» – і присвяченою Варварі Репніній поемою «Тризна» (листопад 1843 р.).

Затяжна (дев'ятимісячна!) творча пауза між лютим і жовтнем 1843 року була заповнена багатьма подіями, поїздками, знайомствами... Шевченко сподівався на поїздку до Італії, а потрапив в Україну.

Качанівка, Убіжище, Мойсівка, Березова Рудка з її спокусами, Яготин – ось неповний перелік місць, де побував поет, перш ніж приїхав до Березани у гості до історика й фольклориста Платона Лукашевича.

«Розрита могила» – це плач над сплюндрованою Україною, яка постає тут в образі **матері, скривдженої власними дітьми**. Вражений поет розмовляє з нею і у відповідь на свої перейняті стражданням запитання чує монолог матері-України – монолог, що складає основну частину вірша.

У «Розритій могилі» Тарас Шевченко вперше виставив рахунок Богданові Хмельницькому, звісно ж, за Переяславську угоду 1654 року. Історичні порахунки з гетьманом тим прикріші, що висловлені вони вустами самої України:

Ой Богдане, Богданочку,
Якби була знала,
У колисці б задушила,
Під серцем приспала.

І далі звучать слова матері, що нагадують національний апокаліпсис:

Степи мої запродані
Жидові, німоті,
Сини мої на чужині,
На чужій роботі.
Дніпро, брат мій, висихає,
Мене покидає,
І могили мої милі
Москаль розриває.

Найбільше ж гіркоти в тих словах матері, що стосуються перевертнів, відступників:

А тим часом *перевертні*
Нехай підростають
Та допоможуть москалеві
Господарювати,
Та з матері полатану
Сорочку знімати.
Помагайте, недолюдки,
Матір катувати.

Проте поет усе ж не залишає своїх читачів (слухачів) наодинці з безнадією. Він завершує вірш натяком на захований «старими батьками» **скарб**, який так і не знайшли ті, хто розривав могилу. Загубили його слід і діти матері України, проте, може, колись-таки відшукають:

Ех, якби-то,
Якби-то знайшли те, що там схоронили,

Не плакали б діти, мати не журилась.

Скарб – це символ долі, сподіваної волі. Національні мріяння про інше – вільне – життя рано чи пізно збудуться, каже нам поет, і його слова звучать як навіювання, викликання надії.

Мотив захованого скарбу, що його належить відшукати українцям, згодом з'явиться в кіносценарії «Звенигора», написаному Юрком Тютюнником, уродженцем села Будище, що на Звенигородщині (це те саме Будище, де Тарас Шевченко в часи отрочтва козачкував у пана Енгельгардта!). Ол. Довженко, знімаючи фільм, виразно апелював до Шевченкових «Гайдамаків»: перша частина має назву «Гупалівщина». Задум режисера, як і сценариста, полягав у тому, щоб наголосити на зв'язкові часів, на ідеї спадкоємності поколінь і радості віднайдення скарбу...

«І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє...»

«Посланіє» датується кінцем грудня 1845 року. То був зоряний час Шевченка-поета: гостюючи в Переяславі в лікаря Андрія Козачковського, він створив кілька шедеврів. Саме тоді, 14 грудня, у селі В'юнище, що біля Переяслава, було написано й поему «І мертвим, і живим...».

Неминуче постає запитання про адресата послання. Хто вони, оті мертві, живі і ненарожденні земляки, до яких звертається поет і яким адресовано стільки його саркастичних слів? Відповідь очевидна: **«своє» панство, українців-перевертнів, «інтелектуалів» ХІХ ст., чий потенціал реалізується на користь чужого, а не свого** йдеться про тих, хто мав би бути національною елітою України.

Спрямовані в їхній бік Шевченкові ереміїади містять болісні докори, що межують із прокляттями. Причому, поетові докори весь час обертаються довкола двох основних тем: соціальні кривди і національне відступництво. Ці два мотиви так тісно переплетені, що їх не варто й розводити по різні боки, адже творці обох кривд – одні й ті ж!

Отож, кривди соціальні. З них і починається це дивне послання, причому слова знайдено такі, що важко сказати, де закінчується біль і починається лють до «оглухлого» панства, не здатного почути лихо тих, кого воно визискує:

Кайданами міняються,
Правдою торгують.
І Господа зневажають,
Людей запрягають
В тяжкі ярма...

Нагадування про Господа в Шевченковому посланні звучать як рефрен. Поет постійно нагадує про Божий суд, про те, що примноження

зла на землі рівнозначне зневазі до Господа. Він і в інших творах не раз апелюватиме до християнської свідомості тих, кому адресувалися його слова. Авторитет Бога, його заповідей видавався йому найголовнішим, найсильнішим, може, навіть останнім аргументом у полеміці з тими, хто чинить зло. Щоправда, не забував Шевченко й про суд земний, прозоро натякаючи на помсту посполитого люду, доведеного до межі відчаю, що його слід було б назвати екзистенційним:

Орють лихо,
Лихом засівають.
А що вродить? Побачите,
Які будуть жнива!
Схаменіться, недолуди,
Діти юродиві!

І ось тут починається чи не найбільше диво Шевченкового послання: від люті й гніву він раптом блискавично переходить до зовсім іншої інтонації, в якій домінує замилювання:

Подивіться на рай тихий,
На свою країну,
Полюбіте щирим серцем
Велику руїну,
Розкуйтеся, братайтеся,
У чужому краю
Не шукайте, не питайте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.
В своїй хаті своя правда,
І сила, і воля.

Поетові інвективи набувають нових значень, ключовою стає різка опозиція «своє – чуже». Тарас Шевченко із просто-таки апостольською одержимістю скликає блудних синів України, то проклинаючи їх, то закликаючи, то погрожуючи знову страшним судом, що вершитиметься уже й не на небесах, а на землі:

Схаменіться! будьте люди,
Бо лихо вам буде.
Розкуються незабаром
Заковані люде,
Настане суд, заговорять
І Дніпро, і гори!
І потече сторіками
Кров у синє море

Дітей ваших...

Подібні візії згодом зринатимуть у поезії Лесі Українки: «Великий буде жах, велике й визволення, Тоді впадуть всесвітні її окови...»

Шевченко не шукає меж для свого лютого сарказму – він віщує страшний пароксизм помсти «немудрого» й «невченого» простолюду, криваву стихію, апокаліпсис, який неминуче настане, якщо «діти юродиві» не схаменуться. Тільки ж річ у тім, що всі ці страхіття не є, сказати б, безальтернативними! Про Шевченкові альтернативи я скажу трохи далі, тому що перед тим важливо не пропустити блискучий портрет малоросійської *квазі-еліти*, ураженої вірусом національного відступництва.

Передусім, вона, ця квазі-еліта, *безлика*. Криза ідентичності, асимільованість, утікання від свого національного «Я» і запобігання перед чужинцями неминуче призводять до моральних хвороб, що починаються із втрати елементарної гідності. Запитання «хто ви?» – фатальне для малоросійської свідомості. Відповіді на нього немає – усе залежить від того, що скаже *німець* (*німець* у Т. Шевченка – не обов'язково власне *німець*; це слово він уживає в ширшому значенні, як маркер *чужості, чужинності*). Може, моголи. Може, слов'яни. Одне слово – ніхто.

Але Шевченко на цій осудливій ноті не зупиняється: він чудово знає, що квазі-еліті з її безликістю потрібні якісь психологічні компенсатори; що національна безликість, виявляється, легко уживається з малоросійською чваньковитістю, пихою, самомилуванням, квасним патріотизмом! Ідеться ж бо, не забуваймо, про перелицьованих у російських дворян нащадків козацької старшини, а то й гетьманів. Про Галаганів, Кочубеїв, Скоропадських I половини XIX ст., котрі, як відомо, тішилися своєю родовитістю, часом зберігали в маєтках сімейні реліквії, що нагадували їм про славу старовину, предків...

Центральна частина Шевченкового послання – це полеміка про історію. Її можна було б назвати *зриванням масок*: поет рішуче прощається з романтичними уявленнями про героїчну козацьку минувшину, про Гетьманщину. Тепер, 1845-го, йому відкрилися нові, значно гіркіші істини.

Прочитайте знову
 Тую славу. Та читайте
 Од слова до слова,
 Не минайте ані титли,
 Ніже тії коми,
 Все розберіть... та й спитайте
 Тойді себе: що ми?..
 Чиї сини? Яких батьків?
 Ким? За що закуті?..

То й побачите, що ось що
Ваші славні Брути:
Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття – ваші пани,
Ясновельможнії гетьмани.
Чого ж ви чванитеся, ви!
Сини сердешної України!

Уявімо на мить, що читач цих рядків – хтось із власників Тростянця (рід Скоропадських), або Сокиринців чи Дігтярів (Галагани), або Згурівки (Кочубеї)... Шевченко не залишав їм (та не тільки цим конкретним адресатам, а й іншим «прадідів великих правнукам поганим») жодних ілюзій. Це їм він кинув слова, що згодом повторюватимуться безліч разів як заклинання: «І чужому научайтесь, /Й свого не цурайтесь, /Бо хто матір забуває, /Того Бог карає, /Того діти цураються, /В хату не пускають».

Здавалося б, гнів поета щойно дійшов вищої точки кипіння. Проте ні: Шевченко не обмежиться інвективами й сарказмом. Він не забуде, що альтернатива для блудних синів, попри все, існує. Як на мене, головний авторський месидж полягає все ж не в тому, щоб осудити заблуканих, а в тому, щоб дати їм шанс. **Квазі-еліті пропонується стати національною елітою.** Поет кличе блудних синів повернутися до «великої руїни», вийти на дорогу любові до «своєї хати», і освячує це майбутнє навернення до України як праведне діяння, як шлях «своєї мудрості».

Апостольський тон й апостольська лексика в нього вільні від натуги стилізації, оскільки «І мертвим, і живим» – це не тільки послання, звернене до інших. Це, якщо хочете, ще й поетова тиха молитва за порозуміння «братів» заради матері.

Диво-дивне, розпочавши послання з моторошної картини соціальних кривд, Шевченко закінчив його **ідеалом національного порозуміння братів на ґрунті любові до матері!** Порозуміння, яке не залежить від соціальних ніш, що їх займають такі різні «брати». Послання мало нагадати про те, що є значно вищим за соціальні ролі й зумовлені ними протиріччя: **Бог і Україна.** Йшлося, по суті, про **узалежнення любові до Бога – і любові до брата заради України.** Такі авторські смисли послання підкреслено епіграфом із соборного послання Іоанна: «Якщо хтось каже, що любить Бога, а брата свого ненавидить, – лож є».

І звісно, Шевченко не був би Шевченком, якби наприкінці – знову ж таки, цілком по-апостольськи, проте й дуже по-людськи водночас – не відхилив завісу перед майбутнім. Тим майбутнім, у якому збуваються найдивовижніші національні мріяння:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата –

Нехай мати усміхнеться,
 Заплакана мати.
 Благословить дітей своїх
 Твердими руками
 І діточок поцілує
 Вольними устами.
 І забудеться срамотня
 Давня година,
 І оживе добра слава,
 Слава України,
 І світ ясний, невечірній
 Тихо засіяє...
 Обніміться ж, брати мої,
 Молю вас, благаю!

Що це – як не втілена українська мрія, вистраждана, така жадана ідилія, в якій усе продиктоване любов'ю? Не забутий тут і «найменший брат», той самий, чиє «невчене око», казав поет, може заглянути панам «в саму душу / Глибоко! Глибоко!», якщо вони не схаменуться. Соціальне порозуміння можливе на ґрунті вищих національних пріоритетів, – про це Тарас Шевченко також казав своїм сучасникам і нащадкам. Він вірив, що мрія досяжна, якщо різноликою українською спільнотою рухатиме головний, єдинодумний імператив: Бог і Україна.

«Бували війни й військові чвари»

А тепер перенесемося із В'юнища в Петербург.

1860-й рік... Шевченко пише один з останніх віршів, у якому він знову повертається до роздумів про «еліту» й еліту. Ось цей вірш:

Бували війни й військові свари:
 Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нагаї –
 Було добра того чимало.
 Минуло все, та не пропало.
 Остались шашелі: гризуть,
 Жеруть і тлять старого дуба...
 А од коріння тихо, любо
 Зелені парості ростуть.
 І виростуть; і без сокири
 Аж зареве та загуде,
 Козак безверхий упаде,
 Розтрощить трон, порве порфіру,
 Роздавить вашого кумира,
 Людській шашелі. Няньки,
 Дядьки отечества чужого!

Не стане ідола святого,
І вас не стане, – будяки
Та кропива – а більш нічого
Не виросте над вашим трупом.
І стане купою на купі
Смердячий гній – і все те, все
Потроху вітер рознесе,
А ми помолимося Богу
І небагатіі, невбогі.

Читаючи ці рядки, неможливо не відчувати безмежний, із гірким присмаком, сарказм Шевченко. Озираючись у часи минулі, він знову згадує всіх отих «галаганів – киселів – кочубеїв», не приховуючи свого презирства до них. «Було добра того чимало», – в'їдливо іронізує поет. Він знає, що річ не в прізвищах, а в національному відступництві як *явищі*, котре, до того ж, не залишилося в далеких XVII чи XVIII століттях. Воно продовжує себе в «шашелі», що й досі «гризе... старого дуба».

Як бачимо, Тарас Шевченко заговорив мовою алегорій. Його «старий дуб» символізує козацьку націю, Україну, яка була і є об'єктом спокус не тільки для зайд, а й для, як сказав би Михайло Драгоманов, «турків внутрішніх». За час, що минув після 1845-го, коли писалося «посланіє», настрої поета змінився разуче! Шевченко звільнився від останніх ілюзій щодо «галаганів – киселів – кочубеїв», тому годі шукати в нього колишніх молитовних інтонацій, закликів до «обіймів»... Усе, здавалося б, поглинув пекучий сарказм. Хоча ні: сарказм, яким би пекучим він не був, не відібрав сподівань і віри автора в «зелені парості», що непомітно пробиваються з коріння «старого дуба». Ця нова алегорія миттєво пробуджує в поета візію майбутнього, і в ньому знову прокидається давній поклик до пророкування, навіювання, викликання того майбутнього.

Тільки що то за «козак безверхий», який, упавши, «розтрончить трон, порве порфіру», та ще й «роздавить» того, хто для «людської шашелі» є «кумиром»? Епітет «безверхий» траплявся в Шевченка й раніше, наприклад, у поемі «Наймичка»: «Тяжко дітей годувати /У безверхій хаті»... Найлегше було б думати, що «безверхий» означає «убогий». Насправді ж, слово це в Шевченка приростає новими значеннями. «Безверхою» є та хата, в якій бракує ладу, пуття. Те ж саме – з «безверхим» козаком: у вірші Т.Шевченка цей образ виростає в символ «посполитого» – *безелитного!* – українського буття, яке, зрештою, не може тривати вічно саме так, у безладності й безнадії.

Шевченко віщує неминуче настання *іншого життя*, уже без «трону» й «кумира». І в цьому *іншому житті* він не залишає місця «дядькам

отечества чужого», – вони безславно щезнуть. Із сарказму народжуються гнів і прокляття: «І вас не стане – будяки /Та кропива – а більш нічого /Не виросте над вашим трупом...» Проте завершується вірш усе ж не духом різночотї інвективи, а таким характерним для Шевченка окрайцем майбутньої ідилії, здійсненої мрії – мовби перед внутрішнім зором поета знову замерехтів його «садок вишневий». «Садок», у якому збувся його ідеал соціальної справедливості (ключем до розуміння цього ідеалу є прикінцеві слова про «небагатих-невбогих», себто – про «середній клас», як би ми сказали тепер!).

Коло замкнулося. Шевченко повернувся до своїх давніх візій «раю тихого», доповнюючи його образ новими штрихами (зовсім не випадково, думаю, у вірші 1860 року, у картині оновлення, що гряде, з'явилися слова: «без сокири», – вони прозвучали як заперечення поета собі самому, тому, який раніше закликав «добре вигострить сокиру»).

Уже й тепер, на останній межі, Тараса Шевченка не полишала віра в те, що «захований скарб» колись-таки буде відшуканий. І що «козак» також не залишиться «безверхим»: не дарма ж із поточеного «шашіллю» «старого дуба» пробивалися оті «зелені парості»...

Чи не тими ж Шевченковими сподіваннями живемо й нині?

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Панченко Володимир Євгенович – доктор філологічних наук, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Наукові інтереси: українська література XIX – XXI ст.

ЛІРИЧНИЙ ДИПТИХ ПАВЛА ТИЧИНИ

Олег ПОЛЯРУШ (Кіровоград)

У статті розглядаються проблематика, образ ліричного героя, жанрово-стильові особливості поезій П. Тичини “Гаї шумлять...” та “Арфами, арфами...”, які пов'язані одним задумом і можуть досліджуватися цілісно як диптих.

Ключові слова: диптих, проблематика, синестезія, кларнетизм, поетика, душевна гармонія, природа.

The problematic questions, the image of the lyrical main character, the genre and stylistic peculiarities of the poetry of P. Tychna “The woods are rustling...” and “By the harps...” which are united by the general idea and can be searched as a whole (diptych). Are viewed in the article.

Key words: the problematic questions, synaesthesia, clarnethism, poetry, soul harmony, nature.

Є твори мистецтва непідвладні часові: минають роки, десятиліття, а вони лишаються в центрі уваги, хвилюють шанувальників. І нові

покоління не задумуються часом, коли це диво народилося, чим продовжує чарувати сучасників, попри зовнішню простоту.

Саме такими творчими набутками є поміж інших, поезії Павла Тичини «Гаї шумлять...», «Арфами, арфами...». Першу з них поет написав рівно сто років тому, а наступну – роком пізніше (відповідно 1913 і 1914 роки). Ці твори ввійшли до першої збірки автора «Сонячні кларнети», саме ними, поряд із кількома десятками інших, він започаткував якісно новий етап творчості. Дослідники відзначають, що «це був апогей таланту молодого Тичини довоєнної пори» [6, с. 188], «якісний стрибок, який відбувся [...] в 1913–1914 роках» [2, с. 143]. Справді, маємо яскравий перехід від ранньої поезії до творчого пошуку власного голосу і стилю збірки «Сонячні кларнети», яка засвідчила народження поета, що розвинув традиції українського символізму і став творцем нової, незнані стільової якості – кларнетизму [термін, запропонований Ю. Лавріненом і В. Баркою].

Цей новаторський пошук логічно впливав із особливостей світобачення, образного мислення митця, в основі якого синтетично поєдналися кольоровий слух» і «слуховий колір», «музика і слово» і «музика в слові», єдність «мікрокосму» та «макрокосму».

Суб'єктивним поштовхом до активізації цього складного процесу було палке кохання юного поета, що спалахнуло 1913 року до доньки українського письменника Івана Коновала – Полі. Як свідчить С. Тельнюк, юний семінарист покохав дівчину, яка, здавалося, була духовно близькою йому: любила музику, поезію [4, с. 138]. «Принаймні десятки віршів 1913, 1914, 1915 року викликані Полею. Це була драматична любов, яка закінчилася тим, що Поля розлюбила Павла, зрадила його. Оця фраза «Поля зрадила!» – переслідувала Тичину до кінця життя» [5, с. 91].

Першими геніальними творіннями синестезичного єднання поетики різних видів мистецтва для вияву почуттів закоханого героя стали поезії «Гаї шумлять...», «Арфами, арфами...». Вони, на нашу думку, заслуговують на те, щоб розглянути їх комплексно, як диптих, хоча П. Тичина і не акцентував на цій особливості їх єдності. Поезії аналізувалися в різних ракурсах: як пейзажно-інтимна й інтимно-пейзажна лірика, але кожна окремо. Ми дотримуємося позиції, що обидві названі твори належать до інтимно-пейзажної лірики, мають спільний дискурс, природа в яких сприймається крізь психологічно-емоційний стан душі ліричного героя як засіб поглиблення, увиразнення розуміння цього стану через музичне (слухове), зорове та емоційне наповнення. Майже ідентичний часопростір обох поезій чітко проступає через окремі найтонші відтінки, штрихи пейзажу: час подій – день, орієнтовно від

полудня до надвечір'я, простір – чарівна поліська природа Придесення з її знаковими маркерами – гай, річка, струмочки, ниви – усе це виповнене музичним звучанням. Тут герой відчуває себе органічною часткою навколишнього світу, перед нами пантеїст, язичник, для якого природа – священний храм, переповнений чарівними мелодіями. «Тичина знайшов небачений синтез словесних і музичних способів вираження, він озвучував поетичний твір не тільки через соноріку, а й через його семантику» [2, с. 222].

Народжені великим коханням, поезії стали справді етапними у творчості митця, вони засвідчили його зрілість, вражають музичністю, неповторністю передачі через картини природи найтонших порухів юної душі. Автор органічно поєднав стан душі людини і навколишньої природи, єднання це втілено в такому органічному зв'язку, який дано відтворити лише людині, що володіє талантами поета, музиканта і маляра.

Саме ці аргументи дозволяють зробити спробу розглянути названі поезії як диптих, у якому П. Тичина розкриває настрій закоханого в гармонії зі станом оточуючої його природи, простежує цей процес від зародження кохання до розквіту почуттів. Для детального аналізу спільних рис, жанрово-стилістичних особливостей творів у відповідному дискурсі доцільно уважно заглиблюватися у кожен строфу, розкривати процес еволюції автора в освоєнні новаторських пошуків. Першим кроком у цьому процесі є поезія «Гаї шумлять...», де простежується еволюція само осмислення героєм чогось таємного в душі.

У першій строфі поезії «Гаї шумлять...» ліричний герой, від імені якого йде мова, сповнений бадьорого, піднесеного настрою: на лоні природи він намагається осмислити стан власної душі. Він не усвідомлює ще джерела такого радісного піднесення, викликаного передчуттям закоханості, що зародилося в його серці. І П. Тичина майстерно простежує цей процес гармонізації через злиття захоплення, здавалося, буденними процесами в навколишньому середовищі: гаї *шумлять*, хмарки *біжать*. Два штрихи пейзажу нічим не вирізняються, хіба що слово *хмарки* можна трактувати як зменшувально-пестливе сприйняття, а метафори *шумлять*, *біжать* передають динаміку руху, слухове відчуття вітру. Душевний стан героя закодований у його коментарях, вони чітко підібрані, показують наростання захоплення, яке непомітно перейде у подив: *слухаю – милуюся, – милуюся-дивуюся*. Насамперед варто відзначити, що авторська знахідка – вживання спарених слів, близьких до синонімів, реально спрямованих майже непомітно переакцентувати увагу реципієнта на зміну семантичного наповнення виразу. Цей наскрізний прийом дозволяє елегантно, делікатно нарощувати глибину вражень, відчуттів і водночас посилювати мелодійність вірша, непомітно переключаючи увагу з пейзажних малюнків на щось утаємничене, ще

неосягнене самим героєм. І тут ключова функція належить прикладці *дивуюся*, у якій закладене запитання: «чого душі моїй так весело». Очевидно, ліричний герой уже близький до розгадки, чи, може, усвідомлення таємного почуття, і він дивується майже осмисленому.

Друга строфа – перехід від візуального захоплення пейзажем до заглиблення в світ роздумів, внутрішнього стану під враженням одного з постійних атрибутів ранньої поезії – звучання дзвонів, які навівають відчуття безмежного часопростору, чогось задумливого й урочистого. Ритмомелодика змінюється з динамічного руху до заглиблення у роздуми, а емоційна енергетика – на упокоєність, стан споглядальності, який приносить особливе задоволення. Масштабну панораму спокою природи розгорнуто в час наближення вечора, коли в безмежній блакиті панують мелодії дзвонів. Паралельно автор зосереджує увагу і на зоровій панорамі чарівної картини хлібних нив, на яких вирають хвилі-приливи. І в уяві закоханого юнака постають асоціації з масштабними морськими хвилями, на фоні яких дзвін пряде думки і купає його в них, мов ластівку.

Відчуття легкості, стану польоту подібно до легкокрилої ластівки переходить у третій строфі до посилення радісного настрою і наближення до розкриття таємниці душевного окрилення. І знову автор звертається до вивіреного прийому градації:

Когось все жду –

Співаючи.

Співаючи-кохаючи...

Як бачимо, загадковість лишається, закоханий когось чекає, спершу *співаючи*, далі таке саме підсилення-переключення уваги на конкретний мотив – *кохаючи*. І лише тут з'являється штрих пейзажу-акомпанементу «*під тихий шепіт трав голублячий*», у якому і епітети *тихий, голублячий* і метафора *шепіт трав* душевно передають почуття ніжності юнака, який когось, ще не усвідомленого, уже кохає.

Заключна строфа – це чарівний пейзаж, про ліричного героя, здається, немає й мови. Однак уважний розгляд дозволяє дійти висновку, що маємо чітке сприйняття надвечірнього краєвиду зором і слухом закоханого. Слід віддати належне: поет тонко простежує стан душі героя, сприйняття ним природи.

Надвечір'я у третій строфі передано лагідним, тихим, голублячим пейзажем. Таке сприйняття маємо і на початку заключної строфи:

Щось мріє гай –

Над річкою.

Ген неба край –

Як золото.

Тут і гай, який уже мріє тихо *щось* (вибудуємо наскрізну лінію пошуку утаємниченого: герой: «*чогось душі моїй так весело*», «*когось все жду*», і в тон йому «*щось мріє гай*»), і золото неба перед заходом сонця – зорові образи умиротворення.. А насамкінець – сплеск динаміки ріки як розкриття енергетики закоханого героя:

*Мов золото – поколото,
Горить-тремтить ріка,
Як музика.*

Це синестезійне поєднання ускладнено: маємо одночасне подвійне сприйняття вечірнього пейзажу: на фоні сонця, що сідає за горизонт, ріка «*горить-тремтить*» золотими хвилями-зблисками і водночас звучить, «*тремтить як музика*». В асоціативному ряду П. Тичини золото постає як благородний колір і золото-поколото – як високий мелодійний звук. У щоденникових записках поет на цьому акцентував увагу: «Золото, коли по ньому б'ють, – співає» [8, с. 130].

Думаю, доречно звернути увагу на те, що дехто з дослідників, аналізуючи останній фрагмент, рядок «*Мов золото-поколото*» відносив до характеристики небокраю. З семантичного боку образи спотворювалися: неба край починав звучати, а синестезійне сприйняття ріки у плані «кольорового звуку» губилося. З боку синтаксису в П. Тичини все чітко означене: кожен фрагмент пейзажу замальовується окремим реченням, тож досить було дотриматися авторського поділу речень і їх цілісності.

В цілому майстерністю П. Тичини, зокрема поезії «Гаї шумлять...», захоплювалися завжди, відзначаючи чарівність її звучання. С. Єфремов тонко помітив самотність світосприйняття митця: «І наче дитина безпосередня або безжурне пташеня – грається-пересипається тими згуками поет, до його говорить-озивається ласкавим словом уся природа: «Гаї шумлять...» [1, с. 619].

Поезія «Арфами, арфами...» народилася наступного 1914 року, у період розквіту, здавалося, щасливого взаємного кохання юного П. Тичини з Полею Коновал. У ній автор продовжив, поглибив провідний мотив попереднього твору «Гаї шумлять...». Свідченням цього є ускладнення ритмічної будови поезії: досить зазначити, що перший твір написаний ямбом, а в наступному органічно поєднано у чіткій системі переплетіння дво- і трискладових стоп за схемою: дактиль – хорей – анапест – дактиль – анапест [цей принцип витримано за авторськими рядками кожної строфи], що надало творові розкутого, мелодійного звучання, за словами автора, «з переливами».

Будова поезії порівняно з попередньою набуває більшої стрункості, митець шукає виключної гармонії змісту і форми, тут виразно домінує музичність із різними тонами, метафоричність. У межах кожної строфи

грайливо вибудовується складна синтаксична конструкція, перша частина якої несе інформацію про об'єкти природи, визначаються тональність, відтінки їх звучання: *самодзвонними, ніжнотонними, з переливами*. Саме ці слова, винесені в кінець першої частини строфи, римуються між собою, що виразно акцентує увагу на найтонших відтінках мелодії гаїв, дум, жайворонків. Друга частина, пряма мова об'єктів природи, рефрени з варіаціями, що славлять весну, і немов попереджають про несподівані події, почуття, емоції.

У центрі уваги поета наскрізно постає тема весни, її масштабного буяння у сприйнятті переповненого щастя закоханого ліричного героя. Емоційна наснага, чарівність пізнаного і відчутого гармонійно врівноважена, філігранно відшліфована в єдності музичного звучання і образного сприйняття слухових і зорових нюансів, суголосних відповідним картинам вірша «Гаї шумлять...» у динаміці від строфи до строфи.

Так, об'єктом поетичного сприйняття у перших строфах обох поезій є образ гаїв, які наскрізно змальовані в динаміці, постають засобом розкриття еволюції почуттів ліричного героя, його душевного, психологічного стану. У першому творі на початку маємо просту констатацію співвідношення стану природи і настрою юнака: «*Гаї шумлять – Я слухаю*», яке набуває емоційного забарвлення, – «*милуюся – дивуюся, – і відчуття неясності мотиву душевного стану – «**чого** душі моїй / так весело*». У вірші ж «Арфами, арфами ...» ліричний герой переповнений щастям, і в його душі гаї відповідно озиваються [тобто відповідають, синхронно співпереживають] золотими, голосними, само дзвонними арфами. Майстерний підбір асонансів, алітерацій підсилює розлоге, величне звучання, яке чарує несподіваними музичними асоціаціями. Друга частина строфи передає словами мелодію гаїв, тут усе вибудовано чітко за правилами: після слова *самодзвонними* стоїть двокрапка, далі звучить монолог – мелодія гаїв:

Йде весна

Запашна.

Квітами-перлами

Закошичена.

Перед нами постає поетичний персоніфікований образ дівчини-весни, оспіваної у народній творчості.

Друга строфа також виразно асоціюється з відповідними символами попередньої поезії: там автор звернувся до улюбленого образу дзвонів. Образ асоціативно був зрозумілим [*Ген дзвін гуде / -Іздалеку / Думки пряде / Над нивами*], ці думки відповідали настроєві героя, вони купали його, «*мов ластівку*». У поезії «Арфами, арфами...» митець ускладнює

систему тропів, вдається до замовчування, ніби запрошуючи читача спільно з ліричним героєм визначити конкретні об'єкти, опоетизовані ним, що спричиняє дискусійне, неоднозначне трактування деяких тропів-символів. Це, зокрема, стосується і об'єкта, опоетизованого у другій строфі. Окремі дослідники частину строфи «*Думами, думами – / наче море кораблями переповнилась блакить / Ніжнотонними:*» трактують як думи-хмари, які, заповонивши небо, утворили ніжне поєднання білих хмар і блакиті неба.

Однак існують аргументи на користь символу «думи-дзвони». По-перше, якщо небо-блакить *переповнилося* думами-хмарами, то, очевидно, не лишилося місця для блакиті, а хмари в таких масштабах втрачають привабливість, і захоплення того, хто вийшов на лоно природи, по-друге, думи озвучені прямою мовою, відповідно друга частина строфи – це і є зміст отого ніжнотонного звучання, яке водночас є бадьорим – «*буде бій вогневий*», і насторожує: «*Сміх буде, плач буде / Перламутровий*». Образи дзвонів були серед найулюбленіших символів поета, завдяки яким тонко розкривався настрій ліричного героя. Вчитаймося у мотиви звучання їх у різних поезіях:

*Лихи від осель пливають тужні, обнявшись, дзвони, –
Узори сліз («Квітчастий луг»), [7, с. 23].*

або: Я стою на кручі –

За рікою дзвони:

Жду твоїх вітрил я –

Тінь там тоне, тінь там десь... («Я стою на кручі»), [7, с. 20].

Наступні, треті строфи в обох поезіях наскрізно співзвучні, їх початки динамічні, синхронні, емоційна енергетика душі закоханого передається крізь чари природи. Для наочності зіставимо бодай початки строф.

«Гаї шумлять...»:

Я йду, йду –

Зворушений,

Когось все жду –

Співаючи...

«Арфами, арфами...»:

Стану я, гляну я –

Скрізь поточки як дзвіночки, жайворон як золотий

З переливами...

І якщо в першому випадку ліричний герой схвильований, ніби роздвоюється між «*я йду, йду – / зворушений і станом невизначеності – «Когось все жду – / Співаючи*» (йду чи жду, і кого – не визначився), то в другому він уже щасливий, впевнений у собі, що засвідчує і побудова фрази з повторенням займенника **я** – «*стану я, гляну я*», немов

підсилюється гармонійним станом природи, де домінує музика поточків, як дзвіночків і синестезійного образу звукової і кольорової, зримої мелодії жайворонка («жайворон як золотий»).

Заклучна строфа поезії «Арфами, арфами...» засвідчує, що визначальним мотивом твору є розкриття піднесеного настрою ліричного героя, чарівні пейзажі сприяють глибшому осмисленню гармонії людини і природи. А паралельно звучать нотки тривоги за кохану: «*Чи засмучена ти ходиш, чи налита щастям вкрай / Там за нивами...*». Формально у цій строфі лише фрагмент «там за нивами» засвідчує органічне єднання з твором «Гаї шумлять...» Асоціації викликає перегук із фразою «над нивами –приливами», що спрямована на означення того самого шляху мандрівки ліричного героя у світ природи. Звертання до коханої – «любая, милая», «ой одкрий колос вії» підкреслює глибину почуття закоханого.

Мотив кохання проходить крізь увесь твір: повтори–рефрени другої і четвертої строф певною мірою нарощують відчуття сумніву, загадково піднесеного «*Буде бій / Вогнений*» до тривожного «*Сміх буде, плач буде / Перламутровий...*» Саме ці деталі викликали питання дослідників, їх різночитання – аж до бачення в них політичних позицій автора, передчуття певних суспільних потрясінь тощо. Та упродовж століття домінантною лишається думка, що це насамперед гімн молодості, юнацька віра в прекрасне, гармонія душевного стану героя і природи. Свідченням цьому був бадьорий, виповнений буянню енергії голос юного поета:

Молодий я, молодий.

Повний сили та одваги.

Гей, життя, виходь на бій,

Пожартуєм для розваги! [7, с. 231].

Цю позицію обстоювали С. Єфремов, Л. Новиченко та ін. літературознавці. Так, С. Єфремов у 20-ті роки минулого століття захоплено писав: «Арфами, арфами, золотими, голосними» озивається в тій радісно настроєній душі й околиця природа, і навіть інтимні переживання, що про них сам поет не може сказати, чи то смуток, а чи, може, безмежнеє щастя – бо в них бринять і того, і другого елементи» [1, с. 619].

Близький до нього в поцінуванні інтимно-пейзажних творів збірки «Сонячні кларнети» був Л. Новиченко: «Можливо, головний секрет художньої привабливості багатьох творів, які й досі чарують читача в цій книзі, - у чудовій молодості і свіжості почуттів, у молодій радості відкриття і приймання світу» [3, с. 28].

Порівняльний аналіз поезій «Гаї шумлять...» і «Арфами, арфами...» дозволяє зробити висновок, що обидва твори беззаперечно можна

розглядати як диптих. Вони народилися в момент потужної закоханості Павла Тичини в Полю Коновал. Поет розкрив тут гармонію настрою ліричного героя і стану природи, простежив шлях від ще неусвідомленого стану щастя у період пробудження почуття закоханості до моменту буяння кохання. Ці обставини збудили потужний талант автора, і він сягнув новаторських вершин у синестезійному сприйнятті світу, утвердився в творчих пошуках, які одержать імення кларнетизм П. Тичини.

Поезії закоханого юнака стали в ряд світових надбань інтимно-пейзажної лірики. На наш погляд, аналіз цих поезій як єдиного комплексу – диптиха – сприятиме поглибленому осмисленню психологічного стану самого поета на різних стадіях кохання, проникненню в творчу лабораторію П. Тичини на ранньому етапі сходження до вершин майстерності.

На жаль, оспіване в диптиху кохання не стало взаємним, дівчина полюбила іншого, і, як засвідчує С. Тельнюк, «цей розрив до кінця життя ятрив душу поетові» [4, с. 138]. Він тривалий час після розриву любив сестру Полі. У щоденникових записах квітня 1920 року П. Тичина занотував: «Померла Нюся. З сухот. Оттепер уже для мене Поля зовсім не існує. В Нюсі я довго любив Полю...» [8, с. 22]. Та ті самі нотатки підтверджують протилежне: 30.05.1920 р. «Знову Поля сниться», 04.08.1920 р. «Сьогодні в книгарні бачив панну. Щось від Полі є». І далі тут же вагоме продовження: «Колись Андрій [Прізвище витерте гумкою. – Уп.] сміявся з мене: поет без кохання. Люди мої! Не так, не так, не так...» [8, с. 29]. Ось де справжня розгадка загадки любові! Звертання «Люди мої!» і тричі повторене як крик душі «не так» ще раз ствердили, що кохання поета дійсно творило дива. Адже перенісши свої почуття на Інну, він 1915 року подарував світові ще один шедевр подібного тембру «О панно Інно...» Але це вже скоріше післямова до диптиха, а значить – інша тема для дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: «Феміна», 1995. – 688 с.
2. Клочек Г. «Душа моя сонця намріяла...» Поетика «Сонячних кларнетів» П.Тичини. – К.: «Дніпро», 1986. – 367 с.
3. Новиченко Л. Поезія і революція. Творчість П. Тичини в перші післяжовтневі роки. – К.: Рад. Письменник, 1956. – 285 с.
4. Тельнюк С. Неодцвітаюча весно моя...: Роман-есе про Поета і його Дружину. – К.: Рад. письменник, 1991. – 335 с.
5. Тельнюк С. Павло Тычина. Очерк поэтического творчества. – М.: Худож. Литература, 1974. – 275 с.
6. Тельнюк С. Червоних сонць протуберанці. Чотири зустрічі з Павлом Тичиною. – К.: Рад. письменник, 1968. – 188 с.
7. Тичина П. Сонячні кларнети: Поезії. – К.: Дніпро, 1990. – 399 с.
8. Тичина П. Із щоденникових записів. – К.: Рад. письменник, 1981. – 430 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Поляруш Олег Євгенович – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: літературний процес ХХ століття.

МУЗИКА В ЛІРИЦІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Віра ПРОСАЛОВА (Донецьк)

У статті простежується зв'язок лірики Є. Маланюка з музикою, відзначається актуалізація імен композиторів і виконавців, з'ясовуються особливості художньої інтерпретації музичних творів, виявляється імітація їхнього звучання. Особлива увага приділяється вербальній інтерпретації творів Людвіга ван Бетховена, який мав значний вплив на поета.

Ключові слова: лірика, музика, імітація, інтерпретація.

The article deals with the connection between E. Malanyuk's lyrics and music. There is the actualization of the composers and performers' names. The paper determines features of their artistic interpretation of musical works and the imitation of their sound. Special attention is paid to the verbal interpretation of Ludwig van Beethoven's works, who has had a significant impact on the poet.

Key words: lyric, music, imitation, interpretation.

...Сама доба – глухий
Бетховен,
Сама доба – сліпий
Гомер.

Ці слова з вірша «Доба» підтверджують схильність Є. Маланюка до музичних рефлексій, глибину його спостережень, афористичність висловлювань. Поет, на відміну від П. Верлена, К. Бальмонта, М. Вороного, Г.Чупринки, не був прихильником гасла «музика понад усе», не захоплювався версифікаційними експериментами. Як адепт «Конструктивного Чину», він дбав насамперед про те, щоб «вірш, як стріл неоторимий – зріс аркою рядка» [6, с. 40].

Виявлення музичних компонентів у ліриці поета може здатися неперспективним, проте вже попередні спостереження спростовують подібне припущення: Є. Маланюк відтворює враження від музичних творів, імітує структури музичних жанрів, інтерпретує народні пісні, послуговується музичною термінологією, апелює до імен відомих композиторів, диригентів, виконавців, теоретиків музики. І це далеко не повний перелік взаємозв'язків його лірики з музикою, адже зовсім не актуалізованим виявився поки що фонічний рівень віршів, який дає

багатий матеріал для спостережень над звуковою виразністю ліричних творів.

Мета цієї статті – з'ясувати особливості інтерпретації Є. Маланюком музичних творів, простежити літературно-музичні кореляції в його ліриці, окреслити коло авторських зацікавлень, для чого необхідно було б залучити весь масив його творів, а не лише лірику, проте розширення емпіричного матеріалу розглядаємо як перспективу для подальших досліджень у цьому напрямку.

Важливими для осмислення цієї проблеми є розуміння музики як універсального засобу вираження людських емоцій (Оскар Вальцель), подібності, проте нетотожності видів мистецтва, їхньої здатності до «діалогу», кореспонденції своїх зображально-виражальних засобів. У статті враховуємо також ідеї Б. Асаф'єва, Т. Адорно, М. Бахтіна, Ю. Борева, І. Франка та інших учених, які висловили чимало слушних спостережень щодо специфіки цих видів мистецтва – літератури і музики, а також розроблені зарубіжними вченими типології літературно-музичних кореляцій (С. Шер, А. Гір, В. Вольф, У. Вайсшайн, Р. Краукліс, Р. Брузгене). Для виявлення специфіки літературно-музичних зв'язків у ліриці Є. Маланюка важливі такі самооцінки поета, як «залізних імператор строф», «гладіатор нещадних рим», «тверезий варяг», «кривавих шляхів апостол», та авторські коментарі, що допомагають зрозуміти особливості його образності й ритміки, як, наприклад, про «ослаблений мелос» у збірці «Земля й залізо», а також відгуки про його лірику сучасних літературознавців: Ю. Коваліва, Л. Куценка, М. Ільницького, Т. Салиги та інших. Ю. Ковалів підкреслював «кований», «без наспівності», максимально спресований віршований текст Є. Маланюка» [2, с. 47]. Г. Клочек відзначив подібність його поезії до музики Людвіга ван Бетховена: «Провідна, домінуюча стильова тональність поезії Маланюка склалась відразу, чи не з перших віршів, і її умовно можна назвати «бетховенською» – такою відкрито пафосною, внутрішньо-клокотливою, грізно наростаючою вона була. Недарма поет, як про це уже згадувалось, прагнув читати на літературних імпрезах свої поезії у супроводі музики Бетховена» [3, с. 244]. Сам поет усвідомлював, що музика німецького композитора звучить у його душі, відбиває особливості його світовідчуття: «В тобі одним гримить Бетховен...» [6, с. 253]. Незважаючи на авторські зізнання та спостереження літературознавців, системного дослідження музичної складової лірики Є. Маланюка не здійснено, що надає цій статті важливого значення для розуміння природи поетового обдарування, особливостей його художніх пошуків.

Для виявлення елементів музики в ліриці Є. Маланюка необхідно порівняти типології літературно-музичних зв'язків Стівена Пола Шера та

Вернера Вольфа. С. Шер («Verbal Music in German Literature») виокремив такі напрями літературно-музичних зв'язків, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. У напрямку «музика в літературі» він розмежовує: а) «словесну музику» (word music), що стосується музичності художнього слова; б) «музичні структури і техніку» («musical structures and techniques»); в) «вербальну музику» (verbal music), що ґрунтується на описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури. «Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює дослідник, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання» [7, с. 149]. Словесна музика виявляється в мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна – в емоційно-суб'єктивному описі реального чи вигаданого музичного твору. Ця музика, як уважає дослідник, не становить особливої цінності, адже здебільшого виявляє дилетантське захоплення нею.

Інтермедіальну концепцію міжмистецьких зв'язків запропонував Вернер Вольф [8], розмежувавши інтермедіальність у широкому та вузькому розумінні. У широкому тлумаченні, тобто в екстракомпозиційній інтермедіальності, розмежовуються трансмедіальність (наративність музики й літератури, принципи варіації та ін.) та інтермедіальна транспозиція, що виявляється в переносах одного виду мистецтва в інший. У вузькому розумінні йдеться про інтракомпозиційну інтермедіальність, тобто таку інтермедіальність, яка реалізується безпосередньо чи опосередковано в семіотичній структурі окремого твору. Цю інтермедіальність, її підвиди розглянемо докладніше:

1. Інтермедіальна референція:
 - а. імпліцитна референція (інтермедіальна імітація):
 - музикалізація твору («музика в літературі»),
 - програмова музика («література в музиці»),
 - б. експліцитна референція (інтермедіальна тематизація),
 - дискусії про музику в літературі,
 - відображення музики в літературі («музика в літературі»);
2. Плюральна медіальність (сигніфікати належать більше, ніж одній, семіотичній системі):
 - інтермедіальне злиття (виконання опери, опера, «музика і література»),
 - інтермедіальна комбінація (текстова основа опери, «музика і література»).

Кореляція типологій С. Шера та В. Вольфа уможлиблює зробити висновок про те, що плюральна медіальність (за В. Вольфом) співвідносна з підгрупою «музика і література» і являє собою синтез слова та мелодії,

наприклад, у пісні, драми та музики в опері. Інтермедіальні компоненти в цій підгрупі відзначаються гетерогенністю, гібридністю й призводять до появи нових синкретичних форм – звукових фільмів, опери.

Інтермедіальна референція, на відміну від плюральної медіальності, характеризується однорідністю семіотичної системи. В інтермедіальній референції розмежовуються два варіанти зв'язків: експліцитні, що виявляються в інтермедіальній тематизації, та імпліцитні, що характеризуються інтермедіальною імітацією.

Вернер Вольф вважає типологію Стівена Пола Шера інтракомпозиційною інтермедіальністю, тобто такою інтермедіальністю, при якій зв'язки літератури і музики виявляються в межах твору. У художній реалізації «музики в літературі» Р. Брузгене виділяє такі рівні:

«1. Тематизування музики (розказування, використання музичних образів); тематизування в межах тексту з/без спеціальної функції метатексту чи метаестетичного відображення; тематизування паратексту; тематизування контексту.

2. Імітація (музикалізація літератури): «мовленнева музика»; аналоги форм і структури (мікро- і макроформи); аналоги змісту музики.

(Обидва ці випадки музикалізації можуть бути зв'язані з асоціативним мисленням).

3. Відтворення музики в літературному тексті через асоціації: загальні способи музичної референції, специфічні способи музичної референції» [1, с. 110–111]. Так звана «музика в літературі» може реалізуватися різними засобами: тематизацією її компонентів, подібністю акустичних феноменів під час їх відтворення, структурними аналогами тощо.

Є. Маланюк відтворював нав'язні музикою враження, реагував на творчість тих поетів, які дбали про мелодійність вірша: П. Верлена, П. Тичину, О. Стефановича. Феномен Тичини він пов'язував із національно-визвольним піднесенням, умінням поета «максимально дематеріалізувати сутність слова» [4, с. 48] та його винятковою чутливістю до космічних сфер. «Так зродився ти з хвиль злото-синіх космічних вібрацій, / Метеором огнистим ударив в дніпровські степи...» [6, с. 33], – підкреслював Є. Маланюк. Розбуджений бурхливою добою автор «Сонячних кларнетів» інтуїтивно відчув силу космічних вібрацій і натхненно оспівав їх. Поезія Є. Маланюка про П. Тичину звучить піднесено, урочисто, йдеться про національний рух і його визначного співця, проте інтонації вірша швидко змінюються. Різким дисонансом прозвучали слова, акцентовані алітерацією на *p*:

Раптом ...брязнуло враз!

І ридально навік розірвалось...

І бездонним проваллям дихнула порожня луна [6, с. 34].

Так загинули сподівання на національний злет – і мажорні інтонації змінилися мінорними, зловіщими: «І по синіх степах дикий вітер повів примару, / Щоб журить і жахать... / Замогильний доноситься спів» [6, с. 34]. Синій колір тепер набуває конотацій холодного, ворожого, адже степові простори України знову завойовані, а їхній натхненний співець утратив свій голос. Від його кларнета – цього духового музичного інструмента, яким автор натякав на його чудову збірку, лишилася одна дудка, і то не справжня, а пофарбована, бо співець національного відродження налаштував її на чужий лад, повіривши облудним більшовицьким гаслам.

Є. Маланюк неодноразово звертався до деталей біографії великих композиторів, виявляв добре володіння музичною термінологією, конкретизуючи художню специфіку таких творів, як «Балтійська сюїта», «Місячна соната», «П'ята симфонія», «Ганзейська рапсодія» тощо. Жанровими дефініціями акцентувалися структурні особливості творів, що імітували музичні зразки жанрів. «Місячна соната» Є. Маланюка – це вербальна інтерпретація відомої сонати Людвіга ван Бетховена, яку великий композитор присвятив сімнадцятирічній графині Джульетті Гвіччарді, сподіваючись на взаємність почуттів та акцентуючи підзаголовком – «у дусі фантазій» – порушення жанрових канонів сонати, що, на думку Б. Асаф'єва, має концентрувати «енергію великої сили напруги». Історія кохання Бетховена закінчилася трагічно: графиня віддала перевагу іншому. Біль загибелі сподівань поглиблювався втратою слуху, що для композитора був дуже важливим. «Місячна соната», як і належить акцентованому поетом жанру, складається з трьох композиційно виділених частин, яким передують розвиток одного з мотивів, пов'язаного із закінченням дня: «День *продзвенів* жагучим злотом сонця, / День *пролунав* п'янким блакитним вітром...» [6, с. 185]. Як і в музиці, природні явища набувають у вірші звукового вираження («То знявсь був вітер. Кинувсь, загудів...» [6, с. 187]). Головні «музиканти природи» (за образним визначенням Л. Гервер) – вітер, грім, дощ – створювали враження гри цілого оркестру. Навіть плюскіт лун у Є. Маланюка «струнний», тобто асоціюється із грою на струнних музичних інструментах.

Соната Л. Бетховена відтворюється в триптиху опосередковано, крізь призму срийняття поета-інтерпретатора, який описує аудіальні враження. Мотив закінчення дня зіставляється і протиставляється настрою людей, котрий відчули, як «радість несподівано зросла, мов крила за плечима», проте виявилася передчасною, бо зустріч стала для героїв першою й останньою водночас.

Візуальне у віршах постає наслідком почутого, аудіальних вражень, що викликали асоціативну реакцію. Картина, нав'язана музикою Л. Бетховена, постає в уяві реципієнта, який саме так розуміє «Місячну сонату», саме такою бачить картину: «І от між хмар, розірваних, що мчались, / Немов табун сполоханий в степу, – / Вона – Іштар, скажена від жаги, / Примкнувши з болем золоті повіки, крізь рев природи – мовчазна від мук – / Баладу згуби дико танцювала!» [6, с. 187]. Слухові враження трансформуються в зорову картину згубного танцю богині любові, яку у Вавилоні колись називали Іштар. Відтворений поетом образ «Місячної сонати» не тільки не дублює музичний твір, а й виявляється переданим крізь призму авторської та читацької свідомостей.

Б. Асаф'єв розглядає форму музичного твору, з одного боку, як процес його сприйняття, з другого – як результат, що виявляється в узагальненні слухачем структури почутого. Під час сприймання відбувається нарощування смислових відтінків музичного твору завдяки активній співпраці виконавця та слухача, які беруть участь у комунікації, актуалізуючи при цьому свій життєвий та емоційний досвід. Виконавець і слухач по-своєму сприймуть авторський задум, долучаючи до його усвідомлення власні асоціації, що виникли у процесі комунікації. Під звуки музики вони пригадують своє минуле, уявляють майбутнє, знаходять у заспокійливій мелодії бажану гармонію, у бурхливій – відгук на дисонанси доби.

Прикінцева частина вірша має бурхливу тональність, зумовлену різким настанням ночі та змінами у природі, що позначаються й на душевному стані людей. Ознаки сонати як жанру камерної інструментальної музики, що поєднує і розвиває дві теми, які впродовж твору змінюють тональність, реалізуються у вірші «Місячна соната» вербальними засобами, проте музика здебільшого апелює до несвідомого, навіює певний настрій, лірика ж відтворює настроєву картину, передає враження від танцю і багатозначність кінця («І руки розірвалися...»), що провокує читачів до співтворчості.

Є. Маланюк актуалізував імена композиторів, назви їхніх музичних творів («Місячна соната», «П'ята симфонія», «Патетична соната» Людвіга ван Бетховена), біографічні деталі із життя, що були знаками непростих життєвих ситуацій, нелегких випробувань. В асоціативному полі Є. Маланюка не лише композитори, а й диригенти, виконавці музичних творів, теоретики музики: Ференц Ліст («безкрайня рапсодія Ліста»), Едвард Гріг («дзвенить Гріг»), Йоганнес Брамс («Над клавішами згадувала Брамсом / Віденську молодість...»), Федерік Шопен («Жовтень грає глухі прелюди, / Диригує Шопен листопадом...»), Нікколо Паганіні («Рука – нервова й вірна – Паганіні»), Еміль Далькроз («ритміка Далькроза»). Імена композиторів нерідко виявлялися знаками тих

життєвих ситуацій чи музичних творів, які автор намагався актуалізувати у свідомості читача. Людвіг ван Бетховен, наприклад, уже втративши слух, створив справжні шедеври, що відбивали дух тієї доби, тому новий час, на думку поета, потребує саме такого композитора:

І знаю –
Новий Бетховен
Громами й бурями продиригує
Нову *Сонату Патетік* [5, с. 94].

Геніальні композитори вловлювали ритм своєї доби, відтворювали його в музиці, що впливала на покоління слухачів.

У віршах Є. Маланюка спостерігалася тематизація музики, що виявлялася в описі вражень, нав'язаних музичними творами. Особливе місце в художньому світі поета посів відомий польський композитор – Федерік Шопен, який вніс у музику слов'янські елементи, у полонезах і мазурках відбив національні особливості польського народу. Музичні зацікавлення, перебування Є. Маланюка у Варшаві, що зберігала пам'ять про великого композитора, у місцях, пов'язаних із його життям, сприяли активізації уваги до музичних раритетів композитора. Описуючи Мазовше, поет акцентує, що тільки там, де «тягнуться торфовища гнилі, / де болота гойдаються зрадливо, / де дощ січе сумне лице землі, / але ніколи не охрестить злива» [6, с. 269], міг народитися великий композитор – творець веселих, грайливих мелодій, що дисонували із монотонною одноманітністю буднів.

На окрему увагу заслуговують поетичні рефлексії, зумовлені улюбленими народними піснями, що були втіхою для відірваного від рідного краю митця. Слухові асоціації, що виникли внаслідок пригадування почутого, передаються в літературних текстах вербальними засобами, за допомогою іншого художнього коду. Вірш Є. Маланюка «Одна пісня» підтверджує, що джерелом щемких спогадів була його улюблена пісня «В кінці греблі шумлять верби...». Образний світ народної пісні нагадав поетові «небес нестриманую повінь», «блакитну широчінь», тобто атрибути рідного краю. Авторське висловлювання не лише суб'єктивно відтворювало мелодію та слова цієї пісні, а й трансформувало текст, адже одні й ті ж пісенні рядки набували різних смислових відтінків. Порівняймо, наприклад: «І тільки сниться простір і блакить / І – «в кінці греблі» – чуєш? – «шумлять верби» («Дві елегії»); «І, поки варили чумацький куліш / І співали, як верби шумлять в кінці греблі» («Чебрець»). У першому випадку акцентувалося пригадування дорогих серцю слів, у наступному – того, що було колись пережите в рідному краї і що нагадав тепер чебрець. Наведені рядки (дослівне цитування чи довільне) посилювали семантичні відмінності віршів.

На фонічному рівні у віршах Є.Маланюка можна знайти чимало вдалих звукових вирішень теми:

Крізь зойк заліза, крізь звіра рик,
Крізь дим руїни –
Україну

Новий узріє чоловік [6, с. 181].

Звукова виразність досягається повторенням слів, алітерацією. Музичність у літературі стає додатковим засобом смислотворення, не витісняючи й не ущемляючи при цьому виражальні можливості слова.

Музична складова художнього мислення Є. Маланюка виявилася в інтерпретації мистецьких шедеврів, тематизації їхніх компонентів, неодноразовому звертанні автора до імен і фактів із біографії великих композиторів, імітації структур музичних жанрів, фонічній виразності, що досягалася різними видами повторів. Перспективи цього дослідження полягають у залученні ширшого емпіричного матеріалу, що дасть можливість здійснити типологію літературно-музичних зв'язків, поглибити окремі висловлені спостереження, виявити сугестивний вплив лірики Є. Маланюка на читача.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брузгене Р. Музыка в литературе: тематизирование как аспект имагологии / Рута Брузгене / Літературна компаративістика. – Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – Ч. 1. – К.: ВД «Стилос», 2011. – 296 с.
2. Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину». Навчальний посібник / Юрій Ковалів. – К.: Бібліотека українця, 2001. – 120 с.
3. Клочек Г. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
4. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Євген Маланюк // Веселка (Каліш). – 1923. – № 7-8. – С. 45–49.
5. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Євген Маланюк / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
6. Маланюк Є. Ф. Поезії / Євген Маланюк / Упоряд., вступ. ст. і прим. М.Я. Неврлого. – К.: Укр. письменник, 1992. – 318 с.
7. Scher St. P. Verbal Music in German Literature / Steven Paul Scher. – New Haven: Yale University Press, 1968. – 181 p.
8. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam: Rodopy, 1999. – 272 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Просалова Віра Андріївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

Наукові інтереси: проблеми теорії літератури та порівняльного літературознавства, література української діаспори.

МІФОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА

Галина РАЙБЕДЮК (Ізмаїл)

У статті виявляються й характеризуються концептуальні основи міфопоетичного світу лірики Тараса Мельничука як цілісної художньої системи, з'ясовується міфологічне підґрунтя художнього мислення митця, висвітлюється його роль у моделюванні авторської картини буття.

Ключові слова: художнє мислення, авторська модель світу, міф, міфологема, етноміфологема, архетип, символ.

The article identifies and characterizes the conceptual basis of mythopoetic world lyrics of Taras Melnychuk as an integral artistic system, finds out the mythological basis of the creative thinking artist, describes its role in modeling art paintings existence.

Key words: artistic thinking, the author's model of the world, pantheistic worldview, myth, mythology, etnomythologeme, archetype, symbol.

Тарас Мельничук належить до «лицарів Гулагу» (В. Лисенко), яким доля призначила «обстоювати й берегти українську духовність, рятувати український духовний космос від руйнування та поглинання його хаосом імперської тоталітарної системи» [13, с. 59]. Він будив в амнезованій свідомості українства притлумлені національні інстинкти («Заграй, вкраїнська ліро, / На український голос, на козацький лад»), своїм пристрасним словом, «як барткою, по-довбушівськи кидав виклик ворогам України, шовіністам і перевертням всіх мастей, намагався загоїти великі рани рідної землі, завдані впродовж віків. Казковий Мольфар, що повстав у слові Тараса, вмів приборкувати слово, володіти ним і сіяти горами на Добро і Щастя» [6].

«Синьокарпатське» слово Т. Мельничука – гімн «сонцем означеному краю – Франковому розмаю» [12, с. 123]. Причетність до долі народу, злитість із рідною землею («кожне серце – про Вкраїну») визначає головний «нерв» лірики митця, виплеканої мовою та звичаями гуцульського роду («Карпати мене народили») та Божими істинами («Землю батьків поклав мені Бог на серце»). Це був поет, «якому потрібні крила» [16, с. 8], тому до останнього подиху він залишався «в'язнем, який умів літати. Високо-високо, куди не спроможен сягнути навіть погляд людський. Бо Тарас жив ніби між землею і небом, то були його володіння. Недарма ще при житті друзі назвали його Князем роси [10].

Маючи багато спільного з іншими в'язнями сумління в перетинах долі й вибору життєвого та літературного шляху, Т. Мельничук помітно вирізнявся з-поміж них особливостями поетичного стилю. Він не був дисидентом у буквальному розумінні антагоніста тоталітарної системи. Активної участі в русі опору не брав, «не займався політикою, жодною правозахисною діяльністю, а лише писав вірші» [1, с. 17]. В незакінченій

автобіографії поет писав, що «йому довелося гібти, гнити за ґратами. За СЛОВО!» [15, с. 5]. Тож цілком зрозуміло, чому його ж творчий доробок ішов до читача звивистими тернистими хащами замовчувань і фальсифікацій. 2003 року у видавництві «Вік» вийшло тритомне зібрання доробку митця. В передмові до першого тому С. Пушик писав: «Справжні поети за життя не живуть, вони пробивають нові дороги, вони поневіряються, вони обганяють час і сучасників, вони починають жити після фізичної смерті...» [21, с. 5]. Власне, життя Т. Мельничука й почалося після того, як його зоря закотилась за обрій.

Сьогодні ще належить чимало зробити на шляху видання й осягнення спадщини поета. Як свідчить М. Лазарук, «Тарасові твори розпорошені серед багатьох людей, котрі свого часу або ж давали йому притулок, або просто спілкувалися. Тому зібрати їх до купи, уникнувши при цьому підробок, фальшивок, буде непросто. Та відступати нікуди, сучасникові треба донести Мельничукові поезії, а ще для того, щоби показати всю велич таланту Князя роси, його неповторність» [11]. І. Малкович, упорядник видання «Князь роси: Вибрані вірші» (К., 2012), пише, що «жодна повноцінна розмова про сучасну національну поетичну школу не буде вичерпною без Князя Роси [...] Внутрішня сила й досконала краса його поезії, оригінальна багаторегістрова ритмомелодика з довільно зринаючими римами, що так нагадують українські думи, свідоме опертя на прикореневі поняття-символи, особлива (внутрішня) фольклорність, ба навіть суто графічна вишуканість багатьох його поезій [...] виокремлює творчість Тараса Мельничука у цілком самодостатній і ще до кінця незвіданий літературний материк» [15, с. 281].

Одним із оптимальних шляхів декодування своєрідності індивідуального стилю Т. Мельничука є дослідження специфіки його художнього мислення, «експлікація якого стосовно того чи того письменника рівнозначна виявленню формо / системо / стилетвірного чинника» [8, с. 57]. Незважаючи на значну кількість публікацій про творчість митця, означений нами вектор її студіювання поки залишається не до кінця розкритим і прокоментованим, що й зумовлює актуальність порушеної у статті наукової проблеми. Окремі її аспекти окреслені в локальних публікаціях М. Лазарука, І. Малковича, Г. Машталер, С. Пушика, В. Рябого та ін. Детальніше розглядає своєрідність художнього мислення Т. Мельничука у своїй дисертаційній роботі та низці статей С. Кут. Проте названі й деякі інші праці не формують цілісного уявлення про художнє мислення як першооснову «енергії художнього слова» (Г. Клочек) поета, сутнісний маркер його індивідуального творчого самовираження, текстуалізації авторського «Я». Актуальність заявленої теми підсилюється й насущними проблемами сучасного літературознавства, в якому, як справедливо зауважує

Г. Клочек, «поняття «художнє мислення» письменника тільки стверджується – тобто внутрішньо структурується, проходить стадію дефініювання, випробування на практиці» [8, с. 285]. Мета статті – виявити й охарактеризувати концептуальні основи міфопоетичного світу лірики Т. Мельничука як цілісної художньої системи. Основним завданням бачимо з'ясування міфологічного підґрунтя художнього мислення поета як важливого чинника його самобутнього та оригінальний мистецького дискурсу.

Лірика Т. Мельничука, міфологічна за своєю природою, повертає читача до вищої реальності первозданного буття, коли між людиною і світом ще не існувало антагонізмів («пташка думає / що вона / не людина / а людина / дивиться / в очі пташки»). З-поміж багатьох сучасників його виокремлює пантеїстичне мислення гуцула-язичника. В приватній розмові з Г. Штоном він говорив: «Балакаємо про космос, усесвітню гармонію, її таїну, гадаючи, що до них далі, ніж до Бога. А вони є й у мові. Особливо у тій, первісній, якою творяться замовляння, закляття, від яких до поезії ближче, ніж од поезії до них. Але то ніяка не закономірність, а лише наслідок довготривалої муштри слова Духом. У тім числі й Духом Землі і народу, з якого ти вийшов» [14, с. 17]. Архетипний давньоукраїнський пантеїзм, притаманний світогляду митця, засвідчений не тільки його поезією (насамперед, збіркою «Князь роси»), але й численними автобіографічними коментарями та окремими нотатками, зафіксованими в епістолярії. Так, у листі від 25. 01. 1973 р. до С. Пушика з кучинського табору Т. Мельничук писав: «Люди забувають, що перш, ніж проявити себе, треба бути собою [...] відчувати себе часткою отієї природи, яка постійно творить, – і яка незнищенна у суті своїй» [12, с. 82]. Поет перебував у ненастанних пошуках «кореня» як спротиву «політиці «корчування» (І. Андрусак). Тому в його авторській моделі світу «сусідять» несумісні образи, що символізують такі одвічні опозиції, як Космос / Хаос, Добро / Зло: «Наступає ніжно на траву / Скромна по-жіночому бджола. / Ти не плач, ромашко, я живу. / І живе ... архіпелаг Гулаг...» [17, с. 162].

Бездоганно володіючи міфом, Т. Мельничук, «обертає його до нас зворотним боком кожного відання – скорботою і розпачем. У цьому вбачаємо місток, що виводить міфопоетику «застійних» часів на грізний і питальний – епічний простір – есхатологічної міфологічної течії 80-х рр.» [18, с. 48]. Знаками апокаліпсису тут виступають коди різних міфопоетичних канонів, переважно біблійного («і світ усіх кудись несе / немов Ісуса до Іуди») та фольклорного («шельмують білих лебедів / змітають / останні крихти крил»). І ця його міфопоетика «драматично спазмована, часто до нестерпності!» (В. Моренець). В авторській

репрезентації вона передається через апокаліптичні метафори, що несуть інформацію про «безчасся» («межичасся», за В. Стусом) та оприявнюють колізії реального катастрофічного життя («світ тікає в безодню»; «предки клеочуть кістками»).

Авторська свідомість Т. Мельничука, а відтак і форми її індивідуального творчого втілення міцно пов'язані з матрично-архетипними структурами буття української нації. Архетипні за генезою та семантичним спектром, структурно визначальні символи формують енергетику художнього світу поета, смислотвірним центром якого виступає гармонійне співіснування людини та природи. Його авторська модель світу кореспондується з уявленням про міф, що традиційно виражає «синкретичне відношення до дійсності у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій і одухотворення істот, які уявляються цілком реально» [2, с. 104]. Т. Мельничук буквально вражає «своїм образним «перебуванням» повсюдно і повсякчасно [...] Його емоційна реакція на світ персоніфікована в огромі різноманітного самовираження природи, у тому космосі історичного буття українського народу, яким є його духовний світ, природа, небо над головою...» [7]. Звідси – апологетизація гармонії внутрішнього світу ліричного героя із життям довкілля, що досягається через використання персоніфікації – улюбленого художнього засобу митця. Цей засіб вербалізує психічні доміанти ліричного героя віршів Т. Мельничука, увиразнює фольклорно-міфологічні основи його художнього мислення, оскільки безпосередньо пов'язана з глибинною етногенетичною пам'яттю народу, із традицією олюднювати довколишній світ. Персоніфікації акцентують увагу на морально-етичних, національних, особистісних проблемах, подекуди переміщуючись у космологічно-екзистенційну площину, набуваючи універсального значення. І. Малкович наводить із пам'яті одну з таких мистецьких перлин, надруковану свого часу, ймовірно, в якійсь із прикарпатських обласних газет, а згодом – на превеликий жаль, утрачену: «Ходить вечір біля криниці / повний кошик пахучих снів / місяцю мій білолоций / добре з тобою мені...» [15, с. 274].

Т. Мельничук, як видно, звертається до об'єктів природи як до рівноправного, вищого суб'єкта буття. Естетичний ефект його художнього вислову підсилюється метафоричними епітетами, засвідчуючи рідкісну здатність поета засоціювати усталені метафори з найнесподіванішими предметами, поняттями, явищами, а відтак наповнювати атмосферу тексту особливим колоритом. Спектр такого роду метафоричних персоніфікованих характеристик у художньому просторі авторського тексту митця надзвичайно розмаїтий та оригінальний: «метелик світ на плечах важить»; «хата хова за пазуху село»; «росою вмиває перепілка лице»; «піч калачі у вузлик в'яже»;

«дорога спить на кінськiм копитi»; «коник у травi пташкою мед черпає, / хусточка нiченьку вишиває...». Цей ряд можна безперервно продовжувати подiбними метафорами, якi буквально вражають дивовижними, за словами I. Калинця, «приголомшливими асоціаціями» [15, с. 238]. Вони прокладають якiсь абсолютно новi, досi не вiдомi зв'язки мiж людською уявою та реальним свiтом, переконуючи в тому, що лiрика Т. Мельничука – то «унікальний рiзновид живої, з божевiльно щедрими розсипами метафор, поезії» [15, с. 271]. Нерiдко такi метафоричнi структури розгортаються у цiлісний текст, допомагаючи навіювати читачевi те, що «розповiсти неможливо» (О. Потебня), тому виконують ключову роль у розумiннi гармонії його художнього свiту: «ось уже свiт / поволi вихмiляється / на призьбi / вичухується сонце / соняшники / жовтими фарами / свiтять бджолi / щоб вона не заблудила / додому / та й сам я вернувся / з чужини [17, с. 121].

Дослiдники в один голос говорять про пантеїзм як свiтоглядну доміанту Т. Мельничука, палке поклоніння свiтовi живої природи, близьке до «американського поета Уолта Уїтмена, якого любив i не раз називав у своїх вiршах. Водночас бачимо тут вплив й української лiтературної традиції – ранніх Тичини й Бажана, Б.-I. Антонича та деяких сучасників Мельничука, таких, як Василь Голобородько чи Iгор Калинець» [5]. Анімістичний свiтогляд поета втілюється у багатьох флорономенах, орнітоморфних i зооморфних символах, що мають фольклорно-мiфологічну генезу. В основi iндивідуально трансформованої в його авторський текст стійкої символіки рослин («калина стала / а там сидить смутонько») птахiв («моливсь на дятла зимороб»), тварин («коні, коні... / З калини коні...») лежить фольклорно-мiфологічна парадигма, що впродовж вiків править за наочну модель гармонійного буття людського суспiльства та природи. Переважно це первісний свiт («дрiмає Всесвiт на травинi»), який постає виразною опозицією щодо апокаліптичної реальності («Украли свiт ... вогонь гучить... / Кипить земля...»). Романтичнi заклики поета жити в гармонії з довкіллям функціонують у просторi універсального («Будьмо ніжні з птицями, деревами / i людьми») й водночас національного мiфосвiту («Благаю бджолу / про вiно: / Наповни серце Україною»). Самобутність образності лiрики поета визначається виразним гуцульським колоритом («дзбаном сонця п'ють смереки / туману біле молоко»), в самій же мiфопоетичній моделі буття спостерігається органічне нашарування загальнонаціонального космосу на етнічний, карпатський мiфосвiт в оригінальній авторській репрезентації («...й знов посію роси / на мою кохану / й на мою Гуцульщину / ясну...»; «I Карпати бджола під пахвою несе...»).

Творча саморефлексія Т. Мельничука пов'язана з міфологемною мотивацією образних структур, якщо міфологемою в її тематологічному тлумаченні вважати «мотив, заснований на міфологічній архаїці та інтелектуалізований відповідно до обраної автором до здійснення моделі мікрокосму твору» [3, с. 49]. Ці художні образи детермінують загальнокультурний код і водночас генерують національну екзистенцію, набуваючи статусу етноміфологеми. Вони є універсальним і водночас індивідуальним об'єктом поетичних осяянь митця, що диференціюють його авторське «Я», конституюють систему ціннісних пріоритетів поета як соціальної особистості й особистості духовної. Серед таких ключових етноміфологем у його ліриці виявляються розмаїті модифікації образів *роси* та *вишині*, що є органічним атрибутом покутського ареалу, а в художньому світі Т. Мельничука символізують моральну чистоту й духовне зцілення.

Міфологема *роси* трансформується в авторський текст поета найрізноманітнішими смисловими контекстами, переважно фольклорними: «Я посію роси / на пахучі коси»; «веслюють бджоли з роси / і мед у них крапле з вій»; «Той Бог по ранній росі / До мене прибіг». Ця міфологема є знаком болісного трагізму буття: «на світанку засудили росу на смерть»; «яке тобі росо дати серце / щоб не розірвалося». Переважно роса – невід'ємна частина світотворення, наділена сакральним змістом, що розкривається через відземний рух ліричного сюжету («росяне небо», «росяна корона»). Поет «шукає образ-архетип первісно природний, чистий (не випадково головна книжка його життя зветься «Князь роси», адже роса – це найперше чистота і свіжість)» [1, с. 16]. Символічною є і назва поеми «Палац у росині: Місячне інтермеццо». А слова «я князь роси» можна трактувати як його саморефлексію та самопрезентацію.

За національним міфологічним каноном, як відомо, роса дає дужість і здоров'я не лише пшеницям і житах, але й людині. В українській фольклорно-міфопоетичній традиції роса символізує «первісне світотворче ество й головну відтворювальну силу. Така її функція представлена, зокрема, в колядках і щедрівках» [20, с. 126]. Саме у відтворюючій іпостасі постає міфологема *роси* в художньому світі Т. Мельничука («і я прошу світ: / хай завжди сяють роси»), зокрема, в адаптованих ним давньоукраїнських щедрівках: «Радуйся сумом / земле-білоніженько / А ти небо / перекинься синім збаночком / вилий дорогії роси / на ніженьки босі...» [15, с. 66]. З міфологемою *роси* у творчості митця пов'язана ідея гармонії Всесвіту («сяють роси – / і сміються щасливо / Парижі, / Нью-Йорки, / Рими, / і мій Косів...»), що визначила основну художнього мислення митця, ту світоглядну вісь, довкола якої обертається його поетичний материк («В росянім храмі – / дзвін черлених корон...»).

Виразно простежується в ліриці Т. Мельничука й фольклорно-

міфологічне ядро образу вишні. У слов'янській міфології цей образ зазвичай пов'язують з ідеєю світового дерева, з моделюванням універсальної картини буття. Т. Мельничук органічно вписується в цю традиційну концептуальну сферу. Вишня символізує в його творчості красу й гармонію довкілля («дівчина в зорях пливе – / білою вишнею»), передає психологічний стан, внутрішні переживання й почуття ліричного героя («Забилось серце вишні...»), щораз доповнюючи зображуваний світ іншими образами фольклорно-міфологічної генези («мене сонце несе, / мене вишні несуть»). Із цим образом поет асоціює національний світ («Україна пахне вишняком»), трагічні сторінки історії («...на білій вишні / Кривавий цар Микола здається когось вішав...») та незахищеність людини, метафорично означену ним як «пелюстка підрубаної вишні».

Міфопоетична картина світу Т. Мельничука продуктивно репрезентована багатим і розмаїтим спектром астральної символіки («місяцю-низе / вберись в сині ризи»; «зоря білу ручку подає»). Філософським підґрунтям її смислової багатоплановості є пантеїстичне мислення поета, в якому вгадується автор-гуцул, що в кожній українській криниці «бачив косівські зорі». З небесними світилами як моделлю гармонійного універсуму він аналогізує людське життя, перенесене на цілісну світобудову. Тут «сонце снідає росою» й «цілує зірку» місяць, «золотий ставок зорі / купає Україну». В тропеїчних образних сполуках відповідного смислового поля прочитуються також настрої, внутрішньо співзвучні з віддаленими, в тім числі – суспільно-історичними, громадянськими рефлексіями поета. В опорних словах астрального спектру вчувається тривога за рідну землю, на якій «зоря сиротою ходить», «капає свічка сонця», «з місяці здерто шкіру» й «зірки вимашені кров'ю», «умирають зорі на вікні», а «місяць шукає утечі» й «неводом тягне козацьку недолю». Вони асоціюються з драматичною особистою долею поета-в'язня («на самому денці казарми / стислося сонце»; «що ти робиш вінчастий місяцю / над цим кременним муром») та сподіваннями на її прихильність («зорі розгорнуть крила / Над полонинами / Над ув'язненими...»).

Особливо широкий і оригінальний спектр конотацій засвідчує семантика образу сонця, що в ліриці поета має доволі згущену асоціативну наповненість – аж до взаємовиключних характеристик: «золоті пахощі сонця» / «обвуглене сонце». Ця традиційна символічна образна структура переважно використовується ним у символічному значенні й «базується на семантиці міфологеми сонця – життєдайного божества, властивої віруванням українського і багатьох інших народів» [9, с. 217]. У віршах митця вона просякнута первісною вірою наших пращурів, виражає повноту й розмаїття буття («На землі цій сонця і краси по вінця»; «сьогодні шлюб бджоли і сонця»). Т. Мельничук володіє

рідкісною здатністю «переназивати» світ, синхронізувати ритми земного й космічного буття з внутрішнім станом ліричного героя («Я славлю серце, повне сонця вщерть»), розшифровувати його настрої та переживання. В образі денного світила розгортається Я-центричність поета, який перетворює чуттєву реальність у міфологічний світ, переакцентує внутрішньоособистий план на загальнолюдський: «Я той, хто будить сонце, / Щоб струмінь промінця / Наповнював віконця / І всіх людей серця...» [17, с. 33].

Солярний культ є сутнісним проявником художніх смислів лірики поета й нерідко розгортається у вкрай важливу для нього тему національного буття («Бережімо ж сонце в росяній короні, / Щоби наш барвінок не осліп»). Візію України тут символізує і міфологічний образ риби («Рухаюсь мало...», «Пробита наскрізь рибою вода»), що є одним із найглибших архаїчних символів багатьох міфологічних систем. У поезії Т. Мельничука цей архетип виконує функцію деміурга, що, за давньоукраїнською міфологією, «проявляється у двох варіантах – активному, коли риба приносить із дна первісного океану мул, з якого твориться земля, і пасивному, коли риба (кит, три кити, дельфін і т. ін.) є опорою землі» [4, с. 417]. Ліричний герой віршів митця «неухильно заглиблюється на дно первісного океану, передчуваючи нове народження світу» [19]: «Пробита наскрізь рибою вода, / зоря пере у копанці червоне. / Виходить з двору груша молода...» [17, с. 161]. З образом риби поет пов'язує і стан катастрофічного буття, драматичне відчуття ув'язненого простору – особистого й національного («рухаюсь мало / наче риба в акваріумі»). В цьому образі метафоризується й фундаментальний у його світовідчутті екзистенціаль свободи: «Я риба / я в морі / вільна риба / у вільному морі [17, с. 75].

Отже, у творчому доробку Т. Мельничука переважають міфологічні фігури. Це дає підстави для логічного висновку про загальну основу художнього мислення поета. Міфологічне ядро більшості художніх образів його лірики суттєво збагачує її естетичний потенціал та увиразнює «силове поле», а тому вимагає подальшого ґрунтовного вивчення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусак І. М. Про «птахів, затиснутих дощами», або що існує «у проміжку між травами» / І. М. Андрусак // Поети «витісненого покоління»: Антологія. – Харків : Ранок, 2009. – С. 3–39.
2. Антофійчук В. І. Культурологія: термінологічний словник / В. І. Антофійчук. – Чернівці : Книга XXI, 2009. – 160 с.
3. Бовсунівська Т. В. Міфологема як резистентний складник літератури / Т. В. Бовсунівська // Дивослово. – 2010. – № 8. – С. 49–52.
4. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.

5. Григорук А. Г. Портрет князя в гуцульському колориті / А. Г. Григорук // Літературна Україна. – 2005. – 21 липня.
6. Гриньків Д. Д. Безсмертне зілля Тараса Мельничука / Д. Д. Гриньків // Літературна Україна. – 2008. – 28 серпня.
7. Жулинський М. Г. Морозна душа плаче квітами поезії / М. Г. Жулинський // Літературна Україна. – 1990. – 12 квітня.
8. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова: Збірник статей / Г. Д. Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
9. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
10. Лазарук М. Я. Передмова / М. Я. Лазарук // Мельничук Т. Стрибнула з полум'я роса: З неопублікованих віршів // Літературна Україна. – 2003. – 25 вересня.
11. Лазарук М. Я. Тарас Мельничук: Політ в'язня / М. Я. Лазарук // Буковинський журнал. – 2002. – № 1–2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.bukjournal.com/taras-melnuchuk-polit-vyaznhttp://ya/.
12. Листи Тараса Мельничука до Степана Пушика та Павла Добрянського // Березіль. – 2003. – № 1–2. – С. 71–134.
13. Мафтин Н. В. «Знов сниться нації легенда про ностальгійний дар євшану»: Дивосвіт поезії Ігоря Калинця / Н. В. Мафтин // Дивослово. – 2004. – № 7. – С. 59–63.
14. Мельничук Т. Ю. «Я зі світом хочу розмовляти на рівних...»: Роздуми поета / Т. Ю. Мельничук // Сучасність. – 1992. – № 10. – С. 13–22.
15. Мельничук Т. Ю. Князь роси: Вибрані вірші: спогади, нариси / Т. Ю. Мельничук. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 288 с.
16. Мельничук Т. Ю. Князь роси: Вірші / Т. Ю. Мельничук. – К.: Молодь, 1990. – 152 с.
17. Мельничук Т. Ю. Твори: у 3 т./ Т. Ю. Мельничук. – Коломия: Вік, 2003. – Т. 2. – 256 с.
18. Моренець В. П. Міфологічна течія в українській поезії другої пол. ХХ ст. / В. П. Моренець // Слово і Час. – 2002. – № 9. – С. 43–51.
19. Осипчук В. Золота риба Тараса Мельничука / В. Осипчук // Літературна Україна. – 1991. – 21 листопада.
20. Піхманець Р. В. Міфологічні основи художнього мислення В. Стефаника / Р. В. Піхманець // Краківські зошити. – Краків, 1998. – Том VII–VIII. – С. 125–139.
21. Пушик С. Г. Блакитна роса на траві й на колючому дроті / С. Г. Пушик // Мельничук Т. Твори: у 3 т. – Коломия: Вік., 2003. – Т. 1. – С. 5–35.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Райбедюк Галина Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Наукові інтереси: українська дисидентська поезія ХХ століття.

ПРОТИ «ЗАКОНУ, ЩО ВЕЛИТЬ УСІМ ПОРОДАМ ЗВІРІВ НОСИТИ ХВІСТ СЕРПОМ» (ДЕЩО ПРО НЕВІДОМУ ДРАМУ УЛАСА САМЧУКА)

Ірина РУСНАК (Вінниця)

У статті розглянуто драматургічну спадщину Уласа Самчука, зокрема проаналізовано поетику маловідомої п'єси «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» (1930). Авторка послідовно доводить, що за всіма жанровими ознаками це – інтелектуальна драма. Інтелектуалізм твору розглянуто на проблемно-тематичному, композиційному і текстуальному рівнях.

Ключові слова: драматургія, інтелектуалізм, інтелектуальна драма.

Ulas Samchuk's dramatic inheritance has been considered in the article, in particular the poetical manner of the little known piece «Listen! Listen! Moscow speaks!» (1930) has been analyzed. The author logically proves that according to all genre signs it is an intellectual drama. The intellectualism of this work has been examined on the problematic-thematic, compositional and textual levels.

Key words: dramatic art, intellectualism, intellectual drama.

Упродовж усіх років незалежності України відбувається процес повернення у вітчизняну літературу забутої або забороненої в советський час спадщини письменників-емігрантів. Аналізуючи поетику окремих творів українського зарубіжжя, сучасні дослідники поволі заповнюють літературознавчі прогалини, намагаються з безлічі фрагментів відтворити складну мозаїку літературної епохи. Незважаючи на інтенсивність інтерпретаційних пошуків, творчість митців-емігрантів і надалі залишається terra incognita, що порушує, а то й спотворює розуміння розвитку української літератури ХХ століття, місця того чи іншого письменника в літературному процесі доби й широкій історико-культурній перспективі. Про Уласа Самчука, здавалося б, написано чимало, але творчість письменника настільки різнобічна, що кожного разу на дослідника чекає нове відкриття; усталений погляд на митця як на епіка не дає повного уявлення про його художній талант. Власне, прагненням здолати такий стереотип продиктована увага авторки статті до маловідомої п'єси «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» Уласа Самчука.

Загалом у творчості письменника на сьогодні відомими є три п'єси зі складною долею: забута одноактівка «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» (1930), рукописна інтелектуальна драма «Жертва пані Маї» (1940), надрукована тільки в наш час [8] й оприлюднена в повоєнний період, але тільки нещодавно опублікована драма «Шумлять жорна» (1947) [10].

Найбільш відомою серед них є остання, яка у воєнному Рівному мала робочу назву «Любов і ненависть» і була завершена письменником 17 жовтня 1947 року в одному з таборів для переміщених осіб у Німеччині. Тоді ж п'єса отримала назву «Шумлять жорна». Уперше її текст (поряд з п'єсою «Домахи» Людмили Коваленко, виставою в масках «Близнята ще

зустрінуться» Ігоря Костецького, повістю-вертепом «Morituri» Івана Багряного й творами Докії Гуменної, Івана Керницького, Юрія Косача, Леоніда Полтави й Івана Майстренка) прозвучав 4 листопада 1947 року на присвяченій проблемам розвитку еміграційної літератури конференції в німецькому Майнц-Кастелі. Згодом, 11 квітня 1948 року, на Третньому з'їзді Мистецького українського руху (МУРУ) Ю. Шерех серед трьох найвагоміших драматичних творів сучасності назвав і Самчукову драму «Шумлять жорна» [4, с. 14]. У «Вежі», одному з МУРівських часописів, існування яких обмежувалось одним-двома числами, побачив світ лишень невеликий уривок драми [11, с. 37].

Ще одній драмі з назвою «Жертва пані Маї» ((«У Празі, 12 лютого 1940, під час хвороби»)) не пощастило з іншої причини. Третя дія залишилася недописаною, відтак розгадки з приводу жертви головної героїні не сталося. Драматичний конфлікт інтелектуальної драми з новаторською ретроспективною композицією розгортається на матеріалі морально-етичних проблем, які гостро постали перед європейською спільнотою в 30–40-і роки й були пов'язані з початком Другої світової війни й проголошеними нацистами концепціями Нової Європи, місця арійських і неарійських народів у світі, чистоти раси тощо. Незакінчена п'єса зберігається в архіві письменника у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (Ф. 195. – Од. зб. 5. – 36 арк.).

І тільки першому драматичному досвіду У. Самчука – одноактівці «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» – пощастило бути надрукованим в одному з номерів популярного в міжвоєнну добу «Літературно-наукового вісника» Дмитра Донцова [9].

Осмилення драматичної спадщини У. Самчука як цілісного естетичного явища тільки розпочинається. З'явилися перші розвідки про окремі її аспекти, зокрема П. Кралюка [3], І. Нагорної [4], І. Руснак [5; 6; 7]. Сьогодні важливим є не тільки прагнення якомога повніше охарактеризувати цю сторінку багатогранної творчості письменника, але й з'ясувати, яке місце посідає вона в процесі еволюції таланту митця. Загальновідомим є той факт, що драму пишуть для театру, що найбільш повно реалізувати свій художній потенціал вона спроможна тільки в театральній постановці, успішному сценічному втіленні. Однак кращі її зразки, не оприсутнені на сцені, назавжди застигли в літературній формі, не втратили своєї ваги, вони є цінним матеріалом для дослідника. Уже Арістотель наголошував, що драма й за межами театру має життєвість і при читанні досягає своєї мети краще, ніж епопея [1, с. 137–138]. Отже, вивчення позбавлених сценічної історії драматичних творів як явищ літератури – процес очевидний. Тож мета цієї статті полягає в сучасній інтерпретації ідейно-художньої специфіки й поетики одноактової п'єси «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» У. Самчука. Наукова новизна

визначається тим, що драма вперше стала об'єктом осмислення в українському літературознавстві.

Уже після першого ознайомлення з текстом одноактівки можна стверджувати, що свої твори письменник взував на кращі зразки світової драми ХХ століття. Події в п'єсі відбуваються «в індустріальній країні зимою» [9, с. 196] (ймовірно, Німеччині) наприкінці 20-х років ХХ століття, що засвідчено окремими змістовими деталями. Дія драми проходить в обмеженому просторі кабінету голови зарубіжного торгового представництва советської держави в одній з європейських країн Бориса Чортомолова. Спочатку з'являються господар кабінету і його дружина Ларя, між якими відбувається доволі тривіальна розмова.

Персонажна система твору вибудована лаконічно й камерно (лишень шість персонажів), вона позбавлена «зайвих» героїв; принцип лапідарності впливає на яскравість характерів, концентрує провідні риси, що несуть на собі смислове навантаження. З волі автора на правах елемента зі знаково-символічною природою до персонажного ряду поряд з людьми введено Голосномовник радіоприймача, що уможливорює виразити концепцію драматурга; радіо зі своїм незмінним «Слушайте, слухайте! Гаваріт Масква!» посідає особливе місце у світі Ларі й Чортомолова. Передусім це уособлення голосу Кремля; виринаючи з-посеред міщанських атрибутів, він утілює ідейне й моральне оскудіння персонажів.

До речі, світ речей у драмі дуже важливий, оскільки відтворює матеріальну культуру створеного автором художнього світу; елементи вбрання й інтер'єра, особисті речі персонажів допомагають визначити їхні характери й світоглядні вподобання. Так, окремі деталі кабінету Чортомолова одночасно характеризують власників помешкання й виказують ставлення письменника до персонажів. Тут принади міщанського життя дивовижно переплелися з ознаками советського побуту, і для автора ці речі належать до одного ряду, наприклад: «під бронзу, столик до курення», «бронзова попільничка», «бронзової барви бюст Леніна» (курсив мій. – Авторка). Остання деталь не тільки характеризує належність подружньої пари до системи, вона розкриває негативне ставлення У. Самчука до зображуваного; її іронія полягає в тому, що найважливіший советський атрибут не тільки громадських місць, а й приватних осель, який виконував роль ікони, зроблений з того ж матеріалу, що і столик для куріння і попільничка.

У кабінеті Чортомолова перехрещуються сюжетні лінії героїв, це арена зіткнення ідей, через кабінет проходять усі персонажі п'єси. Цей простір, на перший погляд, не замкнутий: крім окремих логічних просторових перспектив (широке вікно), у ньому є двері в спальню й коридор. Однак більш уважне прочитання авторської ремарки на початку

твору вказує на обмеженість дії у просторі: вікно «завішане важкими гардинами» [9, с. 196], двері зачинені, тому в кімнаті тьмаво, звідси – велика кількість освітлювальних ламп, що створює відчуття задушливої до дражливості психологічної атмосфери, обмеженого внутрішнього простору персонажів, їхньої психологічної беззахисності.

Оскільки Ларя займає центральну позицію в сюжеті, вона і є головним героєм п'єси. Це єдиний персонаж, який контактує з усіма іншими, відтак через нього розкривається творча концепція драматурга. Перше знайомство з героїнею автор моделює в розгорнутій белетризованій ремарці, де описує її портрет, позу, рухи, робить зауваги щодо манери спілкування Ларі, її настрою. Ця ремарка глибоко символічна, частково несе інформацію про непросте минуле жінки-більшовички, характеризує рішучість і нестримність доволі сильної особистості. З погляду символіки цікаві дії, виділені автором у ремарці: «Лежить горілиць на шезлонгу, сплївши ноги, одягнута в піжаму попелястого шовку, з димлячою цигаркою; пускає струмочки або кільця диму вгору, любуючись, як вони розпливаються і зникають. [...] Рухи нестійкі, залежно до потреби, часом плястично-м'які, котячі, часом різкі – рвучкі. Така ж і мова, вона підступна, ласкаво-горлова, що манить ніби русалка, але й наказує і то навіть гостро наказує. [...] Вона вередує... [...] Вона намагається поділитися деякими особливостями балу з чоловіком. [...] Багато курить, глибоко затягаючись димом. [...] Потягається ніби жінка, яку розбуджено зі сну. Потягається еластично, поволі, смакуючи, випускаючи одночасно хмарку диму» [9, с. 197]. Так У. Самчук передає духовну ледачість героїні; життєві орієнтації Ларі характеризуються прагненням тілесних задоволень, що знайшло своє втілення в нестримній пристрасті до студента Владлена, нерозумному потягу до безглузких дрібниць, прагненні до розкоші, яка досягається марнотратством.

У. Самчук вибудовує подієвий ланцюг драми, керуючись своєю ієрархією характерів, при цьому другорядні персонажі відіграють важливу роль, оскільки відтіняють різні сторони характеру головної героїні, увиразнюючи його. Усі вони введені в сюжет цілком природно: Чортомолов – вигідна для Ларі подружня партія, Розенфельд (він же – «Гершко, Гріша, товарищ Гріша, товарищ Костя» [9, с. 206]) – урядовець особливих доручень, які отримує переважно від господині дому, німа служниця – обов'язковий атрибут закордонного життя советських чиновників, Владлен – вихованець Чортомолова, студент-хімік на практиці, коханець Ларі.

Борис Чортомолов відтіняє міщанство своєї дружини. Його наміри говорити про політику наштовхуються на нерозуміння Ларі, тож він змушений обговорювати з дружиною поведінку пєсика директора

копальні п. Кравзе, родинні взаємини Кравзів, відвідини фризієра (перукаря), витрати на трикотажню тощо. Створюється враження, що Ларя – людина з дрібнобуржуазною психологією й поведінкою, котра керується своїми егоїстичними інтересами й споживацьким підходом до життя. Смысл буття героїня вбачає в досягненні будь-якою ціною особистого добробуту й благополуччя («... поборюю все те, що ставить перепони моїм хотінням» [9, с. 199]) і демонструє відверті святенництво в моралі, вульгарність у смаках, лицемірство в побуті («Не в смаках річ, а в глупоті. Наш час практичний і жорстокий. [...] Розрахунок, мій милий, найважливіша річ» [9, с. 199]). Однак уже в першому діалозі подружньої пари окреслюються приховані епізоди з біографії головної героїні. Вона згадує, що «вміє верхи їздити, що рубала шаблею, стріляла з револьверу. І з кулемету» [9, с. 198]. Дуже швидко читач розуміє, що це не випадковість, адже політична свідомість Ларі ввібрала більшовицькі норми й цінності, вона виражена в здатності героїні позитивно оцінювати політику терору й діяти відповідно до неї. Героїня обстоює боротьбу проти політичних і класових супротивників із застосуванням насилля аж до фізичного знищення: «Л. Ах, не мороч ти голови, і ученого так само візьме куля, як і іншого. [...]

Ч. Розстріли вчених! [...] Усіх не перестріляєш.

Л. Перестріляємо! [...] Ти, бачу, не на жарт розплакався. І що за мягкотілець. Нам незнайомі сентименти. Розумієш? Незнайомі. Усіх розстріляємо... Один лише рух проти нас – і смерть! Тут головне – не здати позицій. Ми мусимо атакувати, а не чекати, як будуть нас... Терор? Гурра! Загальмуємо раптом гін ворожих сил! Терор – терор! Чудесне слово! Тут сила, гульня, брязкіт заліза, дзвенькіт меча, шалений регіт скорострілу...» [9, с. 201].

Розенфельд і німа служниця – маргінальні, проте значущі персонажі, оскільки більш виразно підкреслюють Ларину вірність системі. Перший, беззастережно виконуючи особливі доручення господині дому, ніби стоїть на сторожі її поведінки і є «партійною совістю» головної героїні. А мовчазна фігура німої, позбавленої можливостей повноцінної комунікації української дівчини («це здорова червонолиця дівка, з України вивезена, одягнута по-українському, по-сучасному, показує на жигах і мекоче» [9, с. 200]) – образ, з одного боку, тих численних служок советської системи, які, не виявляючи особливих національних почуттів, покійно прислужують сильнішому; з другого – символічний образ підневільної, колонізованої чужинецькою владою, безмовної, покійної, приреченої на поглин України.

Студент Владлен Івченко – антипод Ларі, він відтіняє не тільки її особисту аморальність, але й викриває позбавлену моралі всю більшовицьку ідеологію. Навчаючись у Європі, юнак зрозумів, що «є ще

істина, і щастя, і мораль, і святощі», відчув, як проголошені більшовиками цінності поступово відступили під тиском революційних реалій, у дійсності відбулася груба підміна понять, коли «перемішали поняття великих поривань із бандитизмом і навпаки» [9, с. 212].

В емоційному інтелектуальному двобої Ларя і Владлен остаточно відкривають свою духовну сутність: героїня сповідує пролетарське гасло «тепер ми пануватимемо», які б жертви не довелося покласти на олтар перемоги; для студента ж, поки його «край в огні, всі ваші Маркси, Леніни, вся тая шваль, є фук! [...] блювотина Москви, багно» [9, с. 215]. У розмові вихованця Чортомолова з коханкою конфлікт твору досягає своєї найвищої точки. Відверте протистояння двох світів (советського, представленого Ларею, і його антиподу – національно усвідомленого українського, що його уособлює Владлен) закінчується трагічно: коханка вбиває студента.

Конфлікт драми заявлений відкрито й випливає із самої дії, пов'язаний з ідеєю твору і виявляється в сюжеті. За своєю природою він має ідеологічно-моральний характер, оскільки відбувається зіткнення інтересів представників різних ідеологічних світів: національно свідомого студента, котрий кидає виклик антигуманній та аморальній політиці будівників «комуністичного раю» і колишнього члена трибуналу Ларі, котра належить до когорти фанатично відданих справі більшовиків.

Алюзія на описану в романі «Біла мавпа» з трилогії «Сучасна комедія» Дж. Голсуорсі картину давньокитайського художника надає конфлікту драми філософського звучання. Кожен з персонажів сприймає її по-своєму: Ларя бачить у змісті картини своєрідне керівництво до дії – брати від життя всі радощі, вижимати плоди, викидати їх і знову братися за інші; натомість Владлен переносить прихований зміст картини у сферу політики, герой сповнений жагучої спраги справжнього життя, натомість довкруги бачить спустошеність і безвихідь, «саму лише шкаралущу без змісту» [9, с. 208]. Він розуміє, наскільки беззмістовним є таке існування, що й приводить студента до втрати будь-яких ілюзій стосовно «раю», початок руйнації яких поклав епізод першої зустрічі з українськими повстанцями, поданий у тексті як спогад про важливу подію з юнацьких літ. Владлен не мислить особистого щастя тоді, коли в його країні «нищать людей за те, що вони не є московської релігії» [9, с. 215]; відбувається усвідомлення національної ідеї на особистісному рівні, що завершується трагічно – загибеллю героя.

Драма У. Самчука має особливий ритм, який виникає за рахунок того, що розвиток дії відбувається через рівномірну зміну на сцені однієї пари персонажів іншою. По суті, розвиток дії твору розпадається на кілька діалогів: Чортомолов – Ларя, Ларя – Розенфельд, Ларя – Владлен.

Обмін репліками Ларі з чоловіком і урядовцем особливих доручень поступово перетікає в діалогічний поєдинок зі студентом-хіміком, що займає половину тексту всієї драми. Із шести персонажів як носіїв дії виділено чотири; вони внутрішньо пов'язані між собою за ознаками контрасту. Кожна мізансцена має струнку архітектоніку, що наближає Самчуків твір до кращих зразків світової літератури, які взорувалися на античну драму. Можемо стверджувати, що в першому драматичному творі, як і в прозових, письменник заявив себе традиціоналістом, що знайшло розкриття в традиційній організації твору. Орієнтацію на класичну драму засвідчує єдність місця дії та часу: дія стосовно простору нерухома й відбувається тільки в кабінеті Чортомолова протягом дуже короткого часу – кількох годин одного вечора, відправними точками є початок і кінець трансляції вечірнього концерту з Москви по радіо. За рахунок дії єдність часу є внутрішнім виявом психологічної концентрації драми, інтенсивності внутрішнього життя героїв, напруженого переживання ними власної долі. Драматург так моделює матеріал твору, що виникають епізоди, які дають змогу головним персонажам розкриватися з винятковою яскравістю.

Немає сумніву, що на поетиці драми відбилися, з одного боку, тоді ще не значний прозовий досвід У. Самчука, котрий прагнув знайти своє місце в літературі, відтак випробовував сили в різних видах і жанрах (на початку 30-х років він уже автор перекладів, оповідань, новел і рукописного роману «Саботаж УВО»); з другого – особливості еміграційної драматургії, яка в жанровому плані була орієнтована на малі форми й по-новаторському запозичувала окремі елементи епічних і ліричних жанрів. Письменник використовує в драматичному творі *елементи епізації*, коли вводить різноманітні спогади персонажів про минуле, зокрема казку-спогад Ларі про дівчину-гайдамачку, спогад Владлена про зустріч з повстанцями; статичні описи, представлені розгорнутими портретами персонажів, інтер'єром кабінету Чортомолова, авторськими характеристиками; вставні епізоди, зокрема романтично забарвлені казки Ларі про «країну Крим» і Владлена – про країну вільних людей (щоправда, романтика тут у кожного своя), моделюють майбутнє головних героїв. Отже, твір утрачає сюжетну єдність, стає багатофабульним; згадані вище композиційно завершені епізоди поєднуються за принципами епосу, оскільки єдність дії зникає.

Конфлікт твору повністю перебуває в інтелектуальній сфері; на різних рівнях драми виразно простежується верховенство інтелектуально-раціональних елементів образного мислення митця. *Проблемно-тематична* парадигма п'єси ввібрала погляди У. Самчука, з одного боку, на сутність советської ідеології, її віроломство, повсюдну аморальність і глибокий цинізм, з другого – на силу національних почуттів, породжених

національною самосвідомістю людини й пов'язаних зі стійкою прив'язаністю до своєї нації, родини, традицій, культури і духовних цінностей. Проблематика драми повністю занурена в сучасну для митця дійсність; у центрі уваги драматурга – напружена боротьба двох ідей, конфлікт світоглядних точок зору, що їх представляють різні персонажі драми. *Композиційний і сюжетний* рівні характеризуються послабленою дією й особливою функцією прийому ретроспекції; динаміку драми породжують словесні зіткнення між різними персонажами, від чого драматичний конфлікт розгортається досить інтенсивно і спонукає глядача самостійно шукати способи розв'язання означеної у творі проблеми. Поетикальні особливості пов'язані з появою в драмі інтелектуальних діалогів із численними прихованими значеннями, смислових навантажень розлогих авторських ремарок; драматизм досягається за рахунок концентрації подій у часопросторі тощо.

На *текстуальному рівні* інтелектуалізм проступає у відтворенні драматургом інтелектуальної атмосфери ХХ століття, яка постає передусім у дискусіях героїв про «нову контрреволюцію жовто-блакитну» [9, с. 200], революційний терор як засіб політичних змагань з етичного й політичного поглядів. У тексті згадується чимало *імен історичних осіб* (Антуана Лорана де Лавуазьє, Жана-Поля Марата, Жоржа Жака Дантона, котрі загинули в роки Великої французької революції, Маркса, Леніна), *сучасників письменника* (відомого фізика-теоретика Альберта Ейнштейна, російського графа Олександра Стенбока-Фермора, актриси німого кіно Поли Негрі). Автор, орієнтуючись на добру обізнаність сучасників, завуальовано говорить і про *конкретні реалії доби*, у прихованих підтекстах проступають відомості про вихід у світ автобіографії «Червоний граф» О. Стенбока-Фермора, котрий, утративши після жовтневого перевороту засоби до існування, став шахтарем; про невдале родинне життя П. Негрі, яка на початку 30-х років розлучилася зі своїм другим чоловіком – грузинським князем Сергієм Мдівані; зрештою, про вбивство Симона Петлюри 1926 року; отримання емігрантами пасів (паспортів) Нансена – міжнародних документів, які, розроблені 1922 року комісаром Ліги Націй у справах біженців Фрїтьйофом Нансеном, посвідчували особу без громадянства тощо.

Письменник удається до літературного акту посилання на попередній текстуальний референт (йдеться про згадувану вже *алюзію* на роман «Біла мавпа» Дж. Голсуорсі), який передбачає наявність фонових знань у читача про цей літературний факт і викликає в нього відповідні асоціації. Алюзія є певним «містком» до розуміння ідеї драми, який являє собою спосіб звернення думки реципієнта до глибинного смислу описаної в романі картини давньокитайського художника. Зрештою, інтелектуалізм

проступає в тексті через «чуже слово» в сильній позиції. Цитата-заголовок і розлоге цитування книги «Червоний граф», яким відкривається драма, одразу долучають твір до інших джерел і визначають установку на сприйняття і розуміння авторського тексту під певним кутом зору. Цитування щоденного радіозвернення «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» в назві визначає тему твору. Її органічно доповнює «чуже слово» документального твору О. Стенбока-Фермора, маркуючи таким чином лейтмотивне звучання теми радянської держави, її ідеології та аморальності щодо до українців. Замикає композицію драми повторювана цитата «Слушайте, слушайте! Гаваріт Масква!», що перебирає на себе функцію пуанта, збуджує увагу читача, укотре наголошує на головному.

В інтелектуальних діалогах персонажі драми демонструють свої знання історії революційних рухів, посилаються на твердження відомих осіб і переосмислюють їх (зокрема Ж. Ж. Дантона: «Не забудь тільки показати мою голову народові; такі голови не кожний день вдається побачити»), висловлюють своє ставлення до ідеологічних і політичних колізій доби, полемізують про смислове наповнення понять «кохання», «сила», «терор», «раса», «[комуністичний] рай» тощо. У словесних двобоях народжуються їхні судження, що дуже часто нагадують афоризми із суперечливою суттю: «... одної хвилики треба було, щоб стратити голову Лавуазьє, але багато ще віків пройде, поки народиться друга така голова» [9, с. 201], «Зміст, милий мій, у силі» [9, с. 209], «... всяка рушниця, яка не б'є просто в обличчя ворога, стріляє в тебе самого» [9, с. 209], «Змішаєм раси всі, зіллємо кров в одну ріку...» [8, с. 210], «Вітчиною нам стане ціла куля земна...» [9, с. 210] тощо.

Немає сумніву, що У. Самчук, наповнивши твір гострими й напруженими дискусіями, викриває надзвичайну агресивність, насильство, жорстокість більшовицьких ідеалів, їхній згубний вплив на особистість і ворожість українству. Усі елементи драми покликані напружити реципієнта, змусити його співпереживати, перетворити на учасника дискусії, спонукають думати по-національному.

За своїм ідеологічним спрямуванням «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» – п'єса-антиагітка, що її письменник-емігрант протиставив численним кліше в драматичній пролетарській літературі. За логікою останньої позитивним героєм драми мала би бути переконана революціонерка, а в непростих взаєминах з коханим її вплив на обранця носив би відроджувальний характер – під нестримним натиском закоханої жінки він переймав би її ідейні вподобання. В У. Самчука все навпаки: жінка «нової доби» є носієм всуціль негативного дискурсу, її настійні намагання вплинути на світогляд коханого зазнають фіаско й допомагають студентові остаточно переконатися в хибності життєвої

філософії колишнього члена трибуналу. Так письменник у доступній для нього формі намагався пояснити світу істинну сутність більшовицького феномена. Зрештою, частково автор досягнув поставленої мети, адже є свідчення про особливу роль одноактівки у формуванні ставлення західноукраїнського населення до советської влади. У книзі «Голодомор 1933-го і Західна Україна (трагедія Наддніпрянщини на тлі суспільних настроїв західноукраїнської громадськості 20–30-х років)» Микола Кугутяк наводить цікавий факт, пов'язаний з організацією 1933 року діячами УНДО¹⁰⁴ акції допомоги голодуючим України та руху протесту проти політики більшовицького режиму. З ініціативи націонал-демократів 29 жовтня було оголошено Днем національної жалоби й протесту з приводу голоду в Україні. Усі громадські організації в цей день проводили збори, засідання, віча та демонстрації на знак жалоби і протесту. У селі Делятині Надвірнянського повіту провели Богослужіння, панахиду за невинно убієнними й велелюдне народне віче. На potwierдження своїх антибільшовицьких настроїв аматорський гурток села поставив одноактову п'єсу Уласа Самчука «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» [3, с. 57].

Отже, 1930 року письменник глибоко усвідомлював сутність більшовицької ідеології, відчував катастрофу, що насувалася на український світ під ідеологічним тиском тоталітарної держави. Своім твором письменник відкрито виступив супроти «закону, що велить усім породам звірів носити хвіст серпом» [9, с. 212]. Аналізуючи стан тогочасного українського суспільства під владою більшовиків, драма У. Самчука передавала «страшну силу зла» (М. Чехов), звучала застереженням усьому світові, мимовільно стаючи передвісником апокаліптичних потрясінь 30-х років.

Запропонована стаття – тільки перші начерки до осмислення глибин Самчукової драматургії, без всебічного аналізу якої, розкодування її прихованих смислів, установлення тісного зв'язку з іншими творами академічне прочитання всієї спадщини письменника видається неможливим.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арістотель. Поетика [Текст] / Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова / Арістотель. – К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.

¹⁰⁴ **УНДО** – Українське національно-демократичне об'єднання, що утворилося 11 липня 1925 року через злиття Української народно-трудова партії, Української партії національної роботи й частини Української парламентської репрезентації від Волині, Холмщини та Підляшшя і стало найвпливовішою українською політичною партією міжвоєнної доби Західної України під владою Польщі.

2. Крالیук П. Чи перетруть нас жорна? [Текст] / П. Крالیук // Літакцент [Режим електронного доступу] <http://litakcent.com/2012/05/08/chy-peretrut-nas-zhorna/>
3. Кугутяк М. Голодомор 1933-го і Західна Україна (трагедія Наддніпрянини на тлі суспільних настроїв західноукраїнської громадськості 20–30-х років) [Текст] / М. Кугутяк. – Івано-Франківськ, 1994. – 70 с.
4. Нагорна І. Припізніла зустріч [Текст]: [про видання драми Уласа Самчука «Шумлять жорна»] / І. Нагорна // Літературна Україна: газета письменників України. – 2012. – № 11 (15 березня). – С. 14.
5. Руснак І. «Жертва пані Маї» як зразок інтелектуальної драми Уласа Самчука [Текст] / І. Руснак // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Науковий збірник: Вип. 2 / Ред. колегія: О. Баган (голова), П. Іванишин (заст. голови), В. Дончик та ін. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 408–417.
6. Руснак І. Поетика інтелектуальної драми Уласа Самчука [Текст] / І. Руснак // Слово і Час. – 2010. – № 6. – С. 43–50.
7. Руснак І. Улас Самчук і театр: теоретичні засади і творча практика [Текст] / І. Руснак // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. – Вип. 34 – Ч. 2. / Редкол.: Г. Семенюк (гол. ред.), А. Козлов (відп. ред.) та ін. – К.: Твім інтер, 2009. – С. 64–75.
8. Самчук У. Жертва пані Маї: Драма, 3 дії [Текст] / У. Самчук // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Науковий збірник: Вип. 2 / Ред. колегія: О. Баган (голова), П. Іванишин (заст. голови), В. Дончик та ін. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 418–444.
9. Самчук У. Слухайте, слухайте! Говорить Москва!: Одноактівка [Текст] / У. Самчук // Літературно-Науковий Вісник. – 1930. – Річник ХХІХ. – Т. СІ. – Кн. ІІІ. – Березень. – С. 196–216.
10. Самчук У. Шумлять жорна: Драма [Текст] / Підгот. до публік. І. Нагорна / У. Самчук. – Рівне: Азалія, 2012. – 60 с.
11. Сидоренко Н., Сидоренко О. Журналістська «планета Ді-Пі»: Українська преса у таборах військовополонених, переміщених осіб і біженців після ІІ Світової війни (1945–1950) [Текст] / Н. Сидоренко, О. Сидоренко. – К.: Центр інновацій та розвитку, Дослідницький центр історії української преси, 2000. – 175 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Руснак Ірина Євгеніївна – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси: українська еміграційна література міжвоєнної та повоєнної доби ХХ століття, творча спадщина Уласа Самчука.

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ІДЕЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ПОЕМІ «СОН»

Оксана СЛІПУШКО (Київ)

У статті аналізуються суспільно-політичні ідеї Тараса Шевченка, викладені у поемі «Сон». Досліджуються особливості демократизму і націоналізму у світогляді автора. Визначається поняття «шевченкізму».

Ключові слова: Тарас Шевченко, поема «Сон», демократизм, націоналізм, «шевченкізм».

In this article the social and political ideas of Taras Shevshenko that declared in the poem «Son» are investigated. The specific of democracy and nationality in the outlook of the author is analyzed. The phenomenon «shevchenkizm» is underlined.

Key words: Taras Shevshenko, the poem «Son», democracy, nationality, shevchenkizm.

Написана 1844 року поема «Сон» Тараса Шевченка стала його суспільно-політичним маніфестом, у якому поет виклав своє бачення і розуміння тогочасної історичної ситуації та визначив у ній місце України. Митець тут мислить як політик і філософ, укладаючи свої міркування в художні категорії, інтерпретуючи суспільне буття в мистецькому просторі. Після розгрому руху декабристів на теренах Російської імперії наступило тридцятирічне царювання Миколи I. То були часи завершення формування абсолютної монархії та поліцейсько-бюрократичного механізму. Такі процеси відбувалися на фоні того, що Європа невпинно рухалася поступовою демократизацією, обмеженням монархічної влади, тому для неї це вже було анахронізмом. Особистісне правління царя визначало тільки російський політичний режим. Унаслідок війн із Персією й Туреччиною все Чорноморське узбережжя відійшло до складу Росії. Відбулися зміни геополітичної ситуації в Південно-Східній Європі, Малій Азії, на Кавказі. Формувалася концепція російської імперської ідеї. Тоді міністр освіти граф Сергій Уваров проголосив формулу: самодержавство – православ'я – народність, яка протягом багатьох років визначала суть імперської політики. «Обрусение» прокотилося по всій імперії й стало головною рисою царського самодержавства. У такому політичному просторі прозвучала поема «Сон» Тараса Шевченка.

I. Дзюба правомірно наголошує на тому, що «поема «Сон» засвідчила остаточну кристалізацію **антиімперського стрижня демократичного світогляду Шевченка**» [1, с. 242]. Поет свідомо став на про з царизмом, сміливо проголосивши свої політичні погляди й переконання. Сам Шевченко дав підзаголовок творові «Комедія». Епіграфом до неї взяті слова з Іоанна: «Дух істини, его же мир не может прияти, яко не видим его, ниже знаем его». Має рацію Віктор Петров, зазначаючи, що «це було проголошення літературної доктрини, яка не вкладалася в жодні тодішні теоретично визнані поняття й норми. Теза епіграфа й теза кінцевих рядків збігаються. Вони стоять у прямому зв'язку між собою, уточнюючи й розкриваючи одна одну. В епіграфі, цитатою з Іоана, декларовано істини, неприйнятні для світу. Декларовано те, чого світ не бачить, чого він не знає. У прикінцевих рядках цю філософсько-містичну формулу, взятую з Іоана, перенесено в план

творення власної літературної доктрини. Те, чого світ не бачить, чого він не знає, неприйнятне світові стверджене як змінена, інша дійсність, як дійсність деформована, як сон, як те, що відкривається уві сні й через сон» [2, с. 91 – 92]. Учений порівнює використання прийому сну українським митцем із двома його видатними сучасниками – Е. Т. А. Гофманом та Е. А. По. Але Шевченко був оригінальним. **Його оригінальність полягала в тому, що в нього зміщування реальної дійсності в бік гротеску має виразно революційний сенс. В українського митця гротеск набуває значення й ролі політичного памфлету.**

Така позиція Тараса Шевченка спонукає, як наголошує Віктор Петров, шукати в нього не реалізму чи романтизму, а **шевченкізму**, розкриття його «власної, своєї літературної доктрини, основ теорії, розробленої ним із сполучення Біблії, фольклору, історизму, революційного пафосу й творчих фантазмагорій поета» [2, с. 92]. Загалом поема «Сон» являє собою художній твір, що має яскраво виражене **політичне спрямування**. По суті це політична поема, де подано художню інтерпретацію устрою царської Росії. Фактично то була тоталітарна система, в якій кожен боровся за своє місце під сонцем усіма наявними засобами й методами, не гребуючи при цьому жодними морально-етичними нормами й законами. Спостерігаючи імперську систему, Шевченко гостро й непримиренно її критикує. Він категорично не сприймає наявний політичний устрій, бо:

Немає там власті, немає там кари,

Там сміху людського і плачу не чуть...

З особливо гострою сатирою описує Шевченко тогочасну ієрархічну систему з її чітко вираженими законами залежності й гніту:

Дивлюсь, цар підходить

До найстаршого ... та в пику

Його як затопить!..

Облизався неборака;

Та меншого в пузо –

Аж загуло!.. А той собі

Ще меншого туза

Межи плечі; той меншого,

А менший малого,

А той дрібних, а дрібнота

Уже за порогом

Як кинеться по улицах,

Та й давай місити

Недобитків православних,

А ті голосити...

Описуючи несправедливість тогочасного суспільно-політичного ладу, Шевченко час від часу сумнівається в можливості встановлення на землі повної та остаточної правди. Іван Дзюба з приводу цього наголошує: «Це знов — таки один із наскрізних мотивів усієї Шевченкової поезії: розпачливий сумнів в існуванні на землі Божої правди, — що, однак, не є тим філософським чи політичним атеїзмом, який приписувано Шевченкові в радянські часи, — це страждання самої віри, до якої поет навіть через болуче заперечення образу щоразу вертається, бо в ній бачить підставу людської рівності» [1, с. 243].

Поема «Сон» багатоактна. Починається вона описом того, як автор летить за совою, що є традиційним символом мудрості. Летить поет на край світу пошукати раю. Він прощається з Україною, оглядаючи її, хоче в хмарах заховати свої «люті муки». Водночас то ніби втеча від того світу, який не є істинною Україною, бо суперечить тим справжнім цінностям, які існували тут від найдавніших часів. Митець ніжно й навіть інтимно звертається до України:

А ти, моя Україно,
Безталанна вдово...

Пролітаючи над просторами України, поет відзначає, що вона по суті своїй є нездоланною:

Ніхто його не додбає
І не зруйнує...

Водночас душа плаче й гірко страждає, бо бачить неволю й муки рідного народу. Тут же пропливають перед поетом картини кріпацького буття. А потім перед його очима постає країна боліт, туманів і пустоти. Тут Шевченко насамперед звертає увагу на каторжан, серед яких виділяється лідер:

В кайдани убраний
Цар всесвітній! цар волі, цар,
Штепом увінчаний!
В муці, в каторзі не просить,
Не плаче, не стогне!
Раз добром нагріте серце
Вік не прохолоне!

Фактично це своєрідний панегірик декабристам, яким поет щиро й усім серцем співчував, яких уважав своїми одnodумцями, певною мірою продовжувачем справи яких він бачив себе.

Щодо інтерпретації образу «царя волі», то існують різні думки. Так, Смаль-Стоцький наголошує на тому, що «цар всесвітній, цар волі» мусить означати як не самого Христа, що і його в кайдани закували та на Сибір у каторгу заслали, то персоніфікацію самої всесвітньої ідеї правди

й волі або й самого духа «істини» або – це, може найбільш правдоподібне – персоніфікацію духа України з його найвищим ідеалом і непогамованою жадобою волі, за яку він усе боровся (Полуботок!), яких у Сибірі в у кайдани забили [3, с. 145]. Натомість І. Дзюба пише, що «припущення про те, що Шевченко мав на увазі самого Ісуса Христа, викликає сумнів: слова «Раз добром нагріте серце // Вік не прохолоне» говорять ймовірніше про людський характер місії подвижника. А от із думкою про персоніфікацію в «цареві волі» всесвітньої ідеї правди й волі та самого «духа України» можна погодитися. Тільки, мабуть, дарма Смаль-Стоцький подає цю версію як альтернативну «декабристській»: в уяві нашого поета образ «царя волі» цілком міг поєднати в собі й конкретний (страдник-декабрист), і розширювальний (борці за волю України, персоналізація ідеалу правди і свободи) зміст» [1, с. 246]. Власне, незаперечним є те, що в інтерпретації Шевченка «цар волі» виступає носієм ідеї волі, незалежності, причому як особистої, індивідуальної, так і народної, національної.

«Український» і «сибірський» акти поеми ведуть до її кульмінації – петербурзького акту:

То город безкрай.
 Чи то турецький,
 Чи то німецький.
 А може те, що й московський.
 Церкви та палати,
 Та пани пузаті,
 І ні однісінької хати.

Так Шевченко наголошує на засиллі панства й фактично повній відсутності в українському просторі селянства, його витісненні на самі маргінеси національного забуття.

Наче застереження-заклик звучить до українського народу голос наказного гетьмана Павла Полуботка:

І ми сковані з тобою,
 Людоїде, змію!
 На страшному судищі
 Ми Бога закриєм
 Од очей твоїх неситих...

Завершується поема «Сон» сновидіння, в якому поет бачить новий візит до царя. Тут подається ритуал, що по суті своїй є втіленням механізму державної машини:

Неначе з барлоги
 Медвідь виліз...
 ...як крикне
 На самих пузатих –

Всі пузаті до одного
В землю провалились!
Він вилупив баньки з лоба –
І все затрусило,
Що осталося; мов скажений,
На менших гукає –
І ті в землю; він до дрібних –
І ті пропадають!
Він до челяді – і челядь,
І челядь пропала;
До москалів – москалики,
Тільки застогнало,
Пішли в землю; диво дивне
Сталося на світі...

Коли ведмідь залишається сам, то стає безпомічним кошенятком. Таким чином Шевченко показує те, що так звана магічна сила імперського самодурства тримається тільки на сліпому послухові народу. **Загалом Шевченкова поема «Сон» є найяскравішою політичною поемою того часу, в якій порушено питання тогочасної неволі в Україні, осмислюється державно-правове становище Вітчизни в складі Російської імперії. За своїм характером і спрямуванням це є наскрізь національний твір.**

Подано у поемі концепція правопорядку ґрунтується на волі, справедливості, християнській правді та етиці, людському правосудді. Для Шевченка завдання поета подібне до тих завдань, які виконували пророки, що «Господь, любя своїх дітей», посилає на землю людям «свою любов благовістить, святому разуму учить», учить, «як в світі жить», «благовістить любов і правду і добро, добро найкраще на світі то – братолюбіє». Шевченко сам прагне бути пророком свого народу. Любов, правда, воля є для митця основою колективного життя народу. За допомогою цих етичних сил можна осягнути найвищий щабель досконалості й культури, які здатні принести «мир і радість на землю людям». Поезія Тараса Шевченка перейнята глибокими етичними засадами. Відчуваючи певну обмеженість у виявах практичної політичної діяльності, поет головну увагу зосереджує на внутрішньому житті людини. Таким чином почуття набирають особливої сили й звучання.

Зверненням до минулого, протиставленням колишньої величі та слави із сучасною йому неволею Шевченко порушує питання історичного смислу – це був суттєвий здобуток демократичних рухів нових часів, епохи вільнодумства й вольності, що з часів Французької революції заповонила Європу. З його гуманізму виростає націоналізм:

Я так її, я так люблю
 Мою Україну убогу,
 За неї душу погублю!

Націоналізм Тараса Шевченка – це націоналізм особливого типу, який ґрунтується на повазі до кожної нації, визнання її права та власну незалежну державність. Таким чином Шевченко мислить у ключі тогочасного європейського демократизму, в якому домінувала ідея природного права кожної нації на власну державу. Загалом історичні поеми митця запалили національні почуття українського народу, розбудили його патріотичну свідомість. Сам Шевченко усвідомив смисл української історії, через яку визначив для своєї нації чітку політичну й суспільну мету.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дзюба І. Тарас Шевченко/ Іван Дзюба. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2005. – 704 с.
2. Петров В. Естетична доктрина Шевченка /Віктор Петров // Хроніка 2000. Зарубіжне шевченкознавство (з матеріалів УВАН). Ч. 1. – 2010. – Випуск 3 (85). – С. 88–94.
3. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації/ С. Смаль-Стоцький. – Нью-Йорк, Париж, Торонто, 1965. – 238 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сліпушко Оксана Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, в.о. завідувача кафедри історії української літератури і шевченкознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: історія української літератури (давня), медієвістика, шевченкознавство.

МОТИВ ТВОРЧОСТІ ЯК ІНСТИНКТУ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

Олег ТАРАН (Кіровоград)

У статті розглядається лірика Ліни Костенко крізь призму мотиву творчості як інстинкту. Одним з головних образів, що втілює цей мотив, є образ саду.

Ключові слова: творчість, інстинкт, мотив, образ, художній світ.

The article deals with lyrics by Lina Kostenko through the prism motive creativity as instinct. One of the images that embodies this motive is the image of the garden.

Key words: creativity, instinct, motive, image, artistic world.

Творчість – одна з найбільших загадок людського духу. У зв'язку з тим, що вона звільнена від видимих проявів фізичного детермінізму, а зумовлена пам'яттю, уявою та іншими психологічними та моральними особливостями митця, історія світової думки переповнена різноманітними визначеннями, деклараціями, заявами про роль і призначення мистецтва, котрі впливають з різноманітних уявлень про його природу. Уся множинність концепцій вкладається у дві формули: «мистецтво для мистецтва» та «мистецтво як служіння народу». Як завжди ведеться за будь-якої редукції, окреслені формули є лише крайніми точками, між якими можна провести неперервну лінію – континуум, яка буде символічно виражати все багатство суб'єктивних поглядів на мистецтво, причому лінія дає можливість втілити співвідношення компонентів («чисте мистецтво» та «мистецтво як служіння») в різноманітних пропорціях. Немає потреби (та й додамо – немає можливості) удаватися до аналізу тієї множинності. Проте існує необхідність в окресленні принципового підходу до цієї проблеми.

У контексті осмислення природи творчості надзвичайно цінною є думка Л. Толстого, який вважав, що «для того, аби точно визначити мистецтво, треба насамперед перестати дивитись на нього, як на засіб насолоди, а розглядати мистецтво, як одну з умов людського життя» [8, с. 65]. Іншими словами, мистецтво – **органічна** діяльність людського духу. Органічність же передбачає цілий комплекс зв'язків між явищами: відповідність внутрішньому зовнішнього, узгодженості між свободою та необхідністю, доцільність обраних засобів поставленій меті тощо. Усе це Ліна Костенко у своїй творчості виразила через мотив природності мистецького самовираження, що невідривно пов'язане з природністю життя самого митця. Тому цілком логічним виникає необхідність дослідження цього мотиву в художньому світі Ліни Костенко.

Насамперед природним для художнього таланту є глибокоемоційне переживання явищ світу. Цей аспект ми розглядали у статтях «Любов як мегапочуття в художньому світі Ліни Костенко»¹⁰⁵ та «Поетика печалі в художньому світі Ліни Костенко»¹⁰⁶. Емоційні переживання акумулюються в душі митця у вигляді певних вражень, які за своїм характером амбівалентні: одночасно і гнітять, і приносять, сказати б, задоволення. Слово «задоволення» в цьому контексті слід розуміти не в прагматично-побутовому сенсі, а в онтологічному. У митця таке задоволення – це радість прийняття у свою душу дорогоцінної енергії, яка

¹⁰⁵ Таран О. Любов як мегапочуття в художньому світі Ліни Костенко // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету Серія: Філологічні науки (українське літературознавство). – Вип. 56. – Кіровоград, 2004. – С. 391–402.

¹⁰⁶ Таран О. Поетика печалі в художньому світі Ліни Костенко // Українська мова та література. – 2004. – № 15. – С. 19–23.

стає неоціненним матеріалом для творчості. Така амбівалентність виражається в оксюморонному образі з ранньої лірики:

Буває тяжко впорожні.
 Буває легко з тягарями.
 Тягар душі – мої пісні,
 Мені буває легко з вами [7, с. 27].

Ці тягарі – неминуча даність, без них уявити повноцінного митця просто не можливо. Окреслена діалектика є субстратом багатьох віршів: «Ван-Гог» [2, с. 223], «Художник» [2, с. 220], «Астральний зойк» [2, с. 236] тощо. У поезії «Мій перший вірш написаний в окопі» вона виявляється чи не найповніше: «Як невимовне віршами не скажеш, // чи не німою зробиться душа?!» [2, с.]. Афоризм містять у собі болісне відкриття ліричної героїні Ліни Костенко, що художня творчість для неї є **природним обов'язком (необхідністю)**. Цей смисл у художньому світі Ліни Костенко насамперед виражається в метафорі саду з відповідними образними компонентами. У поезіях «Навіщо ж декламація? Все значно...» [6, с. 54], «Будь щедрою, хай плаче твоє листя...» [6, с. 183], «Настане день, обтяжений плодами» [6, с. 44] образ плоду символізує творчість як таку, що є органічним породженням життя за внутрішніми законами природи. У вірші «Всі ми – яблуні, облиті купоросом» [2, с. 213] в образі сумнівного господаря саду, який більше шкодить деревам, ніж сприяє їхній родючості, виражено сутність владної ідеології, котра свою роль вбачає в нищенні справжніх письменників та їх творів, натомість плакаючи штучні замітники. Функціонально значимими є також образ коріння, образ бутафорського плоду, образ пір року тощо.

Прикметним у цьому аспекті є спостереження К. Юнга: «Творче живе й росте в людині, як дерево в ґрунті, з якого воно бере потрібні йому соки. Тому нам непогано було б уявити собі процес творчого створення на кшталт певної живої істоти, що живе в душі людини. Аналітична психологія називає це явище **автономним комплексом**, котрий як частина душі, що відокремилася, веде своє самостійне, вилучене з ієрархії свідомості психічне життя і відповідно своєму енергетичному рівню, своїй силі або проявляється у вигляді порушення мимовільних спрямованих операцій свідомості, або, в інших випадках, на правах провідної інстанції мобілізує Я на службу собі» [10, с. 223].

Природним є не тільки породження мистецького твору, природним є також його віддача. Потреба поділитися своїм відкриттям для ліричної героїні Ліни Костенко є такою ж даністю, як відчувати біль та втілювати його в образах: «Віддай людині крихітку себе. // За це душа поповнюється світлом» [2, с. 549]. У художній творчості, таким чином, Ліна Костенко бачить джерело відновлення та збільшення духовної енергії не лише реципієнта, а, що важливо, і самого митця. Очевидно, у цьому полягає

сутність аристотелівського катарсису поезії, яка є «звільненням, як для поета, так і для читача» [1, с. 212].

Природність і щирість мистецького вираження художнього таланту Ліна Костенко прирівнює до слова сповідального, тобто такого, що оперте лише й тільки на правдивості почувань і відчуттів. У вірші «Лист» (з погляду поетики він є нетиповим для творчої манери поетеси – це поезія в прозі) зазначається: «Я поклала папір на коліно, я стривожені вірші пишу. Наче прозу пишу – без розбивки на рядків розмаїті пласти, щоб здавалось на перший погляд, що пишу я звичайні листи. Власне, це недалеко від правди. Інша форма – той самий зміст. Адресовані людям вірші – *найщиріший у світі лист* (курсив наш. – О. Т.)» [3, с. 6].

Чимало уваги сповідальності як характерній прикметі поетичного самовираження митця приділив у своїй праці М. Арнаудов. Він вважає, що «не беручи до уваги рідкісні випадки творчості в стані задоволення, правилом є поетична сповідь, яка говорить про вистраждане життя» [1, с. 190]. Творчість як сповідь у його інтерпретації виконує принаймні дві функції: 1) прагнення подолати свою самотність і 2) полегшити своє життя, що передбачає «необхідність переходу від мовчазного терпіння почуттів, афектів до довірливого розкриття, до залучення до наших думок, почуттів, до наших приватних станів меншої або більшої частини людей, здатних зрозуміти нас» [1, с. 180].

Природність творчості необхідно розуміти також і в тому аспекті, що її начала губляться десь у початках світобудови і, отже, непідвладні логічному поясненню. Це своєрідна terra incognita, де природа старанно приховує сутність явища. Хоча людська свідомість і прагне знайти логічне пояснення. Наприклад, у Л. Толстого є цікава думка про **інстинктивну** природу художнього таланту. У листі до Д. Хілкова він писав: «Я дуже зайнятий писанням. І не можу відірватися. Гадаю, що як природа наділила людей статевими інстинктами для того, щоб рід не припинився, так вона наділила таким само, що здається безпідставним і нестримним, інстинктом художності деяких людей, щоб вони робили твори приємні і корисні іншим людям» [9, с. 12].

Важливість цього інстинкту для митця така, що його зникнення супроводжується втратою сенсу життя. Ліна Костенко показує це на прикладі образу Марусі Чурай. Наприкінці роману в самохарактеристиці героїня постає перед нами вже тінню колишньої народної піснетворки: «Так і жива, без голосу, німа. // Пісень немає – і мене нема» [4, с. 175]. Відсутність творчого самовираження нічим іншим митець компенсувати не спроможний. І фатальна самотність Марусі на схилі її життя це більше, ніж нереалізована людська доля, – це також символ дивовижної

злютованості життя й творчості, які перебувають в зовсім інших вимірах, ніж життя звичайної людини.

Природність творчості виражається в явищі так званого покликання. «Практичний аналіз психіки художників знову й знову показує, наскільки є сильним імпульс, що проривається із безсвідомого, і в той же час – наскільки він норавливий та свавільний. Скільки біографій великих художників говорять про такий порив до творчості, котрий підпорядковує собі все людське і ставить його на службу своєму творінню навіть за рахунок здоров'я і звичайного житейського щастя» [10, с. 223]. Важко знайти митця, який би обминув цей феномен. Не виняток – і Ліна Костенко. Сила покликання в її інтерпретації ірраціональна, непідвладна логічному осягненню. Її інтенсивність увиразнюється лише в зіставленні з почуттям кохання. Прикладом цього може служити поезія «Моя любове! Я перед тобою», де лірична героїня надзвичайно тонко проводить межу між двома найвеличнішими духовними джерелами своєї душі.

Цікаво звучить тема покликання й у поезії «Любов Нансена» [5, с. 155]. Варто зробити деякі зауваження. Ліна Костенко осмислюючи проблеми мистецтва, часто змальовує образи людей, які до художньої творчості, на перший погляд, не мають жодного стосунку. Вони різні за масштабами своєї особистості, але їх об'єднує духовне подвижництво, що великою мірою характерне й для художнього таланту. Такими є Жанна д'Арк, Галілео Галілей, останній жрець племені Тода, Сахно Черняк з «Думи про братів неазовських», чорнокоса жінка з пансіонату «Форель», згадуваний Нансен тощо. Поетеса вдається до, сказати б, класицистичного прийому, наділяючи кожного з таких персонажів певною рисою, яка характерна й для мистецького життя. Так от у вірші «Любов Нансена» авторка досить яскраво змалювала ірраціональність поняття «покликання». «В о н о « – постійно живе в душі обраної людини. Про нього майже нічого невідомо: коли воно активізується, куди поведе. Єдине, що можна сказати певно: владна енергія його надзвичайно потужна:

Тиждень буде все добре.

Цілуватиму ваше обличчя.

Може, навіть не тиждень, а цілі роки минуть.

Будем дуже щасливі...

Але потім в о н о покличе.

Ви зумієте, Єво, простити це і забуть?

Ви не будете плакати? Не поставите душу на якір?

Не зіткнуться в мені два начала – Ви і в о н о ?

Я без Вас нещасливий. А без нього буду ніякий.

Я без Вас збожеволію. А без нього піду на дно [5, с. 155].

Розглядаючи природність творчості не можна не згадати поняття «медіум», про яке йшлося вище. В «Інкустаціях» Ліна Костенко пише:

Історія проситься в сні нащадків.

Поет – це медіум історії

На спиритичних сеансах пам'яті

Найголосніше говорять мертві [2, с. 550].

Ту загадковість мистецького таланту, про яку говорилося вище, поетична свідомість намагається витлумачити в містичний спосіб. Хоч Ліна Костенко слово «медіум» використала чи не єдиний раз, проте образи митців в її творах сповна наділені «медіумінстю»: це й Маруся Чурай, і циганська поетеса Папуша, й Іма Сумак. Дивовижна здатність яскраво бачити внутрішнім зором душі безмежні масиви минулого виражена в поезії «Син білявого дня і чорнявої ночі...». Вечір-мулат – образ митця, який знаходиться на порубіжжі двох стихій дня і ночі, тимчасового, сучасного й вічного, позачасового. Прикметно, що саме така здатність є тією сокровеною сутністю митця, чинником, що приводить у рух весь складний механізм творчого самовираження: «Ти думаєш, вірші потрібні поетові? // Поетові треба бути поетом» [2, с. 181].

Отже, мотив природності творчого самовираження в художньому світі Ліни Костенко абсорбує різні аспекти мистецтва. Насамперед маємо відзначити амбівалентність у ставленні поета до свого наповненого емоційними враженнями внутрішнього світу. Це одночасно і тягар, і духовна радість. Діалектична взаємодія суперечливих станів породжує великий енергетичний заряд, котрий реалізується в художньому творі. Мистецтво для митця – природна необхідність, яка за своїми характеристиками близька до сповідального слова та до катарсису. Ірраціональність мистецького покликання дає можливість говорити про інстинктивність діяльності художнього таланту. Містичне поняття «медіум» так само близьке костенківському поету. Важливим мегаобразом природності мистецтва є образ саду, де кожний компонент: плід, листя, коріння, пора року тощо – виражають усе багатство смислових відтінків мотиву природності художньої творчості, мистецького покликання.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнаутов М. Психологія літературного творчства / Михайл Арнаутов. – М. : Прогресс, 1970. – 653 с.
2. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с. – (Першотвір).
3. Костенко Л. Вітрила / Ліна Костенко. – К. : Рад. письменник, 1958. – 58 с. – (Першотвір).
4. Костенко Л. Маруся Чурай: Іст. роман у віршах / Ліна Костенко. – К. : Рад. письменник, 1979. – 189 с. – (Першотвір).

5. Костенко Л. Над берегами вічної ріки: Поезії / Ліна Костенко. – К. : Рад. письменник, 1977. – 163 с. – (Першотвір).
6. Костенко Л. Неповторність: Вірші. Поеми / Ліна Костенко. – К. : Молодь, 1980. – 224 с. – (Першотвір).
7. Костенко Л. Проміння землі: Вірші / Ліна Костенко. – К. : Молодь, 1957. – 50 с. – (Першотвір).
8. Толстой Л. Полное собрание сочинений, т. 1–90 / юбилейное издание / Лев Толстой. – М.-Л., 1928–1958. – . – Т. 30. Произведения 1882–1898. – 1951. – XXVIII. – 606 с.
9. Толстой Л. Полное собрание сочинений, т. 1–90 / юбилейное издание / Лев Толстой. – М.-Л., 1928–1958. – Т. 72. Письма 1899–1900. – 1933. – XII. – 630 с.
10. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Карл Густав Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 214–231.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Таран Олег Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури, психологія творчості.

ЗАКОН ЗОЗУЛИНИХ ЯЄЦЬ, АБО КАНЦЕЛЯРИТ І КАЛЬКИ У... ФІЛОЛОГІВ

Анатолій ТКАЧЕНКО (Київ)

У статті йдеться про засміченість нашої мови кальками та канцеляритом, які відіграють роль зозулиних яєць стосовно багатих питомих синонімічних гнізд. Приклади взято переважно з авторефератів, статей, посібників та підручників, написаних філологами.

Ключові слова: канцелярит, калька, філолог, *ad fontes!*

The article deals with our language littered with translation loans and clerk phrases which play such a role as cuckoo's eggs according to specific synonymous nests. The examples were taken mainly from authors' summaries, articles, manuals and textbooks written by philologists.

Key words: clerk phrase, translation loan, philologist, *ad fontes!*

Насамперед мушу присвятити абзац осоружному **використанню**. Це слово тепер універсалізується, але все ж таки ще досить сильне первісне його значення або ж «внутрішня форма» (за О. Потебнею) – *користь*. Користь протипоказана мистецтву, істинно естетичне знання, за І. Кантом – безкорисливе, незацікавлене. Слово це вживають у школярських аналізах: бере письменник і використовує епітет чи метафору, буквально всі літературознавчі опуси нині кишать *використанням*, тоді як є чимало не таких прагматичних і водночас точніших слів: *застосовувати, залучати, послуговуватися, вдаватися до..., за допомогою* того то й того то досягати такого то стилістичного ефекту, низка інших контекстуальних вирішень.

Подібне – і щодо так званих художніх *цінностей* чи моральних *вартостей*. Що те, що те, а внутрішня форма – від торгу. Моральні *основи, підвалини* – тут внутрішня основа будівнича, але корисливий час уже їх відкидає. Як і поняття *художніх засад* чи *художності* взагалі.

Ще один калькований (причому неправильно) псевдотермін, яким кишать автореферати, підручники й посібники: *дозволяє стверджувати, зробити висновок* тощо. Це так само, як російською звучало б *разрешает*. А хто *забороняє*? У росіян є ще більш абстраговане *позволяет*, саме в тому значенні, в якому ото наші кишать. А тут знову ж таки чимало свого (якого «не цурайтесь»): *дає змогу з'ясувати, дає підставу стверджувати, уможлиблює, сприяє, допомагає* тощо.

Кальку *знаходитись* тепер не витруїш ніякими гербіцидами, бо вона в усіх «мобільняках», на вокзалах, у ЗМІ. А здавалося б, куди простіше: *ваш абонент – поза зоною*. Або, коли дуже вже хочеться казенщини, – *перебуває поза зоною*. Бо *знаходяться* гаманець, телятко, дитинка в капусті... Відтак і *местонахождение* – не *місцезнаходження*, а *місцеперебування* (ще більш по-людському, без канцеляриту – просто *перебування*); а бахтінський термін *внеаходимость* – не якийсь кошмарне *позазнаходження* (навіть комп'ютер не хоче його сприймати, а загадково інтимізує, ніби запрошуючи шукати: *позазнаходження*), тож зробімо бодай *зовніперебування*.

Типове для калькованої свідомості «використання» пасивних зворотів: *«література розглядається однозначно»*, *«вони в жодному разі не можуть тлумачитися»*; *«Методологія точного літературознавства» мислилася дослідником...»* та багато інших: забуваємо, що частка *ся* означає дію, спрямовану на себе. Як і зворот: *мною виконано* таку-то роботу. *Стінгазета* приклеєна не *студентом*, а *клеєм*.

Забуваємо дієслово *мати*: *«література об'єктивно володіє такими можливостями»* – таж *має такі можливості*, просто у науковій мові росіян більше прижилося *«обладает, располагает»*, от і вичавлюють вони «иметь или не имеет».

Далі – телеграфно, вже без абзацних розкошів. Дієслово *навчати* вимагає родового, а не давального відмінка: *навчати грамоти*, а не *грамоті*; ліпше *складники*, а не *складові* (бо мається на оці *составляющие части*); *твердить* у нас має конотацію неактивну, гундосить собі людина щось, тож ліпше *стверджує*; *перерахування* стосується грошей, а так – *перелік, лічба*; *взаємообумовленість* означає, що обома сторонами обумовлено (рос. *оговорено*) те то й те то, тож треба *взаємозумовленість*, отже, й у «стартовому» слові не *обумовлює* (оговаривает условия), а *зумовлює* (спричиняє); *відмінні стилі*, якщо їх перекласти зворотно, означали б *отличные стили*, тоді як ідеться про *різні* чи *відмінні один від*

одного стилі; в такий спосіб – калька з німецької *in solche Weise*, а нашою буде **так, таким побитом, таким робом, таким чином** (не плутати із трафаретно-підсумковим, після якого йде кома і яким тепер витіснили нормальне слово *отже*); **напрямки** – суто фізичні, а в переносному розумінні – **напрями**; *оточуюча дійсність* – кошмарна калька (коли вже вийдемо з оточення?) плюс канцелярит: є ж гарне, мудре, як світ, усеосяжне слово **світ**, а ще – то **довкілля, навколишня дійсність**; поголовна калька – **виглядає** в розумінні **видається, здається, постає** (у росіян є *выглядит і выглядывает*, так ось, коли вживають *виглядає* не в значенні «З-за хмари де-де *виглядав*» (Т. Шевченко) чи «*Виглядаю тебе ще з весняних доріг*» (М. Ткач), а отакечки: *ви сьогодні гарно виглядаєте*, то це ніби виглянула раз, виглянула вдруге, а колись і набридне, тож чи не ліпше просто *красива*, бо то постійно, а не тимчасово¹⁰⁷; у розхожій словосполучі *так, наприклад*, одне слово зайве; *життя продовжується* – ліпше **триває**; паскудна калька *наступні* – нормальне слово **такі**; *відзначається характерною амбівалентністю* – **має** або **позначене** або **вирізняється**, через те, що *відзначається* орденами та іншими *відзнаками*, тоді як *варто відзначити* – треба **зазначити**; *надає перевагу* – треба **віддає**, а *надає* хтось комусь слово; у *першу чергу* (доки стоятимемо в чергах?) – **насамперед, передовсім, спершу, найперш**; *завжди присутній момент сумніву* – ліпше **наявний**, а ще ліпше **є момент сумніву**, що ж до *присутнього* чи *відсутнього*, то це до фізичних осіб; порядкового числівника **другий** ніхто не скасовував, але нині ледь не всі замінюють його *іншим*: *кохана, ось одна шкарпетка, а де інша?*, а інша – з іншої пари чи, може, в іншої (*інакшої*) коханої, тож і з *іншого боку* – можливо, але тоді, коли їх, боків, багато, а коли два (альтернатива), то таки з **другого**, бо *інший бік* – уже спина чи живіт; не варто зловживати й калькованою словосполучкою *той чи інший*: ліпше **той чи той** (з'являється конотація вибірковості між чимось однорідним, а не інакшим; *крайні точки зору* – ліпше **погляди** чи **позиції**; гарний вираз у росіян *тем не менее*, і звучить у них мелодійно, але буквально перенесений на український ґрунт, звучить какофонічно *ти мне мени*, не виручає й *ти мне меньше* (хто кого і скільки *мене?*), а **тимчасом** є ціла купа «відцураних» своїх: **а все ж, а проте, зате, однак, а втім**, зрештою просто **але**, а поруч із купою – одна калюжа *тим не мени*, і всі туди

¹⁰⁷Реклама: така-то мазь дозволить вашій шкірі виглядати більш пружною вже за 5 днів. Для нормальної людини це антиреклама: а що як не дозволить? А там, де не виглядає, – так і лишиться в'ялою? І то допоможе тільки виглядати? Чому ж не стати пружнішою? Не куплю.

Або у літературознавця: «Механізм виховного впливу мистецтва виглядає наступним чином» — хіба не ліпше, напр.: «Виховний вплив мистецтво справляє так-то й так-то?»

дружно чалапають, уявіть собі пісню про свекруху лихую: «Хоч не лає, то бурчить, / Тим не менше – не мовчить»; в якості факторів художності виступають... – калька із в качестве, таж просто **факторами**, а ще ліпше **чинниками**, або **як чинники**, або **за чинники художності правлять**, згадаймо вишукану фразу із прийменником за і замінімо її «знаком якості»: «Хай чабан – усі гукнули – в якості отамана буде»; замість вивченням... займаються ліпше **вивчають**, **досліджують**, **переймаються**; займаються підрахунками – **підрахунки провадять** (бо ж «Занялася заря расписная», «Та сирі дрова зайнялись», а коли займаються любов'ю, то в українському менталітеті так наче ото **загоряються**); замість трактовки ліпше **трактування**; замість художніх достоїнств – **здобутки**; замість найсуттєвіших – **найістотніших**; замість недоліки (калька з недочеты) – **вади, хиби, огріхи, недохопи, негаразди, гандж**.

«Провідний лейтмотив» – тавтологія, бо лейтмотив – це і є провідний мотив; «присутня на тематичному рівні її лірики етична та емоційна напруга...», «якщо Леся Українка для творення розмовних інтонацій часто вдавалася до білого вірша, то в Теліги ця форма відсутня» – що присутня, що відсутня – стосується насамперед людини, а якщо у когось немає чогось, то його таки немає, а не воно відсутнє; формула «питання стильової приналежності» відгонить казенною фразою про партійну приналежність: українські перекладачі боялися перекладати її як належність, а тимчасом немає дієслова приналежати.

До **найтиповіших сучасних дисертаційних глюків**, із якими безуспішно борюся ось уже кільканадцять років «приналежать»: а) словосполука **дисертаційне дослідження** (слово **дисертація** і означає **дослідження**); б) терміноід **поетикальні** – кошмарно какофонічне слово поети+кальні або пое+тикальні, таж ліпше – **поетико-стильові** (бо **поетика** і **стиль** – це бінарна опозиція, як **мова** і **мовлення**); в) загляньмо, колеги, у свої давніші дипломи, там ще нормально писалося: **зі спеціальності**, останнім часом щоправда, й тут пішла какофонія: **із спеціальності**. А все ж таки ще не дійшли до того примітивізму, до якого дійшли механістичні «перекладачі» російського **по** на неприродне в цьому випадку за: за спеціальністю. Най живе наш найясніший канцелярський клерк, що розсилає відповідні інструкції! А філологічна братія мовчить собі та відводить очі.

Дуже часто не дотримуємося законів милозвучності: **оригінальні і неповторні** (два **і** поспіль, до того ж це тавтологія: одне слово іншомовне, одне наше, а вони синоніми); **як й окремих** — фонетично виходить **йак'йок**; **актів в будь-якій послідовності** – **вся...**; **вияв всього** та безліч інших. Межи словами не повинно бути важковимовних поєднань приголосних, так як їх немає всередині слів; те ж саме й щодо поєднань

голосних, прочитуймо речення усно; коли кажуть журналісти: *я вам ось цю квітку подарую*, то калькують *вот эту* і не чують, що *ось+цю* звучить какофонічно, натякаючи на низовий фізіологічний процес, тоді як дуже інтелектуально й літературно – *оцю*.

Коли є заперечна частка *не*, то далі треба вживати не називний відмінок, а родовий: *не цінує свого окремого життя*, а не *своє окреме життя*.

Якщо «набуває», то не *виділеність*, а *виділеності* – теж родовий відмінок: *набуває краси*, а не *красу*;

– *особа/особистість* – крामольно вважаю, що *-ість* постало під впливом «личность», а в *особі* є внутрішня форма окремішності, особливості, але психологи, калькуючи, їх термінологічно розмежують, а оскільки в нас, окрім усього іншого, не психологія, а літературознавство, то ліпше вести мову про *дійових осіб* чи *персонажів*.

– до такої-то групи *відносяться* (і це вже чую навіть од мовознавців!), таж *належать*, або *відносять*, узагалі частіше застосовуймо *третю особу множини* замість зворотних форм;

– коли перелік прізвищ, тоді – *та ін.*, а коли капуста, горох – тоді *тощо*;

– єднальних сполучників у нас три: *та, і, й*, залежно від звучання, їх і треба вживати; крім того, *та* передбачає певну підпорядкованість: *батько та син*, а *і та й* – рівноправність; а можна ж і безсполучниково; натомість часто або *татакають*, або *і-ікають*;

– *дійовий*, наголос на *и*, але *дієвість*, і тільки так, *дієвий* – неправильно;

– *суспільно-перетворювальна*, а не *-ююча*;

– часто, особливо в авторефератах, уживають *полягає* та *й полягає*; чимало і *є, є, є* (це конструкція із *являється, іст* чи *іс*. Забуваємо, що можна давати через тире, через *постає* та інші конструкції фраз);

– *невирішуваність* ліпше – *нерозв'язуваність*; *вирішуються* питання, а проблеми, конфлікти, завдання, задачі (тільки в математиці) – *розв'язуються* (до речі, хто й коли вигадав термін *ступінь*? Від якого кореня? *Степ*? Адже є нормальне слово – *ступінь*);

– *взаємозаперечуючими* – *взаємозаперечними*;

– *залишається* частіше можна без префікса; *декілька* теж – *кілька*;

– *неуникно* – *неминуче*; *неочікувано* (*неочікуванка?*) – *забуваємо, що є несподівано–несподіванка*;

– узагальнення *витікає*: треба *впливає*, а *витоки* (истоки) ліпше *джерела*;

– *не стільки... скільки* – ліпше *не так... як* («Не так ті вороги, як добрі люди...»); *чим... тим* – краще *що... то*;

- у літературознавчому контексті ліпше не *стійкі ознаки*, а *сталі*;
- часто вживаємо словосполучу *більше того*, а з тим самим значенням є *мало того, і поготів, понад те*;
- *утверджуючий* пафос – ліпше *ствердний* чи бодай *утверджувальний*, хоча в останньому теж з'являється *жування*;
 - *євві власні* – тавтологія, досить одного з двох;
 - *частіше за все – найчастіше*;
 - *співпадає* – це коли *співає*, а тоді *падає* (жарт), а так – *збігається, сходиться*;
 - *направлена — спрямована*;
 - *протиріччя* — то в побуті, в усіх інших значеннях — *суперечності*;
 - *вести себе – поводитися*;
 - в корені міняє – *докорінно змінює*;
 - *не тільки, але й* (треба *а й*),
 - *прослідковується* – треба *простежується* (тепер почали ще й по-шпигунському *відстежувати*);
 - *стикнувся з чимось* – ліпше *зіткнувся, зіштовхнувся; наштовхуємося на щось, маємо справу з чимось*;
 - *взаємовідношення – зв'язки, стосунки, взаємини*. І це не секретна інформація, вона міститься у книжках Є. Чак, О. Пономарева, С. Караванського...

Шедевр української самонеповаги й меншовартості: «*Основним прийомом презентації нарації є вербалізація*». Коли це сказати нормальною мовою, то буде банальна до неймовірності думка: *розповідають в основному словами*. І ніякої тобі науки, тим паче каторги для студентів.

Згадую свою статтю семирічної давнини «Ой у полі вербалізація, а під нею – глобалізація». Пора повертатися до власних мовних джерел, розчищати їх. Інакше спрацьовуватиме закон, який можна назвати законом зозулиних яєць. Що це таке? Проілюструю прикладом з викладацької практики. Він, щоправда, вже з бородою (наводив і в тій статті), але досить показовий.

Отже, відбувається захист дипломної роботи. Тема – «Особливості вербалізації націоментальних символів у текстах Шевченка». Студентка читає «Пояснювальну записку», довго, з усіма там актуальностями, теоретичними підґрунтями тощо, всі ніби й слухають, але спека, за вікном доцвітає каштан, у повітрі стоїть суха нудота, тож для пожвавлення прошу відповісти на простеньке запитання, ще з першого курсу: що таке символ, чим одрізняється від алегорії чи емблеми. – Мовчок. – Ну гаразд, а які ж націоментальні символи розрізняєте? – Теж невиразне щось. –

Добре, а скажіть, що воно таке – вербалізація? – Мовчить. – Чи не від верба? – жартую. – Наприклад, українська верба як націоментальний символ. У Шевченка: «А над самою водою / Верба похилилась; Аж по воді розіслала / Зеленії віти / А на вітах гойдаються / Нехрещені діти...». У Симоненка саркастичне: «Націоналізм у гілці тій буя, / Вороже серце в дорогій вербині!». У народних піснях: «Ой у полі верба, / Під вербою – вода, / Ой там дівчина воду набирала / Хороша й молода», або «На вгороді верба рясна / Там стояла дівка красна» – така, як оце ви, – підбадьорюю. – Мовчить. – Таж вербалізація – ословлення, – підказую, не витримавши. Погоджуються. Між іншим, видно, що й пісень теж не знає. Певна річ, тут міг спрацювати і психічний стан, а водночас убачаю в цьому й досить показовий симптом чи ефект зозулиного яйця.

Ми так захопилися термінологічними іграми, множинністю методологій і методик, перенесенням чужого у свої гнізда, що успішно викидаємо з них своє. І як наслідок – учні молодших класів уже не розуміють, що воно таке «Садок вишневий коло хати» (цей приклад виловив в інтернеті **професор Г. Ключек**: школяреві вже незрозуміло, чому садок вишневий **коло** хати, бо він сприймає «коло» – як геометричну фігуру, йому незрозуміло, чому сім'я вечеря й спить **коло** хати, то пояснюють, що в хаті немає кондиціонера; чому «соловейко не дає» навчати тощо). І виходить знову націоментально-символічно, за Шевченком, тільки поміняймо Шафарика і Ганка на Фуко і Барта. Так і профукаємо-пробіфуркаємо (є такий термін – біфуркація) верби й дівчат. А яка ж була горда: «Не великий ти пан / Та й напій коня сам: / Впала роса, а дівчина боса / – Ніженьки зросить собі...». А неримований рядок наприкінці – яка художня довершеність, який смак! І яка **джендерна** рівність!

Саме так, **джендерна**. Культивууючи *гендер* або *гендер*, ми вбиваємо чотирьох зайців: по-перше, стаємо більшими греками, ніж греки, бо у їхньому корені *γένος* звук *гамма* ближчий до нашого *г*, ніж до *т*, і означає це слово **рід**, а не *стать* (звідси *ген*, *генетика*, *генерал* тощо); по-друге, стаємо більшими французами, ніж французи, бо їхнє *genre* походить від того ж кореня, трансформованого через латину вже на *genos*, і це також ще тільки **рід**, а не *стать*; по-третє, стаємо більшими американцями, ніж американці, бо в них те, що, крім роду, означає вже й *стать*, звучить як **джендер**. І в цьому останньому значенні його почали вживати саме американці, причому спочатку іронічно. Тож, запозичивши в цьому, другому значенні термін, логічно було б і залишити його таким, як його вживає весь світ. Ні, ми пішли «иним путем», за росіянами, але в них немає звука *г*. А в нас є тепер і *г*, і *т*, тому на radoщах, по-четверте, стаємо більшими росіянами, ніж росіяни: то **ти**-каємо, то **гу**-каємо, тоді як

насправді треба *джи*-кати. Як собі хочете, колеги, а я вибираю *джендер*. Тим паче, що африката *дж* в нас природна: *джміль*, *дженджур*.

Наше літературознавство, ігноруючи мовознавство, іноді нагадує такого собі Гільденстерна, який, «відстежуючи» мистецькі явища, їх творців, намагається загнати все розмаїття художніх світів у кілька вже промацаних кимось «дірочок». Пам'ятаєте, Гамлет пропонує Гільденстерну, посланому стежити за ним, зіграти на сопілці: це ж дуже просто – затуляєте дірочки і дмете. Той відмовляється: не вміє. – А ви ж хочете грати на мені – від найнижчої моєї ноти до найвищої.

Відтак тексти «використовують» лише для ілюстрації тих чи тих положень. То натискали переважно дірочки соціології, тепер соціальний аспект зовсім не береться до уваги: тиснемо на психоаналітику. І вже виходить, що Хвильового довів до самогубства лише він сам зі своїми успадкованими комплексами (як і Григора Тютюнника виставлено унтер-офіцерською вдовою, котра сама себе вимордувала), що А. Кримський подає трансформовані через героя «агресивні й лібідозні спонукання» до власної матері (так впливає з екстраполяції на автора «взаємостосунків» персонажів роману «Андрій Лаговський»). Убивство братом брата за землю в Ольги Кобилянської, коли навіть зовсім відкинути соціальний аспект, так і напрошувалось на біблійну аналогію, але за посередництвом психоаналітичних спостережень нащадків Каїна спрощується до намагання героя знову стати дитиною й опинитися в материнському лоні. Отакий герой. Праву, художню півкулю мозку Є. Плужника також піддано інтелектуальній стерилізації зліва: «*Інтелектуальна стерилізація авторових почуттів наитовхує на думку...*». Чим цей стерилізаторський психоаналітизм ліпший від вульгарного соціологізму?

Ми про що, колеги? Про художню літературу, про диво художності, про психологічну майстерність прозаїків чи лише про їхні комплекси, які, можливо, приверзлися нашим лівим півкулям? Чому в гонитві за новітніми околгоспненнями (свідомо вживаю такі «терміни», аби докричатися), натягуваннями на новостарі копили чи запиханні в дірочки щораз глибше загрузаємо в **комплекс філологічної меншовартості? Нам здається, що добре там, де нас нема, йдемо до парафій психології, соціології, філософії, богослов'я, де ми – ну зізнаймося – не аж такі зухи, бо не закінчували відповідних факультетів із системою спеціальних дисциплін. Опановуємо їх самотужки, сяк-так застосовуємо – і нехтуємо материнське лоно **філології**, втрачаємо-вбиваємо в собі братів-мовознавців, а заодно й фахову компетентність, і дітей-студентів дезорієнтуємо.**

Я б радісно мовчав, колеги, але **мушу** констатувати й мовностилістичні огріхи, бо то для філологів не дрібниці. Ось, наприклад,

із серії кумедних метонімії та есеїстичних кучерявостей: *«Цей біографічний факт О. Плюща можна тлумачити...»*; написання таких-то творів *«сприяло перетворенню афектів біографічного змісту авторів на “літературне самозгоряння”, що викликало катарсис естетичної реакції»*; *«На іншому, вже сучасному перевалі інтерпретації метафізики мистецького ландшафту текст, що відкривається в просторі читання...»*; *«...грані феномену творів класиків світової словесності»* – п'ять поспіль іменників у родовому відмінку плюс прецедент околгоспнення філософського поняття феномен: воно тут в однині, але стосується всього колгоспу класиків та їхніх творів; а далі вже 8 родових відмінків: *«...розкриває антропологию любові української прози першої третини ХХ ст.»* – таж ліпше любові у прозі, а не любові прози, хіба не чути?

Але й це ще не межа: планка зависає на 11-тьох родових: *«Якщо намагатися окреслити в історичних межах художні модули інтертекстуальності едіпового комплексу української прози першої третини ХХ ст. ...»*. Перечитайте: виходить, що українська проза означеного періоду страждає ото тим комплексом.

«У дисертації застосовано саме християнську етику, – вона найспорідненіша з психоаналізом, бо розглядає психіку людини на глибинному неусвідомленому рівні, запевняючи...». Етику не можна застосувати – можна виходити або не виходити з її критеріїв, та й не запевняє вона, а має ті ж таки критерії чи постулати.

«...Проведені друзями бесіди з Іваном Орловцем, які стосуються (таж ліпше про чи щодо. – А.Т.) його хворобливої еротизованої любові до славнозвісної співачки Ірини Завадської, поглиблено основними принципами “фокусної терапії”, щоб утвердити реалістичну вертикаль Я героя. Звідси випливають парадигматичні відносини між тезаурусом і сюжетотворенням у словесній творчості» – тут змішано все до купи – бесіди персонажів, дослідницьке фокусне поглиблення, тезаурус, а особливо комічно стримить «реалістична вертикаль» героя.

«Художня модель мислення» – ще один поширений глюк. Ліва півкуля рівняє все по собі. Ніяких відчуттів, образів – тільки мислення. Застосуйте той глюк до музики, інших видів мистецтва.

«Етнопсихологічним колоритом виступає амористика в творчості І. Нечуя-Левицького, зокрема початку ХХ ст., де простежуються “сліди” авторової внутрішньої любові до свого народу». Ну, слава Богу, простежилися-таки в амористиці внутрішні сліди. Щоправда, у відлунні *«едіпового комплексу митця»* (читай: митцевого едіпового комплексу), художньо вишпортаного *«на звалищі сирітських почуттів»*, та ще й *«переживаючи батьківсько-материнські маргінеси своєї психіки»*. Бере собі митець на звалищі та й переживає маргінеси своєї психіки. До речі,

якщо вже почали ги-кати в маргінесах, то тоді треба і в маргарині. А якщо в генезі – то і в генералі, філологові, інших -ологах – і гаплик.

А ось ще психоаналітичні інверсії, еліпси, анаколуфи: «...висвітлено між ними колізії й альтернативні концепції» – читай: висвітлено колізії між ними, розглянуто альтернативні концепції; «...їхні найтонші вібрації душі» – читай найтонші вібрації їхніх душ; «у своїй лабораторії інтелекту» – у лабораторії свого інтелекту; «його внутрішньо-психологічна археологія вчинку» – внутрішньо-психологічна археологія (та хоч і палеографія!) його вчинку; «коли ще прадід воював з турками, настромивши на спис семеро маленьких дітей» – тобто, воювавши, настромив.

Свіжий психоаналітичний термін: «Образ повішеного kota облицьовує ненависть Лазаря до самого себе...». Очевидно, замість зачовганого філологічного уособлює (рос. *олицетворяет*).

Цікаве також із погляду амористики-гумористики речення: «...для Марії кохання – це передусім вільне й дійове проникнення в іншу істоту». *Істота* – значно ширше й науковіше, ніж *людина*, бо коли вживати людські слова, то випаровується науковість. Наприклад, можна написати: *у снах в'язневі ввижалися очі вбитих та повішених ним людей*. Але то було б дуже просто, а науково: «...в сновидіннях в'язня гріхи давали про себе знати в образах виразу очей людей, яких він убив і повісив». Тут «*дає про себе знати*», тобто *дається знаки*, що, виявляється, ніякі то не очі, навіть не *образи виразу*, а... категорія: «*образ очей – це онтологічна філософсько-психологічна категорія у творі, що живе своїм окремим позафабульним життям*». Із побудови фрази незрозуміло, чи то твір живе собі позафабульно, чи категорія, але головне, що дуже онтологічно та ще й філософсько-психологічно.

Час від часу прошу колег рекомендувати студентам досі актуальну статтю Івана Світличного «Поезія і філософія» (1958), де Філолог обстоює художню своєрідність мистецтва слова. Ось дві цитати: «Замість живих героїв перед нами маячать лише бліді тіні і схеми, примушені “свідчити” про філософські нахили своїх творців»; «Виходить так, ніби не було у Панаса Мирного фактично ніяких художніх образів. Ні Чіпки, ні Довбні, ні Пріські. Були лише уста, в які письменник вкладав свої революційно-демократичні погляди [1, с. 282, с. 273]». І хоча це стосується перетягування ковдри на філософію та соціологію, але цілком підходить і до всіх інших вульгаризацій.

Хай живе філологічна гідність! Філолог – це горде ім'я.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Світличний І. Серце для куль і для рим / Іван Світличний. – К.: Рад. письменник, 1990. – 582 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ткаченко Анатолій Олександрович – доктор філології, професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: філологія, поетика/стиль як бінарна опозиція, секрети художньої творчості, віршознавство, феномен шістдесятництва.

ОБРАЗНІ ПАРАДИГМИ СТЕПУ ЯК ТОПОСУ КОХАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ірина ТКАЧЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядаються образні парадигми степу як топосу кохання в українській літературі. На прикладі окремих творів унаочнюється семантика інтимного степового наративу.

Ключові слова: топос степу, еротичний модус, інтимний степовий наратив.

The thesis is devoted to the investigation of the Ukrainian literature in the context of the erotic. Semantic of the steppe intimate narrative is concretized.

Key words: topos steppe, modus of eros, steppe intimate narrative narrative.

У монографічному дослідженні «Поезія і поетика степу в українській літературі» ми виокремили особливий тип інтимного степового наративу [11]. Інтерпретований він був фрагментарно, на рівні необхідних концептуальних узагальнень. Тому необхідним видається повернення до глибшого осмислення і конфігурації певної системи образних парадигм степу як топосу кохання в українській літературі.

Загальновідомо, що образ довкілля для українців є важливим сакральним топосом. Топос степу у його варіативних художньо-образних модифікаціях входить в етноментальну та етнокультурологічну площину художнього (літературного) україно- та людинознавства. Інтерпретація інтимного ракурсу художнього тексту доповнює систему сакральної топіки, оприявлену в художньо-літературному дискурсі. «Естетизований еротичний елемент здатний викликати у читача тільки позитивні емоції, і, якщо він посилює людинознавчий потенціал твору, – то він є художньо виправданим і його слід вважати доцільним», – наголошує Г. Клочек. Цей підхід визначає нашу дослідницьку стратегію.

Мета роботи полягає в осмисленні ключових семантичних, аксіологічних та ідіостильових особливостей інтимного степового наративу.

Об'єкт дослідження – художньо-образна парадигма степу як топосу кохання.

Предметом дослідження є ідіостильові особливості моделювання окремих інтимних мотивів та художньо-образних форм їх втілення.

Заглиблення в художній світі прозаїків і поетів степу дозволяє виявити та теоретично окреслити іманентно присутній у площині українського Степу такий національно-екзистенціальний тип тезаурусу, що базується на українській національній ідеї, концентрує наріжні проблеми державотворчого процесу та націєствердження. Не складно знайти в українській прозі та поезії художній текст, у якому була б активізована через певні коди історіософська ідея Степу, ідея України. Це ті смисли, які лежать на поверхні або розкодовуються шляхом залучення конкретних інтерпретаційних методологій. У дивній поетичній синестезії відбувається народження мотивів і сюжетів, пов'язаних зі сферою кохання та любові, а з ними закладена особлива семантика, якою увиразнюється змістове розуміння Степу як особливої універсалії. *Любовне, інтимне, еротичне* – це ті художньо-естетичні категорії, якими визначається степ як топос кохання.

Особливості семіотизації художнього простору степу в контексті інтимного нарративу позначені авторськими ідіостильовими домінантами, тематично-сюжетними характеристиками.

Степ як топос кохання може бути драматично забарвленим (роман З. Тулуб «Людолови», трилогія О. Сизоненка «Степ»), емоційно-піднесеним, життєстверджувальним (твори Олеся Гончара), філософічним (поезія Є. Маланюка, Н. Лівницької-Холодної), імпресіоністичним (окремі твори А. Головка, М. Хвильового), провокативним і епатажним (роман Й. Козленка «Танжер»). Безперечно, граней у семантичному та аксіологічному нюансуванні синтези «степ-кохання» багато, але ми зупинимося на окремих із них.

Можемо назвати ряд талановитих творів (актуально і до поезії, і до прози), де у периметрі степу – історичному, емоційному, особистісно-екзистенційному – розгортається, підкреслимо, по-українському шляхетний, інтимний, любовний чи еротичний нарратив. Нашим завданням є і своєрідна літературознавча легітимізація особливого інтимного степового нарративу. Для аналізу ми обрали окремі тексти Є. Маланюка, Н. Лівницької-Холодної, А. Головка, Олеся Гончара, Й. Козленка. У кожного із них топос степу в контексті інтимного нарративу відкриває особливі ракурси, постає в особливих художньо-образних іпостасях.

Так, у поезії Є. Маланюка відбувається образотворення степу із залученням художніх й емоційних паралелей до фізичних актів

оволодіння жаданим суб'єктом (Україна, «перекохана мандрівниками», «На узбіччі дороги – з Європи в Азію, // Головою на Захід і лоном на Схід...» [18, с. 61]). Сфера інтимного відкриває поету можливість створення додаткових, виразних контурів його історіософської концепції степу, стає засобом образотворення (на основі алюзій, паралелей). Ототожнення України із жінкою, «перекоханою мандрівниками», увиразнює художню історіософію Є. Маланюка.

Степ як унікальний простір для вияву почуттів оспівано в повісті А. Головка «Пасинки степу». Його герої – корінні степовики: «Ми й пахнемо степом» [1, с. 215]. Підкреслимо, що автор не цурається певної оголеності у візуалізації еротичних мотивів: «Палко голову Федорка до грудей собі горне – голубить... Хвильна... Млосна... А він наструнився, руки розп'яв і заломив її... Упав з нею в очі її затуманені – в сивий полин...» [1, с. 237]. Автор витримує певну напругу оповіді, зримо оприявлює історичну лінію, в сюжеті якої людині, яка любить землю і степ, важко знайти свій шматок землі і бути на ньому вільною, щасливою. Заглибленням в особистісно-чуттєвий вимір життя Прокопа і Федорки стверджується авторське переконання у потребі кохати, бо саме це почуття стає життєдайною і життєстверджуючою силою. Імпресіоністична манера письма дозволяє письменнику створювати динамічність почуттєвої сфери героїв – Прокопа і Федорки: «Хвильно. Він цілував, голубив її. Дихав важко. Враз заломив руки їй до болю, і пекуче устами до шиї, аж дух їй забило. Пручнулась дівчина, рвонулась і – стихла, хвильна, зомліла... Прокіп аж застогнав. Стиснув її, заломив. Потім рукою ніжно-ніжно по спині провів. А Федорка й очима, і тілом до нього (вона зрозуміла!). Рукою по волоссі ніжно йому провела. Руками руку його знайшла, до очей собі притулила, а тоді – устами до неї... В комірці пахло любистком і полином...» [1, с. 224].

Анатомія людського почуття поетизується за канонами шляхетного кохання, почуття молодих чоловіка і жінки зароджуються в степу, співзвучні зі степом: «І очі... Ой чи глянув хто коли йому отак в очі, як вона глянула? Ніхто, ніколи... Хіба степ далиною глибокою-глибокою, аж синьою, у ранок коли по весні» [1, с. 206].

Герої повісті природні, шляхетні у своїх почуттях. Через кольористику степу, його запахи і звуки автор місткими, яскравими художніми деталями малює інтимний світ Прокопа і Федорки. Яскраво виражений еротичний мотив у повісті концептуалізується у семантичній площині степу як бажання свободи, одержимість почуттям, відкритість кохання, відчайдушність. Через образ степу універсалізується екзистенційне значення кохання для їх духовного буття: «Дівчина запнула хусткою і, тиха, сіла поруч. Прокіп нахилився до неї – запахло

полином. А вона й своєю головою до його голови прихилилась» [1, с. 215].

У творчості Н. Лівницької-Холодної історіософія степу тісно переплетена з особистісними алюзіями ліричної героїні, і в цьому плетиві поетесою майстерно передано існування особливих етногенокодів, які під впливом певних обставин починають пульсувати, даючи життя іншим емоційним і чуттєвим іпостасям жінки: «Сниться степ, український степ, // Чвал коня і наїзник дикий, // За плечима вогонь росте. // За плечима зойки і крики. // І криваві маски облич, // І палючого диму хмари... // І я знаю, що в темну ніч // Поцілує мене татарин. // І я знаю, що буде біль, // І що буде образа й сором, // І спокуси солодкий хміль, // І ненависти чорний морок. // Буде кров на моїх устах, // Буде розпач п'янкий, безсилий, // І як хижий могутній птах, // Розгортатиме пристрасть крила» [7, с. 81]. Поезію «Степова казка» називають апофеозом експресивного звучання [6]. Сміслові нюансування відбувається у площині містичного еротичного нарративу: поцілунок татарина, який на рівні підсвідомості стає бажаним і спокусливим («Розгортатиме пристрасть крила»). Такими були оксюмори історичних і особистісних площин. Поетеса вдається до містифікації: парадоксальний український степ як ворожий простір, ще не освоєний українцями, поле бою викликає візію іншого бою – бою між чоловіком і жінкою, у якому перемагає бажання і пристрасть, природні почуття для чоловіка і жінки.

Цнотливий світ стосунків і почуттів героїв, чоловіка і жінки, на фоні степу відкривається у творах Олесь Гончара. «Сейсмічно активний ліризм Гончара» позначився на артистично вишуканій поетизації степу як топосу кохання, тяжінні до метафоричної конденсації змісту в образі. Степ – мегаконцепт, який визначається розгалуженою фреймовою структурою, кожен із елементів якої за своєю онтологічною сутністю виступає самодостатнім художнім явищем, яке відзначається поетичною валентністю. Жоден присутній презентант топосу степу не залишився поза художньою увагою Олесь Гончара. Письменник досягає артистичного максималізму в поетизуванні почуттів своїх героїв і співіснуванні зі степом. Особливо виразною, поетично делікатною і семантично багатого є лінія інтимності стосунків героїв, для яких степ – єдиний безмовний свідок.

Олесь Гончар – романтик і ніжний лірик. Ця якість по-особливому впливає на його повісткування про український степ, який письменник поетизував хоча б через оте таємниче відчуття гармонії, дароване людині мирним степом: «...десь із глибини урочища соловей подає голос. Кажуть, меншає на світі солов'їв. Хамів на світі більшає, а солов'їв меншає! Невже планеті справді загрожує розлука з цим сіреньким,

самозабутнім, найніжнішим своїм поетом? А з ким же ділити оте почуття, що підіймається, росте в тобі, хоча й не знаєш для кого? Незвичний стан переживає душа в цім дивнім урочищі Чортуватім. Ніби п'янить самий дух акацій, від нього аж чадієш, умліваєш, поринаючи в безміри якогось райського блаженства... Марися знову змружує очі, і одразу зникає все, тане, маєш над собою лише цей дивний світ, зітканий із золотавості сонця й клубків білого, обліпленого бджолами цвіту. Досягається якась не знана раніш гармонія, сонце розлилося, і сама ти вже ніби розчиняєшся в солодкій млості природи, в її запашистих медах... Зовсім заплющуєш очі, і тоді тебе нема, життя розтануло, світ зіллявся, – на місці сонця вирує в небі тільки жовто-бура гаряча туманність, сповнена пахощів цвіту й золотої бджолиної музики...» [3, с. 361]. Герої Олесь Гончара шляхетні, відкриті до краси навколишнього світу, і в цьому письменник стверджує цінність духовної гармонії – людини зі світом, чоловіка і жінки. У степу його герої відривають істини і цінності життя («Твоя зоря»), у степу зізнаються в коханні, у діалозі зі степом відбувається самопізнання. Окремо можна інтерпретувати любовну лінію, пов'язану із топосом степу, сутність якої полягає в існуванні любові до землі, а ці почуття теж є інтимними і сакральними, по-своєму незбагненними і містичними.

«Без художньої деталі немає письменника», – у цьому був переконаний Олесь Гончар. У його творах деталі «індивідуальні і всюдисущі» [10, с. 60], зокрема й ті, що наділені місією виражати смислові підтексти через категорію запаху. Запах та його художньо-образні втілення якнайточніше дозволяють Гончареві відтворити ту частину онтологічної сутності степу, яка транслює коди не тільки історичної пам'яті, національної свідомості, а й краси людських почуттів. У романі «Людина і зброя» знаходимо промовисту ольфакторну деталь, якою письменнику вдається конденсувати емоційність, людяність, красу і благородність людських почуттів в один сильний за своїм ідейним переконанням контекст: «Богдан ще здалеку помітив між ними Таню. Всміхаючись, пішла йому назустріч, притискаючи букетик польових квітів до грудей, маленька, зіщулена його Тетянка. Бачив спершу усмішку її, ясну, неповторну, і лише згодом помітив, що боса зупинилась перед ним, а босоніжки тримає в руці. Ноженята закурени з дороги, пилява ще лежить на обцьвохканих бур'янами тугих загорілих литочках.

– Пішки?

– Та ні, трохи й під'їхали. На, візьми, – вона подала йому квіти, серед яких найбільше було васильків та волошок, саме того польового зілля, яке він любив. Він почав вдихати, жадібно втягуючи ніздрями густі пахощі степу» [2, с. 73]. Притаманна О. Гончареві увага до «сонячних аспектів» життя своїх героїв вибудовує відповідну концепцію

благородного кохання Богдана Колосовського і Тані Криворучко, у світлі якої виразніше постає і поетично-націософський сюжет степу. В інтимно-чуттєвому світі закоханих, як бачимо, степ посідає особливе місце. Можливо, це свідок їхніх побачень і освідчень, простір, у периметрі якого виокремлювалися сакральні для закоханих ландшафтно-просторові локуси та властивий їм предметний світ, який семіотично поглиблюється через накладання суб'єктивного досвіду людини. У такому розумінні образ «густі пахощі степу» символізує важливі константи людського буття, а саме: маркує геотнічну вкоріненість автора і читача, індивідуалізує характер Колосовського, підкреслюючи його внутрішню красу та естетичність світосприйняття. «Мальовничі простори Слобожанщини» і Степ – «місцерозвиток» Колосовського. Герої Олеся Гончара, в тому числі і Колосовський, належать до категорії людей, які спивають світ, насолоджуючись ним і дивуючись йому. Цей світ є не чим іншим, як «світом активного добра й краси, духовної гармонії, світ людяності [...] наскрізної поетичності й земної правди» (П. Загребельний). Така позиція визначає авторську концепцію світосприймання та світовідчуття, у якій найменші деталі спроможні нести індивідуально значущі смисли і сакральні підтексти.

Рівень еротичних сентенцій роману «Танжер» на тлі любовного дискурсу (на фоні степу, у степу, зі степом, у мареві від степу) української літератури загалом не визначається своєю шляхетністю чи цнотливістю, властивою традиційному ментальному еротичному малюнку українців: «Українці ніколи не були циніками, тому сьогоднішня «еротизація» нації через масову культуру чи то зі Сходу, чи то із Заходу є [...] антиприродною» [12, с. 11], – наголошує М. Томенко. З цією позицією погоджуємося і ми. Не кохання, а фізіологічний потяг між чоловіками і його пристрасна поетизація, що нагадує більше художнє смакування, визначає авторський наратив у романі Й. Козленка. Його прозу безсумнівно можна інтерпретувати як відверто еротичну, але він, як письменник парадоксів, заклав у романі «Танжер» непок'єднані з еротикою змістові концепти, пов'язані із топосом степу.

Коли з'являється у тексті степ, тоді виразно відчуваєш, що молодий митець володіє глибоким історіософським мисленням. Як результат, відбувається переконлива концептуалізація оповіді на історіософському рівні, хай і провокативна, непередбачувана, нестандартна, неканонічна: «Я хочу любити тебе довго довго я хочу лежати в степу на килимі трав що у пелюстках зберігають кров наших величних предків наших героїв я хочу впустив себе степ у себе я хочу щоб він увійшов у мене і я став його частиною»¹⁰⁸ [5, с. 124]. (Здається, нічого епатажного і провокативного у

¹⁰⁸ Цитата подається в авторській редакції.

цьому прикладі немає, проте якщо читач знайомий із контекстом, у якому цей історіософський текст з'явився, то сумнівів щодо порушення певного канону в художньому зображенні степу не виникає).

Діткливість порушеної проблеми вимагає системності та багатоаспектності в інтерпретаційній матриці. Безперечно, той корпус самотніх творів, який ми обрали для аналізу і за допомогою якого ми зафіксували наявність еротичного дискурсу в контексті осмислення топосу степу, відкриває абсолютно інший ракурс для осягнення естетичного мислення кожного митця (зокрема, і їх еротичної свідомості), для розуміння етноerotичного модусу в художньо-літературному вимірі конкретної доби. Концепти степу у багатьох знакових для нашої літератури творах присутньо доповнені мотивами інтимного. Кожен митець у силу свого ідейно-естетичного, еротичного мислення дозволяє собі інтрополовати, на перший погляд, непоєднувані два топоси – степ і ерос – у єдину художню цілісність як естетичний об'єкт, феномен, розуміння якого перетворюється у фантазмагоричний процес пошуку істини як для самого автора, так і для читача.

На матеріалі окремих творів української літератури розглянуто семантику степового інтимного наративу. Доведено, що художньо-образна парадигма степу як одного із топосів кохання поліфонічна за смисловими нюансами, заангажована особистістю автора.

Виокремлення інтимної іпостасі степу, її літературно-критична рецепція вкотре доводить невичерпальність пізнання феномену степу в українській літературі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Головка А. Пасинки степу / Андрій Головка // Головка А. Твори в чотирьох томах. – Т.1. – К. : Дніпро, 1967. – С. 205-269.
2. Гончар О. Т. Твори : У 12 т. / Олесь Гончар – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 4 : Людина і зброя ; Циклон ; Коментарі / Упоряд. В. Г. Дончика. – 2004. – 624 с.
3. Гончар О. Т. Берег любові : [роман] ; Бригантина : [повість] / Олесь Гончар. – Сімферополь : Таврія, 1981. – 416 с.
4. Ключек Г. Еротизм у сучасній прозі і що за ним вбачається // Літературна Україна. – 1993. – 1 липня. – С. 4.
5. Козленко Й. Танжер (журнальний варіант) / Йван Козленко // Київська Русь. – Книга 2 (XI) : Одеса : Хвилі. – С. 9-126.
6. Легка О. Життя – це любов (Еротичний роман у віршах Наталі Лівницької-Холодної) : монографія / Оріся Легка. – Львів, 2007. – 240 с.
7. Лівницька-Холодна Н. Поезії старі й нові [Текст] / Наталія Лівницька-Холодна. – Нью-Йорк, 1986.
8. Маланюк Є. Ф. Невичерпальність : поезії, статті [Текст] / Євген Маланюк / [упоряд., передм. та приміт. Л. В. Куценка]. – К. : Веселка, 1997. – 318 с.
9. Мудрак О. В. Українська еротична лірика : жанрова специфіка та ідіостиль : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. / Мудрак О. В. ; КНУТШ. – Київ, 2010. – 174 с.

10. Святовець В. Магія художньої деталі / В. Святовець // Слово і час. – 1993. – № 4. – С. 58-60.
11. Ткаченко І. Поезія і поетика степу в українській літературі : монографія / Ірина Анатоліївна Ткаченко. – Кіровоград : Степова Еллада, 2011. – 360 с.
12. Томенко М. Теорія українського кохання / Микола Томенко. – К. : Генеза, 2010. – 128 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ткаченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри видавничої справи та редагування Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: системний аналіз художнього тексту з позицій рецептивної естетики і поетики, аналіз семіотики простору у художньому дискурсі.

ОБРАЗ МОРЯ В ХУДОЖНІХ СВІТАХ ЛІРИКИ ВОЛОДИМИРА СВДІЗІНСЬКОГО ТА ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА

Ганна ТОКМАНЬ (Переяслав-Хмельницький)

Статтю присвячено творчості українських поетів першої половини ХХ століття Володимира Свідзінського та Євгена Плужника. Увагу зосереджено на образі моря в художніх світах віршів. Досліджено мотиви самотності, смерті, кохання, мрії, схарактеризовано художній простір і час. Авторка визначила місце образу моря в картині світу й у внутрішньому просторі суб'єктного «Я» лірики.

Ключові слова: образ моря, лірика, художній світ, мотиви, простір і час, картина світу, суб'єктне «Я».

The article is devoted to works of Ukrainian poets of the first half of the twentieth century, Vladimir Svidzins'kyi and Yevgeny Pluzhnyk. Attention is focused on the image of the sea in the art world of poetry. Investigated the motives of loneliness, death, love, dreams, characterized artistic space and time. The author identified the place of the image of the sea in the picture of the world and the inner space of the world subjective I of lyrics.

Keywords: image of the sea, lyrics, art world, motives, space and time, picture of the world, subjective I.

Образ моря у філософській поезії представників українського Розстріляного відродження в біографічному аспекті, як завжди, пов'язаний з відпочинком і лікуванням авторів на узбережжі Чорного або Азовського моря, проте їхня мариністика – не тільки й не стільки ліричні подорожні щоденники, скільки художнє окреслення місця і ролі моря в картині світу, сформованій поетом-мислителем, і у світі власного «Я». Живі безпосередні враження від водної стихії є лише моментом у перебігу думок і почуттів суб'єктного «Я» вірша.

Віддаленість і відмінність рідного доквілля від моря спричинювали в його образі емоцію подивування, художній екзотизм, проте основним

було містичне переживання, котре ставало поштовхом до трансцендування, виходу за межі реального. Розмисел художньо-онтологічного характеру властивий, зокрема, мариністиці Євгена Плужника й Володимира Свідзінського.

Г. Ключек підкреслює, що «художній світ твору, який вибудовується в результаті процесу відокремлення частини «природи», є цілісним, системно організованим» [3, с. 83]. Те саме, певно, можна сказати про художній світ усієї лірики поета, додавши його принципову незавершеність, відкритість, адже митець ніколи не вичерпує Богом даного таланту, як і будь-яка людина потенціалу своєї особистості. Як теоретик літератури, Г. Ключек уважає розкодування образів предметів вивільненням художньо-естетичної енергії реципієнта, важливим для розуміння твору. Він пише: «Предмет (річ) стає знаковим, «упізнаваним», якщо певний час перебуває в середовищі людського буття. Знаковість предмета – явище, яке набувається під впливом безлічі чинників, поміж яких – символізація, міфологізація, архетипність, зовнішній вигляд, функціональність тощо» [3, с. 94]. Море в поезії наших авторів є не лише знаковим предметом, що ввійшов у внутрішнє «Я» ліричного героя, а й особливим простором його перебування, а також частиною картини світу, створеної митцем, тому його рецепція вимагає різновекторної співтворчої енергії читача. Теоретико-літературне твердження Г. Ключека: «Художній світ як естетичний об'єкт, що «живе» у свідомості читача, є енергетичним феноменом» [3, с. 100] (генетично пов'язане з психолінгвістичною теорією літератури О. Потебні), – стало методологічною засадою проведення аналізу мариністики В. Свідзінського та Є. Плужника в пропонованій статті.

У першій збірці «Ліричні поезії» (Кам'янець-Подільський, 1922) В. Свідзінський звертається до моря переважно як до паралелі щодо іншого, головного в змісті вірша явища, чимось близького до авторського море-відчуття і море-розуміння. Також море є образом, що втілює філософську думку поета, передовсім його розуміння часу.

Головне в змісті віршів В. Свідзінського нерідко формально відступає на другий план, є асоціацією, алюзією, підтекстом до панівних у тексті образів і мотивів. Приміром, вірш «Приплив» [6, с. 26] слід віднести до інтимної лірики, хоча це стає зрозумілим лише при читанні останньої 6-ї строфи. Протягом попередніх п'яти строф ідеться про явище природи – місячну ніч над морем, якому надаються казкові риси.

Остання строфа виявляє, що весь попередній текст – це тільки паралель задля вираження кохання без відповіді.

*Так і я до тебе рвався,
Так і я тебе любив.
Ти дивилася, як місяць,*

Буйним морем я кипів [6, с. 26].

Кохана як мрець з чудовним, владним зором – образ незвичайний. Жінка – не сонце, що зігриває, не зірка, яка осяює, а місяць, що вабить, але ніколи не відповість на живу пристрасть, зберігши мертву незворушність. Цей образ, чужий еротизму, увиразнює шал любові героя і драматизм його почуття, що асоціюються з морем. Море як жива, експресивна, щира, закохана істота, котра прагне, проте не може вийти за межі темних скель, котра осявається світлом, проте не може поєднатися з місяцем, – оригінальний образ, створений поетом.

З допомогою образу моря В. Свідзінський висловить передчування, передвідчуття смертних миттєвостей, часу, коли людина переходить за грань простору життя в простір мертвих. І.Дзюба відзначив потребу В. Свідзінського «бачити більше за видиме і далі за можливе» [1, с. 407], це *далі* стосується як простору, так і часу. У вірші «Вже з дерева життя мого...» [6, с. 27] поет заглядає в майбутнє, саме заглядає, бо малює простір, у якому він опиниться по смерті.

*Прийду, прийду в країну мертву,
До мертвих берегів,
І обведу глибоким зором
Пустелю без країв [6, с. 27].*

Названо простір, який єднає довкілля живого і мертвого – це море. Вічний шум моря чути в обох світах. Мариністика пера В. Свідзінського набуває нової риси: саме в морі життя «заступає» в смерть, і смерть заступає в життя.

У поезії В. Свідзінського довкілля має пам'ять. Разючі зміни відбулися в просторі, зображеному у вірші «В часи давноминулі...» [6, с. 45]: протягом тисячоліть, а то й мільйонів років «безплідне світло-пустельне море» змінилося на «степи, поля і луки». Проте простір для поета щось більше, ніж ландшафт, усе, що народжується в ньому, зберігає генетичну пам'ять. Дубові ліси, що ростуть на пагорбах, були колись островами й бережуть у підсвідомості згадку про минуле: «І сниться їм часами // Пустеля вод солоних [...]».

*І мріються їм древа
В дивочному уборі
І їх дрімливий шелест
На безпритульнім морі [6, с. 45].*

Ніщо не зникає безслідно, існує якийсь шар ірреальності, де можуть зустрінутись мешканці різних часів, але одного простору. Образ безпритульного моря, яке зникло-залишилося, тривожить поета. Загадка часу та смерті спільна для всього і всіх, хто існує в просторі, а значить

раніше чи пізніше йде з нього, іде, щось лишаючи по собі в невидимій площині місцевості, де жив.

Море існує не тільки у свідомості, враженнях поета, а й у його підсвідомому. Поет розпочинає один з віршів запитанням:

Коли я був у цій країні?

Коли ці пасма круглих гір

Над краєм водної пустині

Як нині вабили мій зір? [6, с. 93].

Герой дивується: «Відкіль же островок знайомий // На первіснім шляху моїм?» [6, с. 93] Море, острови, узбережжя – простір, який знакує таємницю підсвідомості, зокрема загадку сприймання нової місцевості як знайомої, відвіданої колись раніше, до народження.

Море у В. Свідзінського також символізує романтику дитинства. У вірші-спогаді «Там, на рідній межі...» серед численних пейзажних замальовок простору «межі Волині дрімливої і України Подільської» море з'являється як мета мандрівки малого хлопчика: «Я берегом річки до моря іду, // До невісного моря» [6, с. 97]. З опису відчуттів дитини («серце так стрепехається») зрозуміло, що йдеться не тільки про дитячі пригоди, а й про життєвий шлях, де море – світла мрія. Мешканці довкілля, рідного хлоп'яті, поважають його прагнення: «Шепочуть кущі будяків: // Сей хлопчик до моря іде, // До невісного моря! // І все завмирає навколо» [6, с. 98].

Море стане рідним ліричному героєві В. Свідзінського, плеканцю полів сумовитих, по завершенню життєвого шляху. Уявляючи свій посмертний час, він після того, як *погасне ненадивляний світ*, бачить себе гранітом над морем:

Не буду як лист деревний,

Ні як травинка, позбавлена слова,

А буду як сонний граніт

Над гомоном вод непокійних [6, с. 109].

Процитований вірш «Настане день мій сумний...» завершується цим спокійним прозиранням за смерть. Чим близька поетові обрана ним для свого посмертного продовження скеля над морем? Передовсім, мовчанням. На питання: чому? – відповідь також дано: «Замкнуся в мовчанні важкім. // Зіллюсь з невиразною мислю // В великім усім...» [6, с. 109]. Мовчання і філософська думка – це достеменні риси суб'єктного «Я» лірики В. Свідзінського, їх майстерно виражено в образі моря і камінного берега над ним.

Завершує мариністику збірки «Вересень» поезія, присвячена П. Тичині – повна музики, світла, нюансованого почуття, вона нагадує картини імпресіоністів. «Печаль оберну в тінь золотую, // Порину в

шемрїт морської рїні...» [6, с. 118], – пише поет. Море потамовує печаль, естетизує не тільки довколишні предмети, а й людські переживання.

У збірці «Медобір» (написаній у 1924–1936 рр. і найповніше реконструйованій Е. Соловей – Київ, 2004) В. Свідзїнський додає образу нових барв, передовсім міфологічних і фольклорних. У творі «Падає місто в імлисте море...» вже перший рядок виражає поглинання часом усього, що є в просторі. Балада-катастрофа описує затоплення стародавнього міста. Вплив кримської легенди відчувається в образах князівни, яка плаче в нагірних палатах, та її вірного друга – безгнївного голуба, що сумує поряд.

Можна стверджувати, що в збірці «Медобір» мариністиці передовсім притаманна міфопоетика. Море не залежить від людини й знає щось таке, що неосяжне для людського розуму. Фольклоризований стиль віршів про море поєднано з філософським змістом. «Прийшло до моря // Три дівчини...», – розпочинає вірш автор. Кожна ставить йому питання, та діалог з морем дається не всім. Поет наділяє море характером, забарвлює його настроєм. Темне, як слива-угорка, море не хоче смутку, тому не відповідає на журливі запитання двох дівчат. Перша запитує море: «– Море, море! Велика дитино, // Хто поклав тебе в вічну колиску? // Чого над тобою птахи плачуть?» [6, с. 248]. Для другої море – велика розлука. І тільки третя щиро радіє весні на морському березі й здобуває прихильність водяної стихії.

Мариністика В. Свідзїнського, що залишилася поза збірками, написана в Коктебелі. Радість від споглядання морської сині, смуток через розуміння нереальності такої ж радості при спогляданні власного життя об'єднуються іронією у вірші «Лагідно шумлять айланти...» [6, с. 306]. Закоханість у море не минає, тож і у поезії В. Свідзїнського присутній мотив ностальгії за морською красою. Поезія «Незмінно жду прибою в час вечірній...» – вірш-спогад, у якому ліричний герой створює собі ілюзію життя на узбережжі, хоча вже давно повернувся в місто. Море в поета асоціюється з мрією, місто – із суворою реальністю. В. Стус витлумачив поетове прагнення втекти через відчуття сирітства: «[...] він [В. Свідзїнський – Г.Т.] відчув себе сиротою, якому хочеться утекти від оманливості жального, як монгольська стріла, прогресу» [7, с. 424]. Море було одним з тих місць, куди тікала поетова душа.

Отже, образ моря в поезії В. Свідзїнського присутній у невеликій кількості поезій, позаяк рідним для себе його ліричний герой вважає інакше довкілля. Проте море увійшло у внутрішній простір героя і стало його часткою, яка уособлює мрію, шал кохання, рятунок від самотності й сірої буденщини, свободу, відкритість природного середовища на противагу неволі камінного міста. У картині світу, створеній поетом, море

– простір на межі життя і смерті, воно єднає їх, поглинає міста, переносить у безчасся людину.

Є. Плужник також зробив свій оригінальний внесок в українську поетичну мариністику. Поява описів моря, порту, кораблів у ліриці поета пов'язана з його лікуванням у Криму та на Кавказі. Море захопило художника, думки спадали, «наче вал», душа скидала марноту й відчувала, «як мало треба, як багато можна».

У першій Плужниковій збірці «Дні» образ моря практично відсутній, проте він посів значне місце в наступних поетових книгах – «Рання осінь» (К., 1927 р.) і «Рівновага» (написана 1928–1933 рр., проте через репресії щодо автора вперше вийшла у світ окремою книгою 1948 р. в Аугбурзі). Є. Плужника захоплювало диво морського безмежжя, поетів захват простором без меж нагадує Гайдеггерові тлумачення цього поняття: «В цьому слові (простір – Г.Т.) говорить розпросторення. Воно означає щось просторе, вільне від перешкод. Простір несе із собою свободу...» [8, с. 314]. Поет відчував безконечне розпросторення не тільки по горизонталі, а й по вертикалі, на якій людина – маленька цяточка, проте має душу, що здатна злітати. Є. Плужник висловив свій захват від занурення в простір моря і неба у вірші «Блакитний безум!..».

*Блакитний безум! Море підо мною
І небеса – куди не подивись!
І вже душа не хоче бути земною,
Закохана у неказанну вись!* [5, с. 280].

У творчості обох поетів море відкриває двері в якусь іншу, буттєвісну площину, є місцем таємних переходів у складному, багатовимірному світі. Особливістю Плужникової мариністики є те, що поодинокі враження від моря, корабля, узбережжя становлять у тексті тільки першу ланку в розгортанні філософських роздумів та перебігу емоцій ліричного «Я». Мотив смерті часто присутній у цих роздумах і передчуттях. Так, вірш «Ракетою піднісся і упав...», присвячений звичайним проводам корабля в плавання, завершується настроєм тривожної непевності: усі на березі забули, «Що в безбережній світлій самоті // Йде корабель, щоб, може, не вернути» [5, с. 258]. Завдяки романтичній традиції образ самотнього корабля прочитується як символічний: люди в буденному існуванні забувають про те, наскільки хистким є життя, адже смерть чатує на нас, є постійною загрозою.

Морський шторм, небезпечний для людей на кораблі, – мотив поезії про маяк «Над морем високо на непорушній скелі...» і стилізації народної рибальської пісні «Ой гудуть, дзвенять морські вітрила...». Штормовий пейзаж у творі «Морський орел, шугаючи все вище...» динамізується нагромадженням дієслів з логічним наголосом: орел зникає, море й самота ідуть на нас, бора свище, хвиля вирує, глибинь підводиться, очі прагнуть.

Шторм змальовано як збурення одухотворених сил, ворожих людям. Поет не вживає слова смерть, проте саме її готове зустріти серце: «Серцю в грудях холодно і тісно!» [5, с. 286] – звукове зіткнення [х]-[х] примушує читача жахно зітхнути, відчувши холодне дихання небуття. Надія повернутися на землю дається через психологічну деталь: ліричний суб'єкт неусвідомлено шукає очима тінь орла, образ якого на початку твору дано як реальний, а в кінці – як омріяний. Індивідуальний неологізм «мудрокрилий» передає думку про вічну, Богом дану вітальну силу, яка веде крізь бурі й птаха, і людину: «О мудрокрилий! Він летить // Додому!» [5, с. 286].

Плужників вірш «Подолано упертість Ізабелли...» є своєрідною варіацією на тему Колумбового відкриття Америки.

Подолано упертість Ізабелли

Довершено змагання многих літ, -

І от Колумб виводить каравели

Здійснити мрію і створити міт [5, с. 318].

Автора привабило саме морське мандрівництво – з його труднощами й романтикою, ідея успіху, а також парадоксальність ситуації, – пливучи до Індії, мореплавець відкрив новий континент. Поет радіє за мандрівника і в цьому психологічному контексті вважає неважливою правду, – яку саме землю відкрито. «...І, Індію відкривши, обіймає // Америки якоїсь береги!...» [5, с. 318].

У морській пейзажній ліриці Є. Плужник оригінально показав момент привідкривання Ніщо. Поет мистецьки впіймав мить у перебігу психічних процесів, коли здається, що небо не проясниться вже ніколи, що в природі відбулося зміщення й виникла паралельна реальність. У такому стані легко долається грань між реальним і ірреальним: зміщена на мить психіка «виштовхує» на поверхню свідомості зміщені образи-химери. У поезії «Синє море обгорнули тумани...» перша строфа містить картину реального моря в пору туманів. Далі ж на фоні морського пейзажу з'являється образ Летючого Голландця. Поет тлумачить його не тільки як міфічний («невидимий, невіпманний корабель»), а і як містичний («чорний вісник з невідшуканих пустель»). Летючий Голландець є емблемою смерті, епітет «мертва тиша», що був рисою пейзажу на початку, розвинувся фантазією автора до містичного образу корабля – вісника смерті. Остання частина поезії є цілковитим повтором початку, проте це вже опис не моря, а потойбіччя, царства «невідшуканих пустель»,

*Де все тиша... Мертва тиша й тумани,
Ані вітру, ані хвилі, ні луни... [5, с. 261].*

З морем поет пов'язав художнє узагальнення жіночності як краси й таїни. Жінка як міф, інтимна лірика як міфотворення – з такого погляду може бути прочитана поезія «Вона зійшла до моря...». Загадку «хто вона?», автор не хоче розгадувати, і самій жінці це байдуже, коли вона наодинці з близькою їй стихією.

Поезія не позбавлена еротизму: єдина п'ятирядкова, поміж катренів, строфа містить навмисне уповільнений, замиловано-картинний опис жінки, яка роздягається перед купанням, оголюючи прекрасний (до речі, саме античною, розкішною красою) стан. Наскрізною є поетична асоціація з квіткою.

*Линивий рух – і ось під ноги ліг
Прозорий вінчик – кинута намітка,
І на стрункім стеблі високих ніг
Цвіте жарка, важка і повна квітка -
Спокійний торс, незаймано-нагий!* [5, с. 335].

Алюзія міфу про народження Афродіти з морської піни виникає з першого рядка. Її увиразнює дивне й природне єднання моря й жінки, яка пливе й пальцями рожевої ноги «вгамовує безодню бірюзову». Велич вод «відкрива обійми їй свої»,

*Здається, повертає Афродіта
У білий шум, що породив її!* [5, с. 335].

Той же мотив повернення Афродіти в море оригінально використав (через три десятиріччя) Іван Драч у поезії «Жінка і море». У Є. Плужника читаємо монолог чоловіка, який споглядає жінку й море як красу й загадку, у Івана Драча – монолог жінки, котра звертається до моря, чоловік живе в її жіночій пам'яті як тривожний спогад. І. Драч подає причину повернення Афродіти в морську піну у формі інтриги: жінка йде не такою, якою колись виходила – нині вона грішна, невтішна, наполохана, інтрига розгортається її повторюваним питанням: «Хто там позаду? // Хто там позаду?» – і завершується розгадкою: «Мужчиною звали його, здається...» [2, с. 143]. Автор продовжує античний міф суто земною історією: Афродіта повертається в море з «піни людської». У Є. Плужника ж причина уявного повернення Афродіти «у шум, що породив її», суто філософська: відновлюється Єдність, «скороминуша відміна» особи є виявом еманції, повнота буття не зникає.

Споглядання моря ставить людину на межу можливого розуміння світу й себе в ньому. Морська стихія, поєднана з тишею ночі й світлом самотньої зірки, дарує очам спокій, а душі – тривогу. Парадоксальність внутрішнього стану людини художньо виражено в мініатюрі «Стала ніч над горами...», де Плужників герой опиняється сам на сам з безмежжям.

*Стала ніч над горами. Затока
В безгомінні сірім пригаса...*

*Лиш одна зоря, бліда й висока,
Маревні вказує небеса... [5, с. 282].*

Вірш викликає алюзію твору М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», у якому самотника також тривожать нічна тиша й небеса, де «звезда с звездой говорит». У вірші М. Лермонтова дано відповідь на питання «Что же мне так больно и так трудно? // Жду ль чего? жалею ли о чем?» [4, с. 173]. Є. Плужник відповіді не дає, і це принципово для розуміння його поезії. Плужникова філософія запитування доходить до межі людського пізнання, вона покликана вказати на безмежність духовного світу людини, таємницю її індивідуальності.

*Час спокою... а душа в тривозі...
О дитя налякане й слабе!
В тиші цій, що стала на порозі,
Страшно їй підслухати себе! [5, с. 282].*

Питальність поезії Плужника сама собою містить «випереджальне відання» (М. Гайдегер) сутності речей, сутності, якої до кінця пізнати неможливо, бо вона знову й знову затаюється. Море в його таємничій безмежності вступає в діалог із самотником на березі, спонукає людину до запитань, проте не дає на них відповіді. Наприклад, ліричний герой вірша «Порожній берег моря...» міркує про те, куди зникає життя:

*Дивись, у нім уся веселка грала, –
А де воно, піщинка золота,
Блискуча дрібка мертвого корала?
Пустинний берег моря... Самота [5, с. 331].*

Питальність поруч з мовчанням – так можна визначити «алгоритм» філософської лірики Є. Плужника. Поет, запитуючи, торкається непізнаваної сутності речей.

Отже, поетична мариністика є оригінальним складником творчого спадку як Є. Плужника, так і В. Свідзінського. Море – це особливий простір; його таїна, що приваблює поетів, якнайтісніше пов'язана з часом, смертю, коханням. Море містить таємницю відання, воно рухливе, може як повертати минуле, так і поглинати сучасне, позбавляючи майбутнього. Море – єдність реального та ірреального, воно стирає межі, до яких ми звикли на землі. Обидва поети захоплюються морем і водночас іронізують над своїм напівмістичним захопленням. Уважаємо, що є відмінність у місці моря в художніх світах наших авторів: у Є. Плужника море переважно є часткою художньо-філософської картину світу, написаної поетом; у В. Свідзінського море ввійшло у світ суб'єктного «Я» (як мрія, радість, диво, передбачення смерті, сховок від жорстокого існування). Художня майстерність обох ліриків є яскравою й оригінальною, поетичний розмисел філософський і забарвлений особистими емоціями.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Дзюба І. «Засвітився сам від себе» / Іван Дзюба // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : [у 3 кн.] – К. : Рось, 1994. – Кн.1. – С.402–411.
2. Драч І. Лист до калини : Поезії, поеми / Іван Драч– К. : Веселка, 1990. – 286 с.
3. Клочек Г. Енергія художнього слова: [збірник статей]/ Григорій Клочек. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
4. Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения / М. Ю. Лермонтов. – М.: Художественная литература, 1987. – 623 с.
5. Плужник Є. Поезії / Євген Плужник. – К. : Рад. письменник, 1988 – 415 с.
6. Свідзінський В. Твори : [у 2 т.] / Володимир Свідзінський. – К. : Критика, 2004. – Т.1. Поетичні твори. – 584 с.
7. Стус В. Зникоме розцвітання особистості / Василь Стус // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : [у 3 кн.] – К. : Рось, 1994. – Кн.1. – С. 423–428.
8. Хайдеггер М. Время и бытие : Статьи и выступления / Мартін Хайдеггер; [пер. с нем]. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Токмань Ганна Леонідівна – доктор педагогічних наук, кандидат філологічних наук, професор кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

Наукові інтереси: екзистенціальна парадигма української лірики ХХ століття.

НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ АВТОРА В ОСМИСЛЕННІ КАРТИНИ КОЛИШНЬОГО ПОНЕВОЛЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА 1837–1847 РОКІВ)

Олександра ЦЕПА (Кіровоград)

У статті обґрунтовано специфіку авторського бачення, осмислення та ставлення до поневолювачів українського та чеського народів. Висвітлено поетично презентовану картину свого й чужого колишнього загарбання. Окреслено інтереси, уподобання, риси образу автора. Акцентовано на еволюційних змінах та на відповідності/невідповідності окремих художньо презентованих авторських якостей реальній особистості митця.

Ключові слова: образ автора, антропоцентризм, поетичний світ, авторське бачення, авторське осмислення, авторське ставлення, образи ворогів, картина поневолення.

In this article, the specificity of an author's vision, comprehension and attitude towards the enemies of Ukrainian and Czech nations are substantiated. The poetic representation of the past one's and else's enslavement is refined. The interests,

preferences and streaks of an author's images are outlined. Evolutionary changes and correspondence/uncorrespondence of the separate artistically represented natures of author's personality.

Key words: an image of author, anthropocentrism, poetic world, author's vision, author's comprehension, images of the enemies, picture of enslavement.

Минуле України має чимало неоднозначних та суперечливих сторінок. Закономірно, такою ж є і тематично-ідейна специфіка художньо змальованого Кобзарем історичного матеріалу, і система виражених авторських оцінок та уподобань. Як слушно підмітив Іван Шпиталь, «міра Шевченкової похвали й звеличення неодмінно залежала від міри добра, зробленого для України, а значить, і для світу. Міра хули та осуду – від міри шкоди, заподіяної – свідомо чи несвідомо – їй-таки, Україні, а значить, і моралі вселюдській, добру вселюдському» [23, с. 1]. Колосальна енергетика різнобарвного плетива ідеалізації та нищівної критики постатей і подій колишніх днів актуалізує потребу пізнання унікальності поетового художнього світу.

З огляду на сказане, закономірним видається тривалий інтерес дослідників до особливостей Шевченкового ліричного освоєння дійсності в її історичній протяжності (С. Смаль-Стоцький [17], Б. Лепкий [14], Д. Наливайко [15], М. Коцюбинська [13]); до історіософських, націософських та релігійно-етичних засад відповідного осмислення (Ю. Барабаш [2], П. Іванишин [10]). Шевченкознавці дійшли згоди стосовно особливої зацікавленості поета минулим свого народу зокрема й світу загалом (О. Кониський [12], П. Зайцев [8], Б. Лепкий [14]); віднайшли й дослідили різного роду джерела тих фактичних знань, котрі формували певні переконання й ідеали митця щодо колишніх часів (Ю. Івакін [9, с. 23–24]); наголосили на історіософії як оригінальній ознаці його творчості (Ю. Барабаш [2, с. 58–59], В. Яременко [24, с. 20]); висвітлили особливості історіософського часопростору текстів (Ю. Барабаш [2, с. 65], В. Смілянська [18, с. 249], О. Боронь [4, с. 64]) тощо.

Розпорошеність наукових зусиль дослідників стосовно змістово-формальних аспектів поетично зображеного автором минулого зумовлює необхідність проаналізувати відповідний матеріал із позиції системно-структурного підходу на прикладі творчості Шевченка 1837–1847 років – періоду, визначального як для світоглядного й творчого становлення митця, так і в справі національно-культурного піднесення українського суспільства. Цілісне осмислення специфіки художньо вираженого колишнього дасть змогу наблизитись і до закодованого у творчому доробку образу автора, і, ймовірно, до усвідомлення шляхів розв'язання ряду проблем сучасної України.

Зважаючи на антропоцентризм шевченківського поетичного світу (Див.: [21, с. 91–93]), найефективніше, на нашу думку, висвітлювати авторське розуміння минулого через інтерпретацію постатей як визволителів, так і поневолювачів. Предметом дослідження цієї статті оберемо презентовані поезіями Т. Шевченка 1837–1847 років образи тих, кому доблесні визволителі неодноразово чинили опір – кривдників як українського, так і, наприклад, чеського народів. Систематизуючи й аналізуючи образи своїх і чужих ворогів, з'ясуємо особливості авторського бачення, що дозволить увиразнити змістові, просторово-часові аспекти картини колишнього українського й чеського загарбання. Дослідивши особливості авторського осмислення й ставлення до поневолювачів, охарактеризуємо інтереси, цінності, уподобання, риси образу автора, виявимо еволюційні зміни та ступінь відповідності окремих художніх якостей емпіричному лірикові.

Тарас Шевченко гостро відчував і переймався заподіяними його народів соціальними й національними образами. Очевидно, саме таке налаштування поетової психоемоційної сфери сприяло тому, що він у своєму «Кобзарі», як стверджував С. Смаль-Стоцький, «перший і тоді ще зовсім єдиний на Україні якнайясніше сформулював національно-політичні ідеали України й мав відвагу не тільки з вороженьків покепкувати, але й їм прямо сказати: «Смійся, лютий враже, та не дуже!» – що мав відвагу співати про панування України на Україні, про панування запорожців на Україні, а не поганців...» [17, с. 65].

Риторичними запитаннями – «За що ж боролись ми з ляхами ? / За що ж ми різались з ордами? / За що скородили списами / Московські ребра??» [22, с. 254]¹⁰⁹ («Чигрине...») – автор-інтелектуал лаконічно відтворив багатовікову боротьбу свого народу з тими, хто посягав на його самобутність і незалежність. При цьому, наголошував Євген Сверстюк, поет «зовсім не писав про тих росіян, що фігурують у Пушкіна й Некрасова, ні про тих поляків, що в Міцкевича, ні про тих жидів, що постають зі сторінок творів Шолом Алейхема. Шевченко писав про український народ і про тих зайд, що влаштувалися господарями в нашій хаті, що зневажали наші святині. Його ставлення до них було таке, як і в народу» (Цит: [16, с. 10]).

Зауважимо, що таких «зайд»-поневолювачів, як, скажімо, кримські татари, котрі з кінця XV ст., будучи васалами Османської імперії, здійснювали загарбницькі набіги на українські землі, лірик або тільки згадує (у «Тарасовій ночі», «Івані Підкові», «Думах моїх...», «Чигрині...»), або ж певною мірою осмислює, наприклад у картинах захоплення («Сліпий») чи звільнення козаків із полону («Гамалія», «Сліпий»).

¹⁰⁹ Примітка. Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо тільки сторінку.

Значно частіше й прискіпливіше автор дивиться на «ляхів», котрі «були усе взяли, Кров повипивали» та на «москалів», що «і світ божий В пута закували» [311–312] («Сліпий»). Саме ці сусіди, за митцем, найбільше були винні в рабському ярмі українського народу й тотальному нищенні всіх засад його самобутності. Аналізуючи взаємини України з Польщею та Росією, автор-патріот намагається зрозуміти причини зазіхань на свободу своїх земляків, увиразнити сам «механізм» пригноблення, спрогнозувати перспективи такого «добросусідства». Цим, власне, і можна пояснити особливий інтерес дослідників до творчої особистості Тараса Шевченка «у контексті культурних взаємин України з найближчими сусідами» [25, с. 31].

Осмислюючи українсько-польські стосунки, поет увиразнює події визвольної війни 1648–1654 рр. під проводом Б. Хмельницького («Великий льох») та Коліївщини 1768 року («Гайдамаки», «Холодний Яр»). Саме ці виступи були найяскравішою та наймасштабнішою відповіддю нашого народу на багатовікове національне, соціальне й релігійне гноблення, що, почавшись ще з середини XIV століття (з підпорядкування Галичини й частини Волині), стало вже особливо нестерпним після Люблінської унії 1596 року (з приєднанням до Польщі майже всіх українських земель).

Говорячи в «Гайдамаках» про Річ Посполиту, утворену Польщею та Литвою після вищезгаданої унії, автор акцентує на привілейованій шляхті, чия боротьба за власні інтереси (йдеться про спротив Станіславу-Августу Понятовському, котрий намагався забрати їхнє право свободи заборони й посилити королівську владу) набула масштабного характеру, принісши «страшний суд» [156] і нашому, й іншим народам. У результаті діяльність Барської конфедерації (військово-політичного об'єднання, утвореного 1768 року) показана як така, що пов'язана з трагічними сторінками історії Польщі та сусідніх із нею територій: «Розбрілись конфедерати / По Польщі, Волині, / По Литві, по Молдаванах / І по Україні...» [135].

Тавруючи жорстокість, уседозволеність шляхтичів, митець висловлює свій гнів та обурення, навіть проклинає їх за криваві справи:

Бодай не дивитись, бодай не казати!
Бо за людей сором, бо серце болить.
Гляньте, подивіться: то конфедерати,
Люде, що зібрались волю боронить.
Боронять, прокляті... Будь проклята мати,
І день і година, коли понесла,
Коли породила, на світ привела!
Дивіться, що роблять у титаря в хаті

Пекельнії діти [146].

Захоплений поезією Міцкевича (Див.: [1, с. 7–15]), Тарас Шевченко, за спогадом Беліни-Кенджицького, «до поляків дуже нерівно був настроєний. Не раз гримав на них, але частіше за минуле...», проте «цінив висоту манер, гуманні почування ... та любов і безмежне пожертвування ідеї вольності. «Ви знаєте, що втратили, – говорив, – а те, що втратили, хочете повернути й тому не жалієте ні життя, ні маєтку...» [19, с. 158]. Як відомо, поет не тільки в неволі, але й після звільнення дружив і товаришував із польськими політичними засланнями – Желіговським, Залеським, Вернером, Сераковським (Див.: [19, с. 161]).

У «Гайдамаках» автор висловлює прокляття-осуд («...навіки бодай задрімали») [157] й жидам, що з ними ляхи «полигалися» «та й ну руйнувати» [135]. Слово «жид» разом із висловленим зневажливим ставлення («Іуди / Ще лічать гроші уночі, / Без світла лічать бариші, / Щоб не побачили, бач, люде... / І ті на золото лягли / І сном нечистим задрімали» [157]) часто ставали причиною звинувачень Шевченка в антисемітизмі (Див.: [5]). Проте, наприклад, Абрам Канцельсон (Див.: [11, с. 3]) спростовує такі й подібні закиди, наголошуючи, що згадана лексема існувала тоді як в українській, так і в польській мовах на позначення єврея, а виражене презирство стосується не нації вцілому, а єврея-корчмаря як конкретної людини, котра, зробивши гроші й власну вигоду самоціллю, немилосердно визискує й принижує українське населення.

Чи не найкраще, на нашу думку, розвінчує поетів «антисемітизм» зафіксований О. Афанасьєвим-Чужбинським випадок 1846 року: «В той час, як у Прилуках перепрягали нам коней – це було вночі, – на сусідній вулиці сталася пожежа. Горіла вбога халупа. Народ збігався, але гасили й допомагали здебільшого євреї, бо в халупі жив їхній одновірець. Ми також прибігли на пожежу, і Тарас Григорович кинувся рятувати майно погорільців. Він нарівні з іншими виносив різний мотлох і, коли все закінчилось, виголосив промову до християнського населення, що діяло якось неохоче ... Шевченко палким словом докоряв присутнім за байдужість, доводячи, що людина у скруті й біді, хоч би якої була нації, хоч би яку сповідувала віру, стає нам найближчим братом» [19, с. 95].

І такі конкретні реальні події, і загалом лірична спадщина є свідченням того, що митець, за словами О. Забужко, «був абсолютно вільний» від «будь-яких національних «фобій» (полоне-, юдо, германо- чи русо)» [7, с. 69–70].

На поневоленій уніатами та їхніми спільниками українській землі, отже, панувала рабська покірливість, безпам'ятство, духовна деградація:

Козачество гине,
Гине слава, батьківщина,

Немає де дітись.
Виростають нехрещені
Козацькі діти,
Кохаються невінчані,
Без попа ховають,
Запродана жидам віра,
В церкву не пускають!... [85] («Тарасова ніч»).

Використовуючи фольклорні, історіографічні, літературні джерела, потенціал власної художницької уяви, автор витворює великої сугестивної сили персоніфікований образ України «як малої дитини» [85] – безпомічної та неспроможної. Її смуток і сльози спричинені втратою слави, волі, могутності, що так свято оберігалися за часів Гетьманщини козаками, їхніми мудрими й відважними отаманами, і, нарешті, самим тим, «хто всім верховодив» [119] («До Основ'яненка»).

Знаючи про колишні доунійські добрі часи в польсько-українських взаєминах, лірик засуджує зумовлену «ксьондзами» та «магнатами» боротьбу між ляхами й козаками, закликає в «Передмові» («Гайдамаки») до братання, взаємодопомоги, добросусідського співжиття, що стане, на його думку, запорукою духовної єдності слов'янської землі: «Серце болить, а розказувать 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 – слав'янська земля» [512].

А вже в «Єретику», зокрема в посвяті Шафарикові, формулюється ідея рівноправного співіснування вільних слов'янських народів: «І потекли в одно море / Слав'янські ріки!» [288]. Очевидно, зерно такого переконання було засіяне ще тоді, коли Шевченко-кріпак, ставши свідком Варшавського повстання 1830 року, задумався над несправедливістю панування одного народу над іншим.

І. Дзюба стверджує, що тема слов'янства цікавила митця ще до знайомства із членами Кирило-Мефодіївського товариства, а відтак отримала в нього більше послідовності й розвитку (Див. детальніше: [6, с. 102–103]). Водночас поетове «слов'янське почуття» та «слов'янська ідея», на думку дослідника, принципово відмінні від тих, що їх декларував панславізм, російське й українське слов'янофільство. Кобзар «до слов'янства ... звертався зі становища свого уярмленого народу ... у слов'янстві шукав спільника по долі й роботі відродження, покріплення у вірі й надії. Біль неволі української породив ... і вболівання за інші поневолені слов'янські народи, а думка про визволення, відродження України – думку про спільну боротьбу й братання всіх слов'ян» [6, с. 98]. Натомість, слов'янофільські ідеї мали «виразне імпералістичне

забарвлення, оскільки спиралися на великодержавність ... саме ж «визволення» слов'ян розглядалося «лише як прелюдія і засіб до світового поширення православ'я і монархізму» [6, с. 96]. У посланні «І мертвим, і живим...» Тарас Шевченко протиставляє себе всім тим, що не бажали визнати самобутність українців, їхньої мови й культури. А тому не шкодує іронії та сарказму, викриваючи «панську природу і книжне, теоретичне походження» тогочасної «слов'янофільської моди» [6, с. 106].

Як писав О. Яровий, творець, пристосувавши до реалій тогочасного культурного становища України ідеї Коллара про «слов'янську взаємність», «виробив власну концепцію єднання слов'янських літератур» [25, с. 32]. Своєрідність Шевченківської позиції полягає в тому, що в ній пріоритетними визнаються «інтереси національного «слова» [25, с. 32], а повага до «свого» вважається найважливішою передумовою «досягнення культурного побратимства народів Слов'янщини» [25, с. 35].

Омислюючи співжиття польського й українського народів, автор у «Гайдамаках» увиразнює філософську думку про одвічну людську заздрість чужому достатку й ненаситне прагнення завойовувати, владарювати, за які неодмінно наставатиме розплата («Сироти остались. / В сльозах росли та й вирости; / Замучені руки / Розв'язались – і кров за кров, / І муки за муки!» [166]), а відтак – і спільне горе й неволя.

У цьому зв'язку доречно увиразнити й авторські роздуми в «Єретику» про міжетнічні взаємини слов'ян і німців середини XV століття. Загарбницька політика останніх принесла «в нову добру хату», «велику хату» [287] слов'ян міжусобиці, руйнування, безпам'ятство, байдужість:

Німота...
Сім'ю слав'ян роз'єдiniла
І тихо ... упустила
Усобищ лютюю змію.
Полилися ріки крові,
Пожар загасили [287].

Окрім польського гноблення України, автор, як ми зазначили вище, приділяє увагу й відповідним російсько-українським взаєминам. «Витвір самодержавної фантазії і геополітичних амбіцій, символ імперського всевладдя Петербург від самого свого зародження (1703), – пише Ю. Барабаш, – фатальним чинником увійшов в історичну долю України і українства ... Звідси спрямовувалися акції, що мали на меті адміністративне і воєнне приборкання України, остаточну ліквідацію залишків її автономних прав і вольностей, скасування гетьманства, зруйнування Запорозької Січі. Тут формувалися, запроваджувалися у практику ідеологія «єдинонеподільності», політика розтління української еліти, інфікування її вірусом малоросійства й послушенства, стратегія і

тактика духовної інвазії проти національної культури, позбавлення її самобутності й перспектив розвою, розчинення у «російському морі» [2, с. 80].

Як відомо, Тарас Шевченко творчо формувався й духовно зростав у Петербурзі, надбавши чимало покровителів і друзів у його інтелектуальному середовищі (Венеціанова, Жуковського, Толстого і т.д.). Проте особиста симпатія і вдячність останнім не затьмарили критичного погляду митця на тих російських історичних осіб, що мали негативний доленосний вплив на його народ. Найвиразніше, на нашу думку, це спостерігається в авторському осмисленні Петра I та Катерини II («Сон»; «Сліпий», «Великий льох»).

Від визискувальної політики Петра I – «царя поганого, царя проклятого, лукавого, Аспіда неситого» [275] – страждали як лідери України (Мазепа – гетьман Лівобережжя 1687–1708; Полуботок – наказний гетьман 1660–1724), так і простий люд (селяни й козаки, котрі нещадно експлуатувались як робоча сила на будівництві Петербурга, залізниць («Сон») і т.д.).

Із Катериною – «лютим ворогом України, Голодною вовчицею» [318] («Великий льох») – автор пов'язує зраду й запродакство козацької старшини, скасування гетьманату як оплоту самобутності й повноправності. Постать же Кирила Розумовського – останнього гетьмана Лівобережної України 1750–1764 років – сприймає вже виключно як віропідданого її ставленика: «... Кирило з старшинами / Пудром осипались / І в цариці, мов собаки, / Патинки лизали» [311]. До речі, гріхами Катерини II митець вважає і роздаровування запорізьких степів німцям, і руйнування Січі, і запровадження кріпацтва («Сліпий»). Сьогодні дослідники оприявлюють й інші злочини цієї по-європейськи освіченої імператриці. Йдеться, зокрема, про фальсифікації та спотворення історичних фактів під час «написання й упорядкування» російської історії (Див. детальніше про діяльність створеної Катериною II Комісії для складання записок про древню історію: [3, с. 62–75]).

Автор висловлює своє презирство та ворожість «катам», котрі цілеспрямовано фізично й морально нищили український народ – і «первому, що розпинав Нашу Україну», і «второй», що «доконала Вдову сиротину» [275] («Сон»).

Як бачимо, поет добре усвідомив, що колишнє поневолення його Вітчизни спричинили й «зовнішні чинники: межове геополітичне становище між різними державними утвореннями, різними культурними світами, етноментальними й конфесійними системами, агресивні зазіхання сусідів, їхні месіянські амбіції», і «внутрішні обставини, чинники людські, суб'єктивні, соціопсихологічні» (Ю. Барабаш) [2, с. 69].

Осмислюючи в «Єретику» події чеської історії XV століття, автор не оминув і тих, проти кого виступили Гус та його послідовники – зажерливих, продажних ченців, кардиналів, пап, антипап, що безсоромно оперували іменем Господа й святих у справі брудного збагачення, насаджували власні закони, спричиняли кровопролиття, чвари, розпусту, бездуховність. Лірик, уражений їхньою аморальністю («І світ настав.. Ідуть молитися / Ченці За Гуса», за того, що його «цілу ніч», бенкетуючи, «проклинали» [294]), називає їх «гадюками» [292], «сараною» [293] і т.п. Натомість, щиро співчуває чеському народу, котрий через поневолення «разбойниками, катами в тіарах» [291] став покірним («Кругом неправда і неволя, / Народ замучений мовчить») [289], бездіяльним («закрив їх добрі очі» [290], «вольний розум окував» [290]).

«Коли б мені прийшлося одним словом схарактеризувати поезію Шевченка, – признавався І. Франко, – то я сказав би: се поезія бажання життя. Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу, – се ідеал Шевченка, котрому він був вірний ціле життя. Неволі і переслідування – чи то народне, політичне, суспільне чи релігійне – мали в нім непримиримого ворога. Бажання життя пробивається у всіх його творах як золота нитка з-посеред різнобарвної тканини...» [20, с. 122]. На нашу думку, виразним підтвердженням таких слів є авторська інтерпретація колишніх кривдників та осмислення причин, механізму й наслідків поневолення українського й чеського народів.

Таким чином, образи своїх (орда, ляхи, москалі) і чужих (римські ченці, кардинали, папи, антипапи) ворогів презентують у поезіях Кобзаря 1837–1847 років картину колишнього поневолення української (з XIV до XVIII століття Польщею та Росією) та чеської (у XV ст. Священною Римською імперією) територій. Таке зображення свідчить про зацікавленість та обізнаність автора щодо визвольної боротьби обох вищеназваних народів.

В осмисленні польсько-українських, слов'янсько-німецьких, українсько-російських стосунків спостерігається розвинене почуття національної гідності й гордості автора, його так звана «слов'янська самосвідомість». Критичні судження про причини зазіхань, акцентування на механізмі ярма, намагання спрогнозувати наслідки «добросусідства» народів відображають розвинене історичне чуття й інтуїцію, інтелектуальність митця, прозорливість, критичність його мислення (зафіксовані і в спогадах про реального Шевченка). У роздумах про одвічну людську заздрість чужому достатку та ненаситне прагнення підкорювати, владарювати («Гайдамаки») убачається філософічність міркувань поета; у створенні персоніфікованого образу поневоленої України («Тарасова ніч») – високо розвинена художницька уява. Автор,

цілеспрямовано й відверто тавруючи гнобителів, демонструє нетерпимість і ворожість до них. Натомість, у ставленні до поневолених і тих, котрі в біді, виявляється його тривожність, доброзичливість, людяність.

На нашу думку, у поетичному відтворенні масштабів й наслідків кривд, спричинених Україні й Чехії, має місце еволюційність авторського бачення й осмислення: від змалювання конфедератів до увиразнення Речі Посполитої загалом у «Гайдамаках»; від роздумів над стосунками польсько-українськими до висновків про загальнослов'янські («Тарасова ніч», «Гайдамаки», «Єретик»); від оцінки діяльності російських історичних персоналій до міркувань про становище народу України, поневоленої тоталітарною імперією («Чигрине...», «Сон», «Сліпий», «Великий льох», «Холодний Яр»); від бачення римських визискувачів до узагальнень про трагедію загарбаного ними чеського народу в «Єретику» і т.д.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Астаф'єв О. Г. Творчість Тараса Шевченка та Адама Міцкевича як діалог культур / О. Г. Астаф'єв // Слово і Час. – 2006. – № 6. – С. 7–15.
2. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України: Історіо- й націософська парадигма / Юрій Барабаш. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 179 с.
3. Білінський В. Країна Моксель – Московія / Володимир Білінський // Київ. – 2008. – № 1. – С. 16–104.
4. Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю): Монографія / [Задорожна Л. М., Вільна Я. В., Боронь О. та ін.]. – К.: ТОВ «Альтерпрес», 2002. – 228 с.
5. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович; пер. з англ. Соломії Павличко. – К.: Рад. письм., 1991. – 210 с.
6. Дзюба І. М. З криниці літ: У 3 т. / І. М. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006 – 2007. – Т. 2. – 2006. – 976 с.
7. Забужко О. С. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу / Оксана Степанівна Забужко. – К.: Абрис, 1997. – 142 с.
8. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка: Факс. вид. / Павло Зайцев; вид. підг., іл. упоряд. та прокомент. Ю. Іванченко; передм. В. Шевчука. – К.: Мистецтво, 1994. – 351 с.
9. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії до заслання / Ю. О. Івакін. – К.: Наукова думка, 1964. – 371 с.
10. Іванишин П. Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / Петро Іванишин. – Дрогобич: Видавн. фірма «Відродження», 2001. – 174 с.
11. Канцельсон А. Чи був Тарас Шевченко антисемітом? / Абрам Канцельсон // Літературна Україна. – 1995. – 23 березня. – С. 3.

12. Кониський О. Я. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя / О. Я. Кониський; упорядкув., підг. текстів, пер., прим., покажч. В. Л. Смілянська. – К.: Дніпро, 1991. – 701 с.
13. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка: Літературно-критичний нарис / Михайлина Коцюбинська. – К.: Рад. письменник, 1990. – 272 с.
14. Лепкий Богдан. Про життя і твори Тараса Шевченка / Богдан Лепкий. – К.: Україна, 1994. – 173 с.
15. Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2006. – № 3. – С. 3–21.
16. Пахаренко В. Тарас Шевченко (1814–1861): Сторінки до нового підручника з української літератури для 9-го класу / Василь Пахаренко // Українська мова та література. – 2004. – січень. – Ч. 2–4 (354-356). – С. 3–69.
17. Смаль-Стоцький Степан. Т. Шевченко. Інтерпретації / Степан Смаль-Стоцький; [передм., заг. ред., примітки В. І. Пахаренка]. – Черкаси: БРАМА. Видавець Вовчок О. Ю., 2003. – 284 с.
18. Смілянська В. Л. «Святим огненним словом...». Тарас Шевченко: поезика / В. Л. Смілянська. – К.: Дніпро, 1990. – 290 с.
19. Спогади про Тараса Шевченка / [за ред. І. О. Дзевєріна; укл.: В. С. Бородін, М. М. Павлюк; авт. передм. В. Є. Шубравський]. – К.: Дніпро, 1982. – 546 с.
20. Франко І. Тарас Шевченко / Іван Франко // Зібрання творів: У 50-ти т. / [Ред. колегія: Є. П. Кирилюк (голова) та інші] – К.: Наукова думка, 1976 – 1986. – Т. 28. – 1980. – С. 112–126.
21. Цєпа О. В. Еволюція образу автора в поезії Тараса Шевченка (1837 – 1847): дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.01 / О. В. Цєпа. – Кіровоград, 2008. – 208 с.
22. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Г. Шевченко; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001– (Художня література – Українська, 19 ст. – Зібрання творів). – Т. 1.: Поезія 1837–1847 / ред. Бородін В. С.; перед. слово І. М. Дзюби, М. Г. Жулинського. – 2001. – 784 с.
23. Шпиталь І. Богданів гріх переяславський в оцінці Тараса Шевченка / Іван Шпиталь // Літературна Україна. – 2004. – 18 лютого. – С. 1,2,3; 1 квітня. – С. 2.
24. Яременко В. До проблеми історіософії Тараса Шевченка: методологічні підходи / Василь Яременко // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 19–27.
25. Яровий О. Ідея слов'янської взаємності на українському ґрунті: концепція Я. Коллара в осмисленні Т. Шевченка / Олександр Яровий // Слово і Час. – 1999. – № 1. – С. 31–35.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Цєпа Олександра Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: проблема образу автора в літературознавстві загалом та в шевченкознавстві зокрема.

УКРАЇНСЬКА ХРИСТІЯНСЬКО- КОНСЕРВАТИВНА ІДЕЯ: РІЗНОАСПЕКТНА РЕЦЕПЦІЯ Й ВТІЛЕННЯ СУТНОСТІ В ОСТАННЬОМУ СТОЛІТТІ МИНУЛОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

Павло ЯМЧУК (Одеса, Умань)

У статті досліджується всеохоплюючий вплив універсуму християнської ідеї на світогляд і буття людини в дискурсі тоталітарного ССРСР, окреслюються способи переможного оприявлення та функціонування християнського мислення у непридатних для цього соціокультурних умовах.

Ключові слова: християнство, духовність, український світогляд, ХХ століття, особистість.

The article examines the overall impact of Christian ideas universum on the world and human existence in the discourse of the totalitarian Soviet Union, outlines ways of victorious manifestation and functioning of Christian way of thinking in unsuitable sociocultural conditions.

Key words: Christianity, spirituality, Ukrainian worldview of the XX century, personality.

ХХ століття запропонувало християнсько-консервативній сутності українського національного буття нові, набагато більш важкі, ніж у попередньому столітті, випробування. Добре відомо, що адепти його тоталітарних ідеологій забороняли навіть удома – молитву до Бога, а тим більше – шанування Господа в намолених тисячолітньою традицією й багатьма поколіннями українських соборах. Вони зруйнували розмірений та традиційно зафіксований багатьма століттями уклад буття, підривали храми, докладали зусиль для того, щоби знищити саме на особистому рівні громадську християнську етику та мораль, як наріжні установлення суспільного буття. Проте, ще античним мислителям було відомо, що, як висловився Марк Аврелій: «ніде людина не усамітнюється так спокійно й безжурно, як у своїй власній душі» [5, с. 21], а отже саме такого усамітнення, яке дарує особистості внутрішню свободу і прагнули позбавити національне духовне життя ті, хто насильством руйнував його одвічні підвалини.

М. В. Гоголь суголосно до античного філософа, проте, на наш погляд, іманентно глибше від нього, адже перебував на позиціях свідомого християнина, також замислювався над проблемою збереження духовного ества людини, зазначивши в листі до О. О. Смирнової: «тільки розпізнавши внутрішню людину, з її хворими та здоровими сторонами, можна дати їй добру пораду; а ця внутрішня людина лише Богові відома і молитва – найкращу пораду дасть» [7, т.2, с. 186]. Відтак, на думку українського християнського митця-мислителя, щоби розвинути власну

душу, щоби не стати омасовленою, знеціненою як неповторне творіння Бога людині слід не просто усамітнюватися у власній душі, а повсякчас розпізнавати глибини й таїну її через молитву до Творця, який Єдиний і може дати ту головну пораду, яка рятуватиме душу, в термінології Гоголя – «внутрішню людину», а отже – рятуватиме й буття. Позбавити людину цього шляху означатиме знищити ті наріжні підвалини суспільної етики та моральності, які, йдучи від кожної душі складатимуть універсум суспільства понад усе як духовно-інтелектуальної спільноти, як форму особливої єдності, де соціальне начало не домінуватиме, а лише втілюватиме наріжні засади моралі й етики, що до них Марк Аврелій зараховував: «любов до ближніх, до істини й справедливості»[6, с. 3], а Гоголь, цілком природно, додавав до них й інші християнські чесноти.

Постпросвітницькі ідеологічно-тоталітарні теорії й практики базувалися на принципові необхідності розірвання новітнього етапу історії людини й людства з усім попередньо набутим досвідом, в якому захисна функція духовного начала повинна була консервативно вберігати буття людини від незворотного знецінення. Багато в чому, на тактичному рівні, їм вдалося досягти успіху або, принаймні того, що нині бачиться як симулякр успіху. Закриті духовні осередки, розгромлені храми, вульгарно-язичницький культ Леніна, розроблені ритуали, які, на думку російського протоієрея В. Ардова, є, як уся партія більшовиків: «сатанинською пародією на Церкву: з'їзди – це собори, паради, демонстрації, мітинги – ритуальні дійства, опудало Леніна пародіює святі мощі... гасло «Могила Леніна – колыска людства» – це така ж сама пародія на слова молитви, зверненої до воскреслого Христа: «Грїб Твій – джерело нашого Воскресіння». [1, с. 171] все це ознаки симулякру перемоги профанного начала над сакральним.

Проте, в кінцевому підсумкові, винахідникам цього симулякру в українській духовно-буттєвій реальності, довелося зазнати нищівної поразки. Релігія любові, пройшовши крізь страхітливі випробування, зрештою перемогла ідеологію ненависті. Заборонена молитва у храмах, попри все, відродилася в таємних молитвах вдома і вже наприкінці існування атеїстичної влади «об поріг» багатьох українських осель, як колись об поріг келій Вишенського та Могили, як об поріг оселі Нечуя-Левицького, розбивалася довколишня неправда. Українці, навіть у атеїстичній партії перебуваючи, таємно від неї хрестили своїх дітей, адже знали або й відчували – без життя у Христі їхнім дітям не буде посправжньому доброї долі. Долі з Христом. Таке усвідомлення слід віднести до екзистенціальних світоглядних домінант національного буття минулої епохи, адже воно тісно сполучалося із чітко визначеним вибором власної долі, а відтак – долі суспільства, що не декларувалося відверто, але йшло від самого ества, від індивідуального визначення свого місця в

системі традиційних національно-культурних цінностей. Те, що попри шалений тиск ззовні на особистісно-родинному рівні українцям загалом вдалося не втратити причетність до Христової віри можливо є найбільшим і досі неусвідомленим, непроаналізованим філософами належним чином здобутком минулого століття. Але для того, щоби усвідомити ці аксіологічні константи слід окреслити й візійні передбачення історико-культурної доби, що передувала ХХ віку.

Ми вже зазначали вище, що ще у ХІХ віці провіщував настання важких випробувань для християнина Микола Гоголь. Власне все його листування, всі висловлювання від II половини 1840-х років, а не лише духовно-філософські праці і є промовистим свідченням світоглядної занепокоєності митця-візійнера перспективою не лише українського, а й світового буття. Сформульована Ф.М. Достоевським аксіологічна парадигма «всесвітньої чуткості» мала джерелом гоголівські візії долі християнина в обезбоженому світі, які, в свою чергу, базувалися на вітчизняних середньовічно-барокових світоглядних універсаліях. На підтвердження цьому – один із багатьох – прикладів. У листі до О.О. Смирнової Гоголь наставляє її «в сумні часи читати св. Дмитра Ростовського» [7, т.2, с. 158]. Добре відомо, що св. Дмитро (Туптало) був не лише одним із велетів українського духовного мислення доби Бароко, а й одним із тих митців-мислителів, за творами яких, згідно з його власним визнанням, здобував духовну й звичайну грамотність Тарас Шевченко, а Є.Маланюк, як суголосну ХХ вікові, занотував для себе оцінку св. Дмитра Туптала, що її митрополит дав сучасній йому історичній ситуації: «Тільки беззаконіє, тільки гніт і утиски – ми же своєму ділу внімаємо і уповаємо на нього».[5, с. 152]. Ця оціночно-ціннісна парадигма, як і сама філософія святого Дмитра, була, вочевидь, близькою і М. Гоголеві і Є. Маланюкові, адже прямо настановляла і в найнесприятливіші часи берегти духовне ество України, робити свою Богом дану справу. Звісно, що базувався окреслений комплекс христоцентричних ідей понад усе, на народних христонаслідувальних світоуявленнях, а паралельно, в новітній на той час гуманітарній думці – вже в царині власне філософії як науки – розгортався у кордоцентричних працях іншого українця – Памфіла Юркевича.

Ось чому українці, яким випало жити в добу насильницького відторгнення людини від Бога, а буття суспільства й особистості від сакральних одвічних традицій відчували те ж саме, що українці, які під час розгулу в 1920-ті роки безбожницької пропаганди, ризикуючи життям, вимагали від влади: «Пречисту Діву й Христа не чіпайте!». Вимагали – в ім'я справжнього життя прийдешніх, вже не засмучених брехнею минувшини, поколінь. Діти, по тому, заради уникнення розправ, змушені

були йти на зовнішньо-буттєві компроміси з владою, але, немов у поемі Миколи Вороного «Євшан-зілля» в серці своїм все одно несли:

... певну віру в ідеали
Тим, котрі вже край свій рідний,
Зацурали, занедбали... [2, с. 142]

І далі:

Краще в ріднім краю милім
Полягти кістьми, сконати,
Ніж в землі чужій, ворожій
В славі й шані пробувати! [2, с. 145]

Промовистий образ євшан-зілля є універсальним з огляду на те, що відбувалося з українською ментальністю в ХХ ст. Власне – він у формах поетичної образності ілюструє незнищенність, попри соціально-буттєву несприятливість, наріжних констант екзистенції національного духу. Де б не перебували українці (невипадково ж геніальний Тарас Шевченко означив у заголовкові своєї поеми присвяту «в Україні й не в Україні сущим»), вони понад усе залишалися собою, вберігаючи власну духовну, та визначену нею буттєву ідентичність від панування в своєму естві швидкоплинної «слави й шани» дарованої чужою землею, а навпаки – даруючи іншим країнам і культурам скарби національного духу. Міркуючи над цією світоглядно-буттєвою універсалією в еміграції, в Нью-Йорку, Є. Маланюк зазначив: «В небі нашого духу... є різні планети. І не слід це небо нашого духу занадто вже звужувати до розмірів якоїсь небесної області, наприклад, лише-но поезії чи малярства, театру чи музики».[4, с. 132]. Багатоаспектність українського дискурсу й справді не вичерпується лише поезією або театром. Маючи міцні духовні підвалини вона потужно екстраполюється на різні сфери буття світової цивілізації, впливає на розвиток близьких і далеких від України географічно й ментально національних культур. Філософема «Євшан-зілля» слугує у даному разі єдиною ланкою між Україною як трансцендентальною сутністю – універсумом Батьківщини, іншими країнами, де мешкає в силу тих чи інших обставин українець, та ним самим.

Відтак, чужа земля не завжди була ворожою українству, що рятувалося від перспективи фізичного знищення в рідній країні, поневоленій чужинцями. Часто вона дарувала заслужену світову славу (прикладі архітекторів та скульпторів – Лео Мола, О. Архипенка, музикантів – хору Кошиця, геніальних конструкторів та ракетобудівників І. Сікорського, С. Корольова, А. Люльки й не лише їх) свідчать про можливість реалізації української інтелектуальної потужності в різноментальних чужих краях, але здійснення цих проектів відволікало інтелектуалів від служіння рідному краю, де на той час досягнення високих цілей видавалося неможливим.

Певне ж, всі вони пам'ятали настанови батьків чи не так само як і Микола Гоголь, триумфально сходячи на літературний Олімп в столиці Російської імперії серцем пам'ятав виховання провінційних полтавських поміщиків Василя Гоголя-Яновського та Марії Іванівни Косяровської. Так само, як пам'ятав виховання у батьківській священицькій родині Іван Нечуй-Левицький. З тією хіба що різницею, що Гоголеві після опублікування «Вибраних місць...» належала каторга моральна, Шевченкові – «в степу безкраїм за Уралом...» каторга морально-буттєва, які – по-різному, але з однаковим результатом спричинили їхню передчасну загибель, а от у ХХ столітті така відверта присяга українському християнському началу, як правило, закінчувалася негайною фізичною стратою. Проте, і це позірний парадокс нашого духовного буття як у постпросвітницькому ХІХ, так і у постпросвітницькому ХХ столітті діти, попри очевидну буттєву небезпеку, охоче та свідомо отримували передання духовної традиції від батьків.

Не згадуємо, адже довгим був би перелік імен, християнське подвижництво тих, хто беззастережно віддав своє життя за віру в Бога. Таких у нашому народі в минулому столітті були мільйони. І всі вони без жодних декларацій, справами своїми, засвідчили христоролюбність українців у найважчі безбожницькі часи. Шкода лише, що серед провідних верств ХІХ-ХХ ст., а особливо – революційних часів у нашому суспільстві переважали люди постпросвітницько-атеїстичної ідеології. Осмислюючи фатальність цієї соціально-історичної обставини для українського буття в ХХ ст. Євген Маланюк зауважив: «ПІДСУМКИ» «Вели» (й «веліли») люди ХІХ ст., а треба було людей ХVІІ ... «Нарід» наш сприйняв 1917 рік як воскресіння ХVІІ – в динаміці, але не в ідеології (меті) і тому помилився щодо особи ворога».[5, с. 192]. Наведена констатація вказує на кілька ключових моментів історіософського осмислення Є. Маланюком феномену України, яка в ХХ ст. конче потребувала відродження саме барокового духу, була з громадсько-національного та з державотворчого погляду готовою до цього, але не мала відповідної до таких цілей і завдань провідної верстви, що стояла би на тих самих одвічних християнсько-націєтворчих підвалинах, що й всі інші верстви суспільства. Наявна ж тоді провідна верства не могла дати націєзберігаючої ідейної системи, не могла поставити як світоглядну мету збереження українських одвічних духовних підвалин та побудови на їх основі адекватної до тисячолітніх українських філософських, морально-етичних, громадсько-політичних традицій державності.

Про це не йшлося в принципі, адже світоглядно еліта тогочасної України (за Є. Маланюком «люди ХІХ віку») надто часто перебувала на

протилежних від тисячолітніх українських традицій, «прогресивних» аксіологічних засадах, які неодмінно передбачали відмову від державницько-національних підвалин, громадських установлень, одвічної моралі та етики, а головне – українського християнського світобачення. Ще один парадокс історії полягає в тому, що саме заради свого істинного поступу, задля уникнення майбутніх багатомільйонних жертв і трагедій Україна потребувала людей тієї духовної культури й інтелектуальних підвалин, що спиралися б у своєму осмисленні дійсності не на модні «сучасні» соціалістичні чи інші повиви, а на одвічну, від предків передану, християнсько-консервативну традицію, найкраще втілену саме в ідеях доби Бароко, або, в термінології Є. Маланюка «ідеології (меті) XVII віку». Підпорядкування динаміки національно-державницьких рухів «духові нашої давнини», як свого часу висловився шанований Є. Маланюком Д. Донцов, могло стати порятунком від хаосу громадянської війни, зміцнити підвалини національного мислення й діяння на ідейних засадах збереження українського христоцентричного Бароко. У цьому й був би істинний прогрес України. Проте історія, на жаль, не має умовного способу...

Міркуючи далі над цією духовно-філософською проблемою Євген Маланюк, а він, на мій погляд, був одним із найбільших наших митців-мислителів XX ст., що чи не першим зрозумів справжню природу руху національної історії й культури в цей складний для нашого народу період, мислитель, який масштабно усвідомив причини національних катастроф та вказав ймовірні шляхи виходу з тупикових, як видавалося, ситуацій, що в них перебувала Україна, дещо пізніше знову повернувшись до осмислення цієї концептуально вагомої теми наголосив: «Потрібні були люди XVII ст. ... а були XIX. Один Пілсудський був людиною XVII з домішками XIX (і це був його мінус)» [5, с. 200]. В цьому ціннісному концепті пріоритет знову падає на універсум XVII ст., з його одухотвореністю, з прагненням його еліти не лише боронити й берегти, але і примножувати скарби минувшини. Приклади таких «людей XVII ст.» як митрополит Могила та гетьман Мазепа, які розвивали святокиївські традиції є цій думці переконливим підтвердженням

Так само, екзистенціально відчуваючи духовно-філософські константи буття української громади та незнищенність її потреб у повороті від XIX ст. до віку XVII мав рацію і Є. Х. Чикаленко, коли зафіксував у своєму «Щоденникові» думку, яка, на момент її запису, а саме у 1920 році – році нищівної поразки української державності могла багатьом видатися, щонайменше, неймовірною: «української державності не діждусь, а вже знаю напевне, що національно нас ніхто і ніщо не знищить, і народ український ... виросте з теперішнього дитячого віку, а значить все своє життя я працював недурно, бо й моєї там крапля праці

є.» (курсив наш – П.Я.) [10, с. 228]. Ці міркування ґрунтувалися не лише на доброму знанні національного світогляду, а й на твердому, на це знання опертому, переконанні, що самі духовно-інтелектуальні первні буття українського народу, виявлені у злеті національно-державницьких змагань 1917-1921 років, вже не подолати нікому і ні в який спосіб. І попри найлютіший терор вони житимуть нехай, певний час, і у бездержавних формах. Порятунком для виживання у цьому бездержавному просторі, отяженому тривалими антиукраїнськими переслідуваннями, могла стати лише загальноновизнана національна ідея. Цією ідеєю, вкотре наголосимо, є для українців, ще від святителя Русі-України Володимира Великого та рівноапостольної княгині Ольги – християнство.

Порятунок людини у Богові і вірою в Бога став у минулому столітті очевидним не лише віруючим українцям. Міркуючи про межові стани людського духовного й повсякденного буття російський письменник А. Солженіцин в «Архіпелазі ГУЛАГ» наводить промовисту констатацію, пригадуючи табірний досвід прихованого за криптонімом «У.» в'язня. Осібно зазначимо, що за загальноновизнаною нині статистикою саме українських в'язнів в тодішніх концтаборах було чи не найбільше, що, вочевидь, впливало й на загальний дух повсякденного буття цієї багатонаціональної спільноти, на іманентне усвідомлення нею, попри агресивно-безбожницьку пропаганду, істинної сутності духовних і, визначених ними буттєвих, в тому числі соціально-поведінкових, морально-етичних констант. А. Солженіцин засвідчує: «Освічена й безрелігійна людина, У. зрозумів, проте, що він оборониться від них (нквдистів, що спонукали У. до юдиного гріха – донощицтва – П.Я.) тільки заховавшись за Христа. Не дуже це було принципово, але безпомилно. Він збрехав: «Я повинен вам сказати відверто. Я отримав християнське виховання, й через це співпрацювати з вами для мене є абсолютно неможливим!» І – все! Й багатогодинна балаканина лейтенанта разом перервалася. Він зрозумів, що все даремно. «Та треба ви нам як п'ята нога собаці! – звереснув він розпачливо. – Пишіть письмову відмову!... Так і пишіть, про боженьку роз'яснюйте! Певне, кожного стукача вони повинні закрити окремим папірцем... Посилання на Христа цілком влаштовувало й лейтенанта: ніхто... не дорікне його, що можна було ще якісь зусилля вжити. А чи не вважає безсторонній читач, що розлітаються вони від Христа, немовби біси від хресного знамення, від дзвону до ранкової служби? Ось чому наш режим ніколи не зійдеться з християнством. Дарма французькі комуністи це обіцяють.»(курсив усюди наш П.Я) [8, Т.6, с. 315].

Митець-літописець минулого століття ясно фіксує декілька ключових зі світоглядного погляду аспектів. Першим з них є інтуїтивне прагнення «освіченої» - в ХІХ-ХХ століттях це, як ми зазначали вище, найчастіше, означало синонім – «безбожницької» людини оборонитись від переслідувачів саме Іменем Христа. Промовистим є й те, що ім'я Христа він вживає саме тоді, коли його схиляють до юдиного гріху. Навіть для невоцерковленої, але просто по-християнському мислячої людини таке вживання означатиме лише одне: підсвідоме, або й свідоме, бажання захиститися Христом від Юди. Інакше – все її буття втратить сенс, стане тотальним симулякром існування в світі й у конкретному соціумі. Є важливим, що і для людини по той бік – людини, за державно-соціальною функцією спокусника на гріх, спокусника тому, що навіть за посадою ця людина має бути безбожником – аргумент про істинність для спокушуваного Сили Христа є вагомим, а до певної міри – незаперечним, адже саме «посилання на Христа цілком влаштувало й лейтенанта: ніхто... не дорікне його, що можна було ще якісь зусилля вжити.». Аксиологічна парадигма поставала у ясній визначеності: людину, що щиро вірує, а відтак – душею причетна до скарбів Небесних годі спокушати марнотою земних принад. Цікавим є те, що для лейтенанта є очевидним й інше – захист Іменем Христовим буде неспростовним не лише для нього, а й для його керівництва.

Поет і філософ Євген Маланюк задовго до появи «Архіпелагу ГУЛАГ», ще в 1946 році занотував таке концептуальне спостереження, міркуючи над світовим ХХ століттям: «Океан тьми, океан зла затоплює поверхню планети. Чорні хвилі поглинають держави, країни, міста. Ще села світяться свічечкою молитви й тиші. В цій мороці зла – Церква єдиний корабель... єдиний ковчег Ноя, єдине щось живе в хиткій непевності текучого зла.» [5, с. 87]. Дана образна філософема, ясно сформульована вітчизняним митцем-мислителем є не просто суголосною до універсально-метафоричного образу А. Солженіцина («розлітаються вони від Христа, немовби біси від хресного знамення, від дзвону до ранкової служби?»), а масштабно вказує не лише гнобленій тоталітарним безбожництвом, а й уярмленій всеохоплюючою масофікацією й культом матеріалістичного споживацтва тогочасній, сучасній і майбутній людині шлях до спасіння. Село, а українське село зосібна, завдяки своїй віддаленості від центрів, де створюються безбожницькі стратегії знесоблення людини, береже «свічечку молитви і тиші». Тобто – береже саме ті константи людського єства, на яких ми наголошували, цитуючи вище Марка Аврелія і Миколу Гоголя.

У даному контексті слід пригадати міркування Л. Танюка стосовно християнсько-консервативної, соборної, у вищому сенсі цього поняття, природи самого духу українства. Осмислюючи одразу по виході друком,

тобто у зламному для Європи 1968 році, феномен «Собору» та феномен його автора Олесь Гончар Л. Танюк занотовує у «Щоденнику»: «Гончар пише тут про **себе**. Може вперше у такому сконденсованому вигляді. *Про себе, в якому промовляє одвічний консервативний український дух. Саме той, який і не дав донищити націю: Запоріжжя, міфи козацької вольниці... ліризм і сентимент родинного кшталту; абсолютне невміння пристосовуватись до бюрократії... спроба не конфліктувати, а діяти розважливо, умовлянням*». (виділення жирним шрифтом Л. Танюка, курсивом наше – П.Я). [9, с. 79]. І, ще далі, цитуючи сам роман, Л. Танюк не стримується від того, щоби навести таку, змальовану в знаковому для українського ХХ століття творі картину: «І вирішено було ... на їхній (козацькій – П.Я) сумовитій раді: збудуємо собор. Воздвигнемо, щоб піднісся в небо над цими плавнями...над степами...і буде незломлений наш дух жити в святій цій споруді, наша воля сяятиме блиском недосяжних бань. Шаблю вибито з рук, але з серця не вибито дух волі і жадання краси! Наша непокора в цім витворі стане серед степів навіки окрасою Великого Лугу, вгору сягне» [9, с. 81].

Ці спостереження є важливими для подання відповідального перед майбутнім розуміння істинної природи національної духовності, для подання вільного від минулості трактування семіосфери українського кордоцентричного консерватизму, оскільки не лише прояснюють ключові концепти християнсько-консервативного філософського буття українців у чужій добі і чужій державності, а й дають відповідь на інші вагомні питання. Йдеться, зокрема, про незмірність і незбагненність трансценденції того **«консервативного українського Духа... який і не дав донищити націю»**. Його природа є неосяжною окремим людським розумом, але саме він, цей незбагнений Дух і визначає буття кожної української індивідуальності й стає непоборно-консервативним застереженням для тих, хто в різні епохи й часи зазіхає на визначене Ним та окреслене багатовіковою традицією українське буття. Духовний консерватизм як альтернатива бездуховності в усіх її вимірах має безліч втілень, але найперше, що приходить на згадку це – славетне Шевченкове «возвеличу малих отих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю Слово». Це Слово, що прямо співвідноситься з Біблією має й античне, Гераклітом визначене розуміння Логосу як всеохоплюючої універсалії, що визначає все суще.

Звідси, з такого світобачення, походить і «ліризм і сентимент родинного кшталту» як форми втілення людяності й людського начала, і збройний, часто з відчаю збройний, захист українцями сокровеного, сакрального. Захист, що постає внаслідок свідомого й тривало-системного ігнорування українських християнських морально-етичних прагнень «не

конфліктувати, а діяти розважливо, умовлянням». І, як ще один наслідок тисячолітніх традицій національної християнської етики українського «невміння пристосовуватися до бюрократії». Саме невміння, адже перебувають з цією бюрократією *провінційні* для імперських центрів, а головне – в сенсі цитованої вище філософемі Євгена Маланюка, в якій Церква як Ноев ковчег та втілена в ній моральність є провідною константою національного буття, українські селяни й міщани у абсолютно різних, навіть протилежних універсумах.

Відтак, те, що є цілком логічним із централізовано-бюрократичного погляду незмірно за своєю сутністю далеке для людей, які від предків успадкували абсолютно іншу систему цінностей та світоглядних координат. У цій системі координат іманентно-наріжною диспозицією виступає кордоцентризм як форма тривання в ХХ столітті в українському світогляді середньовічно-барокових, через Гоголя, Шевченка, Куліша та власне П. Юркевича переданих, світоглядно-буттєвих тенденцій. Є. Маланюк зазначає: «над серце в мене висоти нема» (Куліш)... Це є центр. Ми є кордоцентричний нарід (мій термін з р. 1943)» (підкреслення Є. Маланюка) [5, с. 77]. Кордоцентричність і є тією універсальною семіосферою, що знаходиться в основі українського розуміння християнського консерватизму як масштабно-складної світоглядної системи. У пропонованому контексті принциповим для розуміння природи українського філософування й буття є спостереження, що його подав професор Г.Д. Ключек у концептуальній студії «Князь Духа і мислі»: «лінія Біблія-Шевченко-Маланюк є очевидною... Повинен... діяти зв'язок **духовна енергія поета – енергія нації**». (виокремлення Г.Д. Ключека).[4,с. 248–249].

У кордоцентричності християнського консерватизму концептуалізований вченим зв'язок є одним із ключових, адже передбачає ясну духовну єдність між поетом-провісником та громадою. Головно ж – цей зв'язок іманентно ґрунтується на Біблії як духовній основі христоцентричного українського подвижництва (названі Г.Д. Ключеком імена Т. Шевченка і Є. Маланюка зі зримою очевидністю вказують на це) та національного, христонаслідувально-страдницького буття загалом. Саме сполучення цих двох начал, однаковою мірою визначених Святим Письмом і ґрунтованих на його засадах традиціях предків – подвижництва геніїв та відповідності до Христових настанов буття усієї громади дає право вести мову про кордоцентричний характер українського християнського консерватизму. Дозволимо собі дещо продовжити думку проф. Г. Д. Ключека і припустимо, що це єднання є одним із потужних джерел творення й тисячолітнього тривання тієї особливої енергії духу української нації, що не дозволила їй занепасти навіть у ті часи, коли, здавалося, все було втрачено.

Концептуально-визначальною є така диспозиція, обґрунтована Г. Д. Клочком: «вся художньо вартісна українська література породжувалась як форма самовираження нації, що протягом багатовікової Ночі Бездержавності прагнула самозбереження. Українська література в основній... масі творена національною ідеєю... Маланюк це зрозумів... краще за будь-кого в ХХ столітті» [4, с. 262]. Ми вже зазначали, що український Опір бездержавності впродовж століть мав різні форми, але не припинявся ніколи. Професор Г. Д. Клочек визначив ключовий контрапункт нашого національного самозбереження, що його Біблія позначає всеохопністю універсуму «Слово», а Тарас Шевченко втілює в прагненні на сторожі «малих рабів німих» поставити Слово. Вагомою є й окреслена вченим пряма відповідність між естетичною вартістю художнього слова та самовираженням і самозбереженням української нації. Літературна естетика в усі часи повинна «возвеличувати»... «малих рабів німих», а отже стояти на сторожі бездержавних націй, зневажених минушими владами людей. Лише тоді художня література і матиме право називатися такою.

Ця диспозиція є істинною для всіх родів і жанрів словесної творчості, адже передбачає пряме єднання національної ідеї та кожного оприявленого справжнім митцем художнього твору, що не нищить національний дух, не нівелює українську християнську ідею через свідомо-стратегічне осквернення вживанням в сакралізованому віковими традиціями нашого красного письменства ненормативної лексики, а навпаки – звільняє трансцендентність українського буття від омасовлено-примітивних категорій і понять, притаманних як «комуністам» так і «капіталістам» рівною мірою. Промовисто-містке термінологічне означення Є. Маланюка зі щоденникового запису від 20.02.1965 року: «хитра механіка кап-кам'юнізм розкрита до кінця». [5, с. 212] є цій тезі аргументованим свідченням. Українська духовно-інтелектуальна цивілізаційна одиниця, виявлена передусім у красному письменстві як атестованого комуністичними ідеологами «українського радянського» світогляду, так і атестованого ними ж «антирадянського українського» світогляду митцями чинила цій стратегії омасовлено-примітивізованої денационалізації й обездуховлення України найбільш дієвий Опір. Ідеологічно-заангажовані атестації були і є минушими. Головним, повторимось, є Слово, в Якому втілені українська християнська константа національного розуміння Духу, де є, зримо чи незримо присутнім, провідний універсум національної ідеї.

Християнсько-кордоцентричний консерватизм, наявний у світоглядній системі, втілений у поезії й прозі діаспорного Євгена Маланюка, присутній у прозі офіційно визнаного в УРСР Олеся Гончара і

оприявнений у «Соборі» та інших його значущих творах, трактується нами як та одвічна основа, яка не дозволила зруйнувати «українську хату». В тій літературній естетиці, яка завжди, згідно з волею її володарів, цілком свідомо перебувала осторонь магістральних як європейсько-революційних так і імперсько-завойовницьких процесів. Ця хата завжди перебуває поблизу Собору. Саме від цього й залежить прагнення українців – кордоцентричних християнських консерваторів за самим духом, а відтак – за мораллю та етикою, з іншими «не конфліктувати, а діяти розважливо, умовлянням». Так діяли українські християнські філософи, іманентно узгоджуючи свої дії з визначеним Є. Маланюком принципом буття українців у світі саме як кордоцентричного народу. Так, на користь чи ні минулості, проте завжди згідно зі Святоєвангельським Законом діяли і діятимуть українці незалежно від тимчасовості будь-якого соціального статусу.

Англійський православний владика Калліст (Уер) зазначив, цитуючи роман «Брати Карамазови» Ф. М. Достоєвського – нащадка українського греко-католицького священика Андрія Достоєвського: «Часом та чи інша думка збентежить тебе, особливо при виді людського гріха, і запитаєш себе: «Взяти силою чи покірною любов'ю?» Завжди вирішуй: «Візьму покірною любов'ю». Якщо ти вирішиш це раз і назавжди, то цілий світ підкорити зможеш. Покірність любовна – велика сила: найсильніша за все, і нічого немає подібного до неї». [3, с. 86]. Ця думка, що очевидно, прямо відповідає всьому буттю українського народу у той час, коли все вирішувала не покірна любов, а безпідставна (якщо не брати до уваги системне та цілком свідоме богоненависництво ідеологів доби) агресивна ненависть.

Підсумовуючи сказане, наголосимо: саме про ці духовно-інтелектуальні перспективи кордоцентричної християнсько-консервативної стратегії збереження людини й суспільства і йдеться у даній розвідці. Вона, власне, і написана для того, щоб вибудувати умовний місток між минулим та майбутнім, між набутим досвідом і візіями ймовірних надбань християнсько-консервативної ідеї. Для цього слід враховувати і перемоги і поразки. І не лише враховувати, а й сутнісно аналізувати їхні походження, природу, зумовленість або незумовленість соціально-історичними обставинами тощо. Прагнення не помилитися в такому аналізі повинно стати ключовим, адже від такої непомильності значною мірою залежатиме й те, чи не доведеться нам у XXI столітті повторити буття XIX та XX віків. Такого повторення мені, як вченому, що усвідомлює трагічність набутого в минулі століття історичного досвіду, дуже б не хотілося.

А хочеться мені завершити цю студію ще однією цитатою з «Нотатників» Євгена Маланюка. Цитатою, яка, певен, є близькою

філософії, поезії й провідним науково-концептуальним візіям українського минулого, сьогодення та перспективи, втіленим у монографіях, статтях, підручниках, що належать перу професора Григорія Дмитровича Клочека. Йому, з великою пошаною, я і хочу присвятити цю статтю. В нотатниковому записі від 20 вересня 1966 року Євген Маланюк зазначив: «тут є наша ціль: ДУХОВНА СУВЕРЕННІСТЬ. Україна в серцях і в мозку. І цього Ліні (Костенко) не вибачають.» (підкреслення й виокремлення Є.Маланюка) [5, с. 220] Духовна суверенність України, проявлена згідно з середньовічно-бароковими українськими мислителями-митцями І.Вишенським, А.-І. Потієм, П. Могилою, С. Косовим, Г. Сковородою, а по тому – Т. Шевченком, М. Гоголем, П. Юркевичем, «в серцях і у мозку», на правду є ціллю буття українства. Того українства, яке розуміє реалії й перспективи свого цивілізаційного феномену. Саме ця справжня духовна суверенність і визначає суверенність всіх інших провідних і сьогоденних вимірів. А що, як слушно акцентував Є. Маланюк, таку духовну суверенність в 1966 році Ліні Костенко не вибачали, то гадаємо, її багатодесятилітня праця й праця багатьох вчених-гуманітаріїв, серед яких професор Г.Д.Клочек займає чільне місце, дозволяє сподіватися, що ситуація з пошаною до духовної суверенності України все ж змінилася на краще.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ардов В. Монографія о графомане/ В. Ардов. – М.: «Захаров». – 2004. – 525 с.
2. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика/ Микола Вороний. – К.: Наукова думка. – 1996. – С. 141–146.
3. Єпископ Калліст (Уер). Православний шлях/ Єпископ Калліст (Уер). – К.: «Дух і Літера». – 2003 – 176 с.
4. Клочек Г. Енергія художнього слова. /Григорій Клочек. – Кіровоград, Редакційно-видавничий відділ КДПУ ім. В.Винниченка. – 2007. – 448 с.
5. Маланюк Є. Нотатники 1936-1968/ Євген Маланюк. – К.: «Темпора». – 2008. – 336 с.
6. Марк Аврелій. Наедине с собой/ Марк Аврелій. – Киев-Черкасы. – 1993. – 147 с.
7. Переписка Н.В. Гоголя. В 2-х томах. – М.: «Художественная литература». – 1988.
8. Солженицын А. Малое собрание сочинений. Архипелаг ГУЛАГ/ Александр Солженицын. – М.: 1991. – Т.6. – 576 с.
9. Танюк Л. Лінія життя (з щоденників). 1964-1970/ Лесь Танюк. – Т.1.- Х.: 2004. – 554 с.
10. Чикаленко Є. Щоденник 1919-1920/ Євген Чикаленко. – Київ-Нью-Йорк: 2005. – 640 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ямчук Павло Миколайович – кандидат філологічних наук, доктор філософських наук, професор кафедри філософії і соціальних дисциплін Одеського державного університету внутрішніх справ, професор кафедри соціально-гуманітарних і правових дисциплін Уманського національного університету садівництва.

Наукові інтереси: дослідження малярського, театрального та літературно-художнього імпресіонізму 1890-1930-х років, української філософської думки доби Середньовіччя та Бароко, світоглядні універсалії Постмодерну, актуальні проблеми філософії науки, філософії права, а також специфіка відбиття в універсумі художньо-словесної творчості закономірностей українського й загальноєвропейського філософування.

ЗМІСТ

ПАХАРЕНКО Василь. ОБОРОНЕЦЬ ІСТИН «КОБЗАРЯ» (ШЕВЧЕНКОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ Г. КЛОЧЕКА).....	3
ДРОЗДОВСЬКИЙ Дмитро. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ЯК ГОЛІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: РЕАЛІЗМ – МОДЕРНІЗМ – ПОСТМОДЕРНІЗМ – МЕТАМОДЕРНІЗМ (ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ГРИГОРІЯ КЛОЧЕКА).....	8
КЛОЧЕК Григорій. ВІЗУАЛЬНИЙ СВІТ ШЕВЧЕНКОВОЇ «МАРІЇ».....	15
БЕРНАДСЬКА Ніна. РОМАН У ДІАЛОГАХ І МОНОЛОГАХ: УКРАЇНСЬКИЙ ВАРІАНТ	45
ГЕНЕРАЛЮК Леся. ЕКФРАЗИС У КОНТЕКСТІ CORRESPONDANCE DES ARTS	52
ГЛАДИР Юлія. САМООСМИСЛЕННЯ ЛІНИ КОСТЕНКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ОПОЗИЦІЇ «НАРОД – АНТИНАРОД»	77
ГОЛЬНИК Оксана. ПРАКТИКА МОНОГРАФІЧНОГО ПОРТРЕТУВАННЯ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА (НА МАТЕРІАЛІ РОЗВІДОК ПРО Т.ШЕВЧЕНКА ТА М.ГОГОЛЯ).....	86
ЗИМОМРЯ Іван. ЗМІСТОВА ПРАГМАТИКА ТЕКСТОВИХ СТРУКТУР ІНГЕБОРГ БАХМАНН.....	95
ЗИМОМРЯ Микола. ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ РЕЦЕПЦІЇ	102
ЗУБАК Любов. ДРАМА МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО „ОЛЕСЯ” ЯК ВИЯВ НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	113
КОЗІЙ Ольга. ХУДОЖНИЙ СВІТУ РОМАНУ ІВАНА ЧЕНДЕЯ «СКРИП КОЛИСКИ»: ЛЮДИНОЗНАВЧИЙ ТА НЕОМІФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ.....	123
КОВПІК Світлана. КУЛІНАРНИЙ ПАТРІОТИЗМ В ОПОВІДАННІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «ВАРЕНИКИ»	133
КОЗЛОВ Анатолій. ПСИХООБРАЗ ПЕРСОНАЖА	140
КОРАБЛЕВ Александр. СМЫСЛ КАК ПОТРЕБНОСТЬ	146
КРАВЧЕНКО Оксана. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ «ЕСТЕТИЧНИЙ ОБ’ЄКТ»: ХРИСТІАНСЕН І БАХТІН.....	153
ЛАВРУСЕНКО Марія. МОВА ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ ДОХРИЯНСЬКИХ ЧАСІВ У НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІЙ ПРОЗІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ ТА ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА.....	163
ЛЕВИЦЬКИЙ В’ячеслав. ХУДОЖНИЙ ПРОСТІР СТЕПУ ЯК СКЛАДНИК КИЇВСЬКОГО ТЕКСТУ	172
МАНОЙЛОВА Ольга. СЕМІОТИКА ОБРАЗУ СОНЦЯ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	180
МАРКО Василь. ТАЇНА ПОЕТИЧНОГО СЛОВА.....	186

МЕЙЗЕРСЬКА Тетяна. У СОКРОВЕННИХ ПОШУКАХ ПОТАЄМНОГО: ЕЗОТЕРИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ О.СИЧА «UROBOROS»	206
МИХИДА Сергій. ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КРЕАТИВНОСТІ.....	214
МОМОТ Неля. ЛЮДИНОЦЕНТРИЗМ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА ЯК КОНЦЕПЦІЯ ФІЛОСОФІЇ БУТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ «НЕСЧАСТНИЙ»)	221
НАЄНКО Михайло. «ТЕНЬ» ДОСТОЄВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗЕ «РАССТРЕЛЯННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» (20-е годы XX ст.).....	230
НАХЛІК Євген. ЕТНОКУЛЬТУРНЕ РОЗРІЗНЕННЯ УКРАЇНЦІВ ТА РОСІЯН У ТВОРЧОСТІ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО	237
НОВИКОВ Анатолій. ОБРАЗ УКРАЇНИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА	247
ПАНЧЕНКО Володимир. «ДЯДЬКИ ОТЕЧЕСТВА ЧУЖОГО...» (ТАРАС ШЕВЧЕНКО ПРО УКРАЇНСЬКУ КВАЗІ-ЕЛІТУ І «КОЗАКА БЕЗВЕРХОГО»).....	253
ПОЛЯРУШ Олег. ЛІРИЧНИЙ ДИПТИХ ПАВЛА ТИЧИНИ.....	261
ПРОСАЛОВА Віра. МУЗИКА В ЛІРИЦІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА.....	270
РАЙБЕДЮК Галина. МІФОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА	278
РУСНАК Ірина. ПРОТИ «ЗАКОНУ, ЩО ВЕЛИТЬ УСІМ ПОРОДАМ ЗВІРІВ НОСИТИ ХВІСТ СЕРПОМ» (ДЕЩО ПРО НЕВІДОМУ ДРАМУ УЛАСА САМЧУКА).....	287
СЛИПУШКО Оксана. СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ІДЕЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ПОЕМІ «СОН»	297
ТАРАН Олег. МОТИВ ТВОРЧОСТІ ЯК ІНСТИНКТУ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО	303
ТКАЧЕНКО Анатолій. ЗАКОН ЗОЗУЛИНИХ ЯЄЦЬ, АБО КАНЦЕЛЯРИТ І КАЛЬКИ У... ФІЛОЛОГІВ	309
ТКАЧЕНКО Ірина. ОБРАЗНІ ПАРАДИГМИ СТЕПУ ЯК ТОПОСУ КОХАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	319
ТОКМАНЬ Ганна. ОБРАЗ МОРЯ В ХУДОЖНІХ СВІТАХ ЛІРИКИ ВОЛОДИМИРА СВДІЗІНСЬКОГО ТА ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА	326
ЦЕПА Олександра. НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ АВТОРА В ОСМИСЛЕННІ КАРТИНИ КОЛИШНЬОГО ПОНЕВОЛЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА 1837–1847 РОКІВ)	335
ЯМЧУК Павло. УКРАЇНСЬКА ХРИСТІЯНСЬКО-КОНСЕРВАТИВНА ІДЕЯ: РІЗНОАСПЕКТНА РЕЦЕПЦІЯ Й ВТІЛЕННЯ СУТНОСТІ В ОСТАННЬОМУ СТОЛІТТІ МИНУЛОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ.....	346

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

*Видається з нагоди 70-річчя
від дня народження доктора філологічних наук,
професора Григорія Дмитровича Клочека*

**Серія:
Філологічні науки**

Випуск 114

ДЛЯ НОТАТОК:

**СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ**
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 25.02.2013. Формат 60×84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. ум. др. арк. 22,9. Тираж 300. Зам. № 7107.

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
*Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка*
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1
Тел.: (0522) 24-59-84.
Факс.: (0522) 24-85-44.
[E-Mail: mails@kspu.kr.ua](mailto:mails@kspu.kr.ua)