

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№22 (138) ЛИСТОПАД

—
2007

2007 листопад № 22 (138)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина 2

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавом України 19.04.1999 р.

Друкований орган Луганського національного
педагогічного університету імені Тараса Шевченка
Видавництво ЛНПУ “Альма-матер”

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Луганського національного педагогічного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 5 від 30 листопада 2007 р.)

Виходить 2 рази на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор –
проф. **Харченко С. Я.**
Перший заступник головного редактора –
проф. **Синельникова Л. М.**
Заступник головного редактора –
проф. **Ужченко В. Д.**
Відповідальний секретар –
проф. **Галич О. А.**
Члени редколегії:
проф. **Галич В. М.,**
проф. **Глуховцева К. Д.,**
проф. **Грищенко П. Ю.,**
проф. **Зеленько А. С.**

Засновник – Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

Збірник наукових праць,
ліцензований ВАК України
за напрямками: педагогіка,
історія, філологія, біологія
(Бюлетень ВАК України. – 1999. –
№ 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою
оригіналу

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-chief –
Prof. **Kharchenko S. Y.**
First Deputy –
Prof. **Sinelnikova L. M.**

Deputy –
Prof. **Uzhchenko V. D.**
Executive secretary –
Prof. **Halych O. A.**
Editor Board Members:
Prof. **Halych V. M.,**
Prof. **Glyhovceva K. D.,**
Prof. **Gritsenko P. Y.,**
Prof. **Zelenko A. S.**

Founder – Luhansk Taras Shevchenko
National Pedagogical University

The collection of studies on
Pedagogic, History, Philology,
Biology licensed by the Higher
Attestation Board of Ukraine (HAB)
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. –
No. 4 (12))

The materials are published in the
original

Видавництво Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка «Альма-матер»:
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: mail@lnpu.edu.ua

Зміст

Актуальні проблеми літературознавства

Астрахан Н. І. Проблема буття літературного твору в контексті романтичної естетики.....	6
Базилян А. А. Рецепція та інтерпретація З. Налковською творчості Ф. Достоєвського	14
Бойцун І. Є. Міфологічні образи долі/недолі у творчості Тараса Шевченка	22
Бондаренко Г. Ф. Ремарка в художньому світі Михайла Булгакова	28
Веретейченко І. А. Національний різновид модернізму в Мистецькому Українському Русі.....	35
Галич О. А. Особливості щоденників Костянтина Москальця.....	42
Даниленко І. І. “Давидові псалми” Ліни Костенко як продовження шевченкової традиції переспіву псалмів	48
Дзись Г. С. Прозова мініатюра в контексті світової літературознавчої жанрології (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.).....	53
Дмитренко В. І. Особливості творчого надбання Бориса Тенети.....	61
Кизилова В. В. Жанрова специфіка літературної казки. До історії питання.....	66
Козимирська Т. І. Деякі аспекти театру жорстокості в контексті розвитку сучасної драматургії.....	71
Коханська І. С. Поняття літературної репутації в американському, російському та українському літературознавстві.....	81
Ліпісівський М. Л. Особливості поезики драматичної сцени Г. Бенна “Ітака”	93
Луцак С. М. Нейропсихологічні горизонти когнітивного літературознавства: аспекти дослідження домінантних явищ (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть).....	97
Манич Н. Є. Метатема села в художній творчості Микити Чернявського.....	105
Нежива Л. Л. Екзистенційне бачення дійсності в оповіданнях Архипа Тесленка.....	114
Новікова Г. А. Своєрідність інтерпретацій біблійного матеріалу у творчості К. Мотрич	124

Оляндер Л. К. Рецепція та інтерпретація: ієрархія взаємин (на матеріалі польської, російської та української літератур).....	133
Сізова К. Л. Змістовна та формальна своєрідність портрету в романах Марка Вовчка	140
Соболевська Г. І. Змістоутворююча роль хронотопу в п'єсах А. П. Чехова (“Три сестри”).....	149
Таранова А. О. “Масова” література в літературознавстві: термінологічні пошуки	158
Фоменко В. Г. Роль міста в істотній зміні українського літературного світобачення (проза О. Кобилянської).....	165
Шестель О. Г. Художня інтерпретація біблійної тематики й символіки у творчості Івана Липи	172
Юган Н. Л. Філософсько-психологічний очерк “Чувствительный и холодный” как этап творческой эволюции Н. М. Карамзина.....	179

Документалістика на порозі ХХ століття

Видашенко Н. І. Екзистенціальний вимір “Щоденника” Олександра Довженка.....	188
Пустовіт В. Ю. Національне як головний чинник у мемуаристиці Ганни Барвінок	194
Шестера Г. А. Проблема історичної/художньої правди як вираження жанрової сутності історичного роману в наратологічному контексті....	201

Теорія масової комунікації

Лапушкіна Н. П. Публіцистика Сави Божка	206
Носко А. М. Епістолярні свідчення про авторське редагування Лесі Українки.....	212
Скнаріна О. Ю. ЗМІ і влада: процес роздержавлення.....	220

Проблеми методики

Авраменко О. І. Риси національного менталітету в трактовці проблеми війни і миру англійською літературною класикою (з досвіду викладання англійської мови та літератури).....224

Відомості про авторів235

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 82.09

Н. І. Астрахан

ПРОБЛЕМА БУТТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

У розвитку світової естетичної думки особливого значення набуває своєрідний теоретичний діалог між представниками різних епох, носіями різних парадигм естетичного мислення. Романтична естетика вела “сократівський діалог” з античною естетикою, спираючись на її фундаментальні розробки і водночас відштовхуючись від них в процесі власного становлення. Зрозуміло, що ситуація такого теоретичного діалогу не передбачає співіснування “співрозмовників” у часі, що уможливило б миттєву й максимально адекватну корекцію розуміння. Ситуація діалогу в даному випадку здійснювалась через прочитання філософами та митцями епохи романтизму текстів античних мислителів та художників, а отже породжувала проблему наукової мови, акцентувала особливості актуалізації античного понятійно-категоріального апарату в контексті романтичної естетики.

З іншого боку, сучасні судження про теоретичні побудови античної й романтичної естетики мають враховувати суттєві семантичні нашарування, що не лише вирізняють античний й романтичний “слововжиток”, але й характеризують особливості сучасного “постмодерного” естетичного мислення, які відбиваються, зокрема, і на літературознавчій термінології. Так, відстежуючи генезу поняття “ідея твору”, Б. Б. Шалагінов характеризує “філологічне мислення нашого часу” як “діахронічну амальгаму” класичного (романтичного) та “постмодерного” літературознавчих дискурсів [7, с. 39].

Зазначимо, що термінологічний апарат сучасного літературознавства виявляється значно складнішим за означене “дихотомне” переплетіння двох діахронно пов’язаних термінологічних дискурсів. Ця складність є наслідком методологічної відкритості літературознавства як наукової дисципліни, яку можливо розглядати не лише в негативному плані як своєрідну методологічну “аморфність” [7, с. 42], залежність від інших наукових дисциплін. Мова має йти про специфіку літературознавства як науки про літературу – мистецтво слова. Література як вид мистецтва виступає в якості своєрідного аналогу життя (мистецтво, за висловом Ю. Лотмана, “неначе життя” [4, с. 398]) взятого у всій його “можливій” [3, с. 791] повноті, отже, методологія літературознавства не може не залишатись відкритою до будь-яких методологічних екстраполяцій.

Оскільки представники романтичної естетики, продовжуючи в цьому плані традиції античних мислителів, намагалися вибудувати загальну систему знання про світ та місце людини в ньому і саме з позицій загальної єдності буття досліджувати “поезію” (тобто літературу як мистецтво слова), діалог з романтичною естетикою для сьогоденного літературознавства залишається значущим. Особливо в плані проблеми буття літературного твору, яка від античності до сучасності перебуває в площині перетину різноманітних загально-естетичних та конкретно-літературознавчих питань.

Очевидно, що сутність мистецтва та літератури як мистецтва слова виявляє себе саме через буття художнього і зокрема літературного твору, яке за доступні для наукової обсервації останні три тисячі років не зазнало принципових змін [1]. Можливо, це один з основних факторів, що зумовлюють єдність світового літературного процесу. В той же час погляди на літературний твір змінювались суттєво, і такого роду зміни сприймаються як яскраве об’єктивне свідчення про епістемологічні зсуви та нашарування, що поступово ведуть людство до більш повного розуміння феномену твору та творчості. Можливо, сам факт початку художньої творчості треба розглядати в контексті еволюційних змін людства як біологічного виду, які призвели до появи “людини розумної”, в той час як погляди на художній твір та його буття змінюються у зв’язку з перипетіями культурно-цивілізаційного процесу, що супроводжується зміною культурно-художніх епох.

Романтична естетика є породженням відповідної культурно-художньої епохи, її фундаментально здійсненим самовизначенням на тлі світового культурно-цивілізаційного процесу. Інтенсивний розвиток історичної самосвідомості європейців на межі XVIII – XIX століть виявився й у потребі чіткого усвідомлення специфіки тогочасного мистецтва і літератури у порівнянні з мистецтвом і літературою попередніх епох. Звідси характерні паралелі між мистецьким сьогоденням і минулим у теоретичних міркуваннях романтиків. В естетичних працях Гегеля та інших представників німецької класичної філософії, роботах братів Шлегелів, трактаті Ж. де Сталь “Про Німеччину”, “Передмові до “Кромвеля” В. Гюго, тобто практично у всіх естетичних теоріях епохи романтизму визначення сучасного мистецтва супроводжується порівнянням з мистецтвом античності та (або) Відродження, які починають майже символічно позначатися постатями Гомера та Шекспіра.

Складність романтичного світосприйняття виявляє себе в тому, що свідомий історизм наукового і художнього мислення доби поєднується з прагненням досягти універсальності, знайти спосіб вписати буття людини в нескінченність загального буття Всесвіту, обґрунтувати засади для їх співставлення та взаємопояснення. З точки зору романтиків, такі засади створюються естетичним ставленням людини до світу та художньою творчістю, які, власне, і виділили людину

з оточуючого світу, тобто поставили її перед необхідністю самовизначення щодо цього світу.

“Поки людина у своєму першому фізичному стані лише пасивно сприймає чуттєвий світ, лише відчуває, до тоді вона перебуває ще у повному з ним єднанні, і саме тому для неї не існує ще світу, тому що вона вповні і лише світ, – пише Ф. Шиллер. – Лише коли вона в естетичному стані виходить за свої межі або споглядає, тоді її особистість виокремлюється зі світу, і тоді для неї виникає світ, тому що вона перестала утворювати з ним єдине ціле” [5, с. 125]. Мистецтво, “формує цілісну людину”, “робить трансцендентальну точку зору звичайною” [5, с. 148], за думкою Й. Г. Фіхте, яку сам філософ роз’яснює таким чином: “Світ створений з трансцендентальної точки зору, він даний зі звичайної точки зору; з естетичної точки зору він даний, але виходячи із того, як він створений” [5, с. 148].

Не випадково відомий трактат Шеллінга має назву “Філософія мистецтва”. Саме Шеллінг вперше провів аналогію між творчістю в природі та мистецтві й, таким чином, обґрунтував можливість прийти до розуміння всесвіту через розуміння мистецтва: “Передусім я в філософії мистецтва конструюю не мистецтво як мистецтво, як дещо особливе, але я конструюю всесвіт у формі мистецтва, й філософія мистецтва є наукою про всесвіт у формі або потенції мистецтва” [5, с. 155]. Таким чином, за думкою філософа, мистецтво виступає як своєрідна гносеологічна модель всесвіту, що уможливорюється здатністю мистецтва відтворювати нескінченне, наближатись до абсолюту шляхом споглядання “першообразу” краси, відповідно до того, як філософія торкається абсолютного шляхом споглядання “першообразу” істини [5, с. 156]. Для Шеллінга як послідовника Платона дійсні речі – це лише недосконалі відбитки першообразів, об’єктивація яких відбувається в мистецтві. Називаючи ідеї “матерією” мистецтва, філософ-ідеаліст обґрунтовує дуальність мистецтва в цілому та художнього твору зокрема: “Можна сказати, що красу покладено всюди, де зтикаються світло і матерія, ідеальне і реальне. Краса не є ні лише загальним або ідеальним (це істина), ні лише реальним (це дія), отже, вона виявляється лише повним взаємопроникненням або злиттям обох. Красу покладено там, де особливе (реальне) настільки співмірне щодо свого поняття, що останнє саме в якості нескінченного вступає в кінцеве й споглядається *in concreto*” [5, с. 157]. Досконалість художнього твору Шеллінг ставить в залежність від того, наскільки в ньому вдається встановити тотожність, злитість таких вихідних для ідеалістичної свідомості протилежностей, як знання і дія, свобода і необхідність, загальне й особне, нескінченне і кінцеве, свідоме й несвідоме, ідеальне і реальне.

Блискуче застосувавши свій діалектичний метод щодо мистецтва в “Лекціях з естетики”, Гегель розвинув положення Шеллінга. Сучасні теорії художнього образу походять саме від естетичної концепції Гегеля, ігноруючи в той же час, як правило, її ідеалістичну наснаженість: “Саме мистецтво доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу,

який в самому своєму явищі має вищий, більш глибокий смисл і значення” [5, с. 175]. Гегель вперше заговорив про художньо прекрасне з точки зору його специфічної властивості “бути індивідуальним формуванням дійсності” [5, с. 177], про дійсний світ мистецтва, який можна побачити оком і почути вухом, дав визначення геніальності як здатності створювати твори, тобто формувати реальність, що займає посередницьке положення між буттям абсолютної ідеї та буттям природи. Отже, буття окремого художнього твору за Гегелем, слід розглядати в контексті всезагального буття мистецтва та світу в цілому: “...все, що реалізують в окремих художніх творах конкретні мистецтва, - це, відповідно до свого поняття, лише загальні форми розвитку ідеї прекрасного. Просторий пантеон мистецтва вивершується як зовнішнє здійснення цієї ідеї; його архітектором та будівельником виступає дух прекрасного, що творить самого себе, завершений же цей пантеон буде лише в процесі тисячолітньої роботи всесвітньої історії” [5, с. 184].

Для романтичної естетики художній твір і літературний (поетичний) твір зокрема – це диво, оскільки саме через нього виявляє себе загальна єдність буття. Як це не парадоксально, найбільше захоплення з цього приводу висловлювали не мислителі, а митці епохи романтизму та передромантизму, які, здавалося б, мали б втратити відчуття дива через безпосередню причетність до процесу художньої творчості, володіння його таємницею. Так, Й. В. Гете зауважує, що в художньому творі водночас все є і “природним і надприродним”. Майже слово в слово цю думку повторює Новалис: “В дійсно поетичному творі все здається надзвичайно природним і також надзвичайно чудесним” [5, с. 283]. “Великий твір – це різновид дива” [5, с. 534], – стверджує В. Гюго.

Розмірковуючи про сутність художньої творчості й унікальність справжньої художньої обдарованості, Гете практично дає визначення літературному твору: “дуже рідко буває, особливо в теперішній час, що митець виявляється здатен зануритися як в глибину речей, так і в глибину самого себе, щоб дати в своїх творах не лише поверхневий і легкий ефект, але, змагаючись з природою, створити дещо духовно органічне й дати своєму твору такий зміст, таку форму, завдяки яким він здаватиметься водночас й природним й надприродним” [5, с. 86]. Звернімо увагу на те, що Гете вживає антиномічні, протилежні поняття, що є надзвичайно характерним для німецької класичної філософії: він протиставляє (або, точніше, зіставляє) сутність та явище, суб’єкт та об’єкт, зміст і форму. Художник, з його точки зору, не наслідує природі й не протистоїть їй, але “змагається з нею”, внаслідок чого виникає “дещо духовно органічне”. У поєднанні, злитті слів “духовний” та “органічний” криється сутність художнього твору. Важливим є також те, що письменник дає твору “процесуальне” визначення, виділяючи різні етапи його “опрацювання”: розумове опрацювання, скероване на “сюжет у його внутрішніх співвідношеннях”; духовне, завдяки якому “твір стає доступним почуттям, приємним та необхідним”; механічне – “таке, котре

впливає через ті або інші тілесні органи на певну матерію і таким чином надає роботі буття, дійсність” [5, с. 88].

За Гете, художній твір стоїть “вище природи, але не поза нею”, оскільки є витвором людського духу, так само як людина є породженням природи. “Мистецтво, – в той же час стверджує митець, – не безумовно підпорядковується природній необхідності, воно має свої власні закони” [5, с. 109]. Таким чином, Гегель і Гете, що жили практично одночасно, але виходили з різних філософських настанов, виявились дуже близькими в поглядах на природу художнього твору та сутність геніальності. Можливо, абсолютна ідея, про яку говорили філософи-ідеалісти, й досі залишається поняттям-натяком, справжній сенс якого ще буде розкрито наукою, котра, як і прогнозували представники німецької класичної філософії, все більше тяжіє до синтезу, об’єднання різних наукових дисциплін.

Індуктивність міркувань Гете, що виростають на ґрунті багатолітньої художньої практики, виявляється продуктивною особливо в плані розуміння специфіки “буття” твору. “Ідеальна дійсність” [5, с. 105] художнього твору перетворює його на “певну подібність індивідуума, яку ми можемо любовно обійняти та наблизити до себе” [5, с. 97]. Справжній цінитель “відчуває, що сам повинен підвестися до художника, щоб насолоджуватись його твором” [5, с. 93], він має “спілкуватись з цим художнім твором, неодноразово дивитися на нього й цим піднести своє власне існування” [5, с. 94].

Гете засвідчив той факт, що матеріал для творчості завжди постачала йому дійсність, зумовлюючи “ядро твору”, але для перетворення “мотивів, моментів, що підлягають оформленню”, у “прекрасне живе ціле” потрібна “творчість поета” [5, с. 106]. В той же час існування, буття художнього твору і мистецтва в цілому сприймається як необхідне, таке, що відбувається спонтанно і закономірно (К. де Кенсі). Отже, художній твір – це “прекрасне живе ціле”, яке існує окремо, незалежно від автора, яке, за думкою Новаліса, в процесі творення поступово віддаляється від автора, щоб після завершення цього процесу стати чимось більшим за нього, адже “художник належить своєму творові, твір же не належить художнику” [283].

Здатність бути живим, перебувати у часі, що є властивістю художнього і зокрема літературного твору, зумовлена феноменом цілісності останнього. Поняття “цілісність” в своїх теоретичних міркуваннях обстоює В. Гумбольдт. Він пов’язує цілісність з ідеальністю: “До одного й до іншого, до ідеальності й цілісності поет підноситься лише в царині уяви і лише тоді, коли він своїм владним словом неначе відміняє обмежене та розірване реальне буття” [5, с. 145]. Характерна для романтичного світосприйняття недовіра до реальності, примушує Гумбольдта віддавати перевагу можливому, яке породжується творчою уявою, але в той же час ідеальність розглядається філософом лише як характеристика мисленнєвого процесу: “все, що мислиться не

інакше як за умови суцільної внутрішньої взаємозалежності, є тим самим у найсуворішому та найбільш простому сенсі слова ідеальним” [5, с. 142].

Отже, за думкою філософа, цілісність не є властивістю реального буття. Цілісність виникає в художньому творі, продукованому творчою уявою, завдяки певній точці зору, яка об’єднує все і має відношення до “людської природи”. Саме ця точка керує рухом образів, що пов’язані з зовнішнім світом (у епічній поезії) або нашим сприйняттям об’єктів зовнішнього світу (у ліричній поезії). Цей рух взаємопов’язаних образів, котрі утворюють певну ідеальну (тобто таку, що характеризується закономірним взаємозв’язком елементів) сферу, ідучи крок за кроком слідом за генієм, має повторити фантазія читача. Гумбольдт звертає особливу увагу на здатність кожного окремого фрагменту сравнього художнього твору нести інформацію про ціле твору та ціле життя. Наприклад, щодо творів Гомера філософ розмірковує так: “Не лише в цілому у всій поемі, але навіть в кожній окремій пісні, ледве не в кожному окремому уривку перед нами відкрито і ясно представлене все життя, так що душа наша одразу ж легко і впевнено може визначити, хто ми й ким могли б стати, що примушує нас страждати й що викликає радість, в чому ми праві і в чому помиляємось” [5, с. 144]. Надзвичайно характерним є й займенник “ми”, вживаний Гумбольдтом: цілісність ідеального світу художнього твору відбиває не лише цілісність особистості автора й читача (цілу людину одного й другого), а й людство як певну цілісність, примушує відчутти єдність всіх людей на тлі часу, що стрімко рухається вперед, вчить “моральну людину” “поєднувати всі життєві епохи, завершувати минуле й зачинати майбутнє, не втрачаючи при цьому найтіснішого зв’язку з теперішнім” [5, с. 147].

Ф.Д.Е. Шляєрмахер виділив такі два моменти цілісності органічно досконалого художнього твору, як повнота (“відсутність того, чого не вистачає”) та ненадмірність (“в ньому нічого не може бути такого, що не належить йому по сутності” [5, с. 293]).

Питання цілісності піднімають також брати Шлегелі. Розглядаючи романтичну поезію як поезію поезії, стверджуючи, що будь-яка поезія є й має бути романтичною, Ф. Шлегель вважає, що романтична поезія “так організує ціле своїх творів, що воно відтворюється у всіх своїх частинах, завдяки чому перед нею відкривається перспектива безмежно зростаючої класичної досконалості” [5, с. 251]. Як цілісність може розглядатись романтиками ієнської школи не лише окремий літературний твір, але й поезія певної епохи (наприклад, сучасна, романтична поезія). А. Шлегель цілісність усієї поезії (тобто літератури) як виду мистецтва пов’язує з тим, що вона використовує мову: “Можливо без перебільшення та парадоксу сказати, що, власне, вся поезія є поезією поезії, тому що вона вже передбачає мову, винахід якої належить поетичній здатності і яка сама уявляє собою такий, що вічно перебуває у становленні, змінюється, ніколи не завершується поетичний твір всього людського роду” [5, с. 262].

(Зазначимо в дужках, що погляди романтиків на цілісність художнього твору виявились плідними для подальшого розвитку теорії літератури і в ХІХ, і в ХХ столітті. Зокрема, на ці погляди спирається в “Теоретичній поетиці” О. Потебня [6], досліджуючи феномен слова і співставний з ним феномен поетичного (літературного) твору з точки зору їх значущості для розвитку людської свідомості, розширення її меж. Особливе місце в сьогоднішньому літературознавстві посідає теорія цілісності літературного твору, яку презентує Донецька філологічна школа [2], відстоюючи цілісність гносеологічного шляху літературознавства від античності до сучасності).

Розуміння того, що досягнення буття літературного твору також має характеризуватись цілісністю теж народжується в контексті романтичної естетики. Скажімо, Жан-Поль (І.П.Ф. Ріхтер) виступає проти довільних схематичних побудов в процесі критичного розгляду художнього твору: “Дуже легко супроводжувати художній твір фрагментарними критичними судженнями, тобто на його повному зорі небосхилі обирати собі будь-які зорі для прикрашення власної схеми” [5, с. 296]. С. Кьєркегор, вважаючи головним критерієм класичності художнього твору, яка робить його безсмертним, нерозривну єдність і повну відповідність (гармонію) форми та змісту, застерігає проти спроб роз’єднати їх, які обов’язково супроводжуються “нерозумінням, або ведуть до нього” [5, с. 485]. В процесі розгляду художнього твору і виявляє себе злитість форми і змісту, внаслідок чого розмова про одне з необхідністю веде до іншого: “Коли ми говоримо про тему, то виявляється, що ми насправді говоримо про щось зовсім відмінне, а саме про процес, що утворює форму. З іншого боку, якби ми почали з процесу, що утворює форму і стали б підкреслювати лише його значення, то відбулося б дещо подібне” [5, с. 488]. Кьєркегор намагався виокремити засоби вираження змісту, намагаючись на цій основі класифікувати літературні твори. Його погляди по суті, в принципі, найбільш відповідають сучасним концепціям цілісного аналізу літературного твору. З точки зору романтиків, ідеальний шлях оцінки художнього твору – це художній твір. “Критикувати поезію можливо лише засобом поезії, – стверджує Ф. Шлегель. – Художня оцінка, що не є сама по собі художнім твором – або по своєму матеріалу, або по вмінню показати, як виникає загальне враження, або завдяки прекрасній формі й вільному тону в душі давньоримських сатир, – не має прав громадянства в світі мистецтва” [5, с. 250].

Таким чином, аналіз особливостей тлумачення проблеми буття літературного твору романтичною естетикою дозволяє зробити наступні висновки:

1) буття мистецтва (і літератури як мистецтва слова зокрема) розглядається романтичною естетикою як необхідна складова загального буття, здатна відображати його закономірності, тобто служити своєрідною гносеологічною моделлю всесвітнього буття;

2) геніальність особистості, з точки зору представників романтичної естетики, виявляє себе у спроможності створювати твори, тобто брати участь у загальному творчому процесі, яким охоплене всесвітнє буття;

3) в досконалому художньому (і літературному зокрема) творі, за думкою мислителів епохи романтизму, знімається протиріччя між ідеальним та реальним, свободою та необхідністю, загальним і особливим, нескінченним і кінцевим, свідомим і несвідомим, суб'єктом та об'єктом, змістом та формою;

4) літературний твір – це своєрідне диво, він є органічним і духовним, природним і надприродним, він є “прекрасним живим цілим” (Гете), “не тим, що уявляється почуттям, а тим, що пробуджується у душі цим сприйняттям” [327] (Г. фон Клейст), він існує в процесі створення і відтворення, художник належить творові, але твір не належить художнику (Новалис);

5) літературний твір характеризується здатністю свідчити про цілу людину, про ціле людство, про ціле життя; цілісність твору виявляється у закономірних та необхідних взаємозв'язках всіх його складових, форми та змісту, у повноті та ненадмірності, властивих твору;

6) літературний твір своєю ідеальною дійсністю нагадує індивідуума, з яким можна вступити у спілкування, він вимагає “любовного наближення”, передбачає для читача можливість пройти крок за кроком шлях генія-творця;

7) осягнення буття літературного твору має бути цілісним, позбавленим сваволі та схематизму, в ідеалі оцінка літературного твору має бути художньою, тобто вести до створення нового художнього твору.

У плані проблем термінології сучасного літературознавства можна зазначити, що романтична естетика, продовживши традиції античної естетики, розробила категоріальний апарат мистецтвознавства, що в принципі міг бути використаний в термінологічній системі будь-якої наукової дисципліни, що вивчає певний вид мистецтва. Для літературознавства, як показує досвід сьогоденної актуалізації праць представників естетики епохи романтизму, цей категоріальний апарат не лише не є застарілим і не актуальним, але й містить певний гносеологічний резерв, який ще може бути використаний зокрема в плані розробки проблеми буття літературного твору, що досліджується у зв'язку з сучасними теоріями цілісності, рецепції та інтерпретації.

Література

1. **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика. – М., 1989. – 406 с.
2. **Гиришман М. М.** Литературное произведение: теория и практика анализа. – М., 1991. – 160 с.
3. **Лосев А. Ф.** История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – Харьков; М., 2000. – 800 с.
4. **Лотман Ю. М.** Об искусстве. – С.-Петербург, 2000. – 704 с.
5. **Памятники** мировой эстетической мысли. В 5 т. – Т. 3. – М., 1967. –

1008 с. 6. **Потебня А. А.** Теоретическая поэтика. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М., 2003. – 384с. 7. **Шалагінов Б. Б.** Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму // Вісник житомирського державного університету імені Івана Франка. – № 26. – 2006. – С. 39 – 42.

The paper regards the literary work existence problem in the context of the German classical philosophy ideas which coordinates the art and fiction being with the world existence determining in this way the human being's ontological essence together with the theoretical ideas of Pre-Romanticism and Romanticism artists.

Astrakhan N.I. The problem of the Literary Work Existence in the Context of Romantic Aesthetics.

УДК 821.162.1.09

А. А. Базилян

РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ З. НАЛКОВСЬКОЮ ТВОРЧОСТІ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО

Тема польсько-російських зв'язків у літературознавстві не нова і завжди привертала увагу письменників і літературознавців. Особливість цих зв'язків обумовлена історичними реаліями. Як відомо, значна частина Польщі входила до складу Російської імперії, тому багато поляків знали російську мову і читали тексти в оригіналі, а також могли ознайомитися з творами російських авторів через переклади на європейські мови, зокрема німецьку та французьку. Постать Ф. Достоевського посідала і посідає особливе місце у художньо-філософській свідомості польської творчої інтелігенції – навіть негативні відгуки письменника про поляків не завадили його популярності серед національної еліти. Більше того, Ф. Достоевський відіграв значну роль у творчості багатьох великих польських письменників, репрезентуючих в літературі різні жанри та напрями, зокрема Ст. Жеромського, З. Налковської, В. Гомбровича, про що свідчать, насамперед, їх “Щоденники”. Суттєво, що деякі автори присвячували російському митцю навіть окремі твори, наприклад це – нарис Я. Івашкевича “Достоевський” та прозова поема С. Бжозовського “Федір Достоевський”. А, так звана, “присутність” письменника (термін Л.Ф. Кисельової), відчувається у Б. Пруса, Е. Ожешко, С. Пшибишевського, А. Вайди і т.д.

Ставлення до Ф. Достоевського переважно носило діалогічний характер. Факт, на який і досі не звернуто належної уваги. Цей діалог був складним. Літературознавство, яке не випадково з великою цікавістю

розглядало рецепцію Ф. Достоевського в Польщі, цю проблему, на жаль, майже не порушило. Тим не менше доробок полоністів служить підґрунтям для дослідження діалогічних відносин, що склалися в польських письменників з Ф. Достоевським. Серед таких праць особливою глибиною відзначаються дослідження польських літературознавців Л. Язукевич-Оселковської [9], Т. Позьняка [18] та ін. Не обминули цієї теми й українські – Ю.Булаховська [3], В. Ведіна [4] – та російські полоністи – О. Цибенко [7], А. Баранов [2], В. Хорєв [6] та ін.

Проте і досі не має детальної розвідки, де б окремо, системно розглядалася рецепція творів Ф. Достоевського у “Щоденниках” різних років З. Налковської. Певним винятком є стаття Г. Кірхнер [10], де виокремлено деякі етапи ставлення польської письменниці до Ф. Достоевського. Важливо, що дослідниця визначила спонукальні причини, завдяки яким твори Ф. Достоевського постають в художній свідомості З. Налковської. Такими причинами, на її думку, були батько – Вацлав Налковський, епоха модернізму тощо. Водночас Г. Кірхнер припускає, що можливо й сам Ніцше відіграв значну роль у зацікавленості З. Налковської Ф. Достоевським [Дет. див.: 10, с. 252].

Проблема, означена в заголовку пропонованої статті, є актуальною, як для поглибленого розуміння взаємин польської письменниці з художньо-філософським світом Ф. Достоевського, так і для осмислення художнього феномена самої З. Налковської.

Мета статті полягає в тому, щоб скласти уявлення про рецепції й інтерпретації творчості Ф. Достоевського З. Налковською у “Щоденниках” різних років, звертаючи увагу на характер її діалогу з російським письменником.

“Щоденники” З. Налковської, які вона почала вести з 15-річного віку (1899) і продовжувала до кінця своїх днів (1954) – це без сумніву винятково цінний матеріал, де відбивається її сприйняття не лише польської, а й всієї світової літератури. Існує декілька статей присвячених її “Щоденникам” [8, с. 17], в яких автори, за винятком Г. Кірхнер, проблему Ф. Достоевський та З. Налковська оминають.

“Щоденники” З. Налковської є важливим джерелом, яке дає можливість простежити формування її як письменниці, а також її відношення до світу та людей. Г. Кірхнер слушно наголосила, що на З. Налковську великий вплив мали скандинавські й більшою мірою французькі письменники, підкреслюючи водночас особливе значення Ф. Достоевського. Не випадково роздуми про нього лейтмотивом проходять через усі записи. Роль діалогу З. Налковської важко переоцінити у її життєтворчості оскільки “...*bodaj równie silna, bo sięgająca w samą głęb dyspozycji pisarskich i filozoficznych Nalkowskiej, – niwie polська дослідниця, – okazała się inspiracja dziełem genialnego pisarza rosyjskiego, Fiodora Dostojewskiego*” [10, с. 250].

Як тільки, не задовго після публікації в Росії, твори Ф. Достоевського з’явилися в Польщі, З. Налковська почала

захоплюватися ними. Чи висловлювала тоді письменниця свої думки з приводу цього, як свідчить Г. Кірхнер, невідомо. Вперше письменниця згадує про Ф. Достоевського на сторінках свого “Щоденниках” тільки в 1902 році, коли, складаючи список творів, прочитаних за цей рік, вона згадує і “Записки из мертвого дома”. Можливо не випадково письменниця розпочала знайомство з російським письменником саме з цього твору. Уже 1924 року З. Налковська знову повернеться до цього твору, пізнавши насправді, що таке ув’язнення, в якому знаходились її друзі. [Дет. див.: 1].

У хронології знайомства з Ф. Достоевським потрібно виділити ті записи, які відзначаються найбільшою увагою до його постаті. У період 1909 – 1911 років З. Налковська почала знайомитися не з окремими творами Ф. Достоевського, а з їх зібранням. Перечитуючи їх, і це важливо, вступала в діалог з ним, з’ясовувала та порівнювала свій метод з методом Ф. Достоевського, розмірковувала над тим, що можна у нього взяти, підкреслюючи в той же час, неможливість прямого наслідування. Свідченням цьому є наступні записи:

Kraków, 20 X 1909

Czytałam:

T. Dostojewskiego: *Idjot. Znam: Zbrodnia i kara. Biesy*. – Książka bardziej, niż tamte, pełna okrucieństwa. W pisaniu moim wziąć pod uwagę zawikłania akcji, tajemnicze zapowiadanie rzeczy, które powszednieją w zwykłej, **postfaktowej narracji**. Dostojewski naprzód, samorzutnie, psychologiczną sytuację daje, dopiero później próbuje myślowo ją wyjaśnić. Jest to dobre, byłoby dla mnie pożyteczne – ale sądzę, że musi to być wrodzoną cechą talentu. Typ doniosły Anastazji Filipowny, jej zestawienie z Agłają, syntetyzujące stosunek dwóch biegunów kobiecości [12, c. 96].

У 1910 році письменниця знайомиться з романом “Братья Карамазовы”, про який до цього чула тільки з розповідей. З. Налковську вразила структура твору “wprost przygnitająca, jak kamiennego gmachu” [12, c. 152]. Авторка “Щоденників” зосередилася основну свою увагу на проблемі вини за гріх, оскільки саме ця проблема, як і психологізм письменника, були їй близькі.

Górki, 21 VIII 1910

Czytałam:

...T. Dostojewskiego: *Bratja Karamazowy*. Konstrukcja wprost przygnitająca, jak kamiennego gmachu. Zachwycający rozum psychologiczny – i w tym zabawnie czarnosecinne inklinacje przekonaniowe. Owo mądre psychologiczne a tendencyjnie naiwne zrzucanie winy za grzech na intelektualizm (na Iwana). Śliczna i pełna dobroci obrona grzechów, wyrażających się tylko w czynach, nie w zamyśle (Mitia). To mi jest blisko ...[12, c. 152]

У подальших записах З. Налковська розмірковує над технікою письма Ф. Достоевського, зацікавившись відношенням автора до змісту та стилістичними особливостями, зокрема формою діалогів, зосереджуючись на теоретичних підходах до його творчості. Аналізуючи

манеру письма, З. Налковська робить наступний крок – виокремлює проблему автор і зміст. Так, порівнюючи стилістичні особливості В. Берента та російського письменника, вона зазначила однакову форму діалогів в їхніх творах. Це можна трактувати так, що не тільки для З. Налковської, а й для інших авторів Ф. Достоевський був взірцем наслідування і тем і сюжетів, і стилістичної манери письма.

З. Налковська продовжує пильно придивлятися до нарації творів російського автора. Якщо 1909 р. вона відмічає “postfaktowu narracju”, то в 1911 вона не просто називає тип нарації, а дає їй характеристику, характеризуючи її як “drobiazgową, dobroduszną”. Постає питання *Чому вона звернула увагу саме на постфактову нарацію?* Напевно, тому, що цей тип оповіді їй був дуже близький. Спостереження за майстерністю розкриття психологізму героїв, над різноманітністю нарацій у Ф. Достоевського безумовно служили поштовхом для формування стилю самої З. Налковської, яка, звичайно, постійно шукала свої власні шляхи творчості.

Warszawa, 12 XII 1910

Чытаłam:

...W. Berenta: *Ozimina*. Niewątpliwie od cudownego Próchna gorsza. Technika, jak i tam, kondensująca rozległy materiał życiowej akcji w obrębie jednej nocy **w formę dialogów – jak u Dostojewskiego**. Język archaizowany, odstający nieartystycznie rubaszościami od subtelnych zawikłań treści całkiem nowoczesnej [12, s. 175].

Warszawa, 16 VI 1911

...T. Dostojewski: *Biesy* – powtórnie, tym razem w znakomitym przekładzie. Długo rozmyślałam nad tą **przepyszną techniką**. Forma – **stosunek autora do treści**. Pewna stylizowana odległość w tej narracji nad miarę drobiazgowej, dobrodusznej, poprzez którą, jak przez pracowity haft firanek, przeglądają psychologiczne otchłanie, oprawione w ramy dokładniej autorskiej wiadomości. Zjawisko literackie z niczym nie dające się porównać [12, s. 184].

“Щоденник” 1911 р. свідчать, що З. Налковську цікавила насамперед майстерність пізнього Ф. Достоевського, на якого вона дивиться ретроспективно, дивлячись на його творчість крізь призму його вершинних творів. Про це свідчить запис від 5.07.1911р., де письменниця, у повісті “Белые ночи” бачить лише проблески майбутньої міці Ф. Достоевського.

Górki, 5 VII 1911

Чытаłam:

...T. Dostojewskiego: Biednyje ludi, Dwojnik, Gospodin Procharczin, Połzunkow, Choziajka, Roman w dziewiati pismach, Słaboe sierdce, Czuzajja žena itd., Czestny wor, Jelka i swad’ba, Bielyja noczi – wszystko rzeczy pierwsze, rozwlekłe, zaledwie z rzadkimi przeblaskami **późniejszej potęgi**... [2, s. 187]

Górki, 16 VIII 1911

Czytałam:

...Т. Достоевського: *Білыя noczi, Nietoczka Niezwanowa, Sieło Stiepanczikowo i inne drobniejsze, zawarte w I tomie ogólnego zbioru...*[2, c. 192]

Найбільше З. Налковську дивувало те, як Ф. Достоевський змінював свої методи і стилі. Письменниця навіть порівнювала його з Мопассаном. З одного боку авторка надавала перевагу французькому письменникові, а з іншого – російському, тому що, на думку З. Налковської психологія “Записок из подполья” постає у неї як саме життя.

Górki, 8 IX 1911

Czytałam:

...Т. Достоевський: *Zbiorowego wydania pism tom II. Niezwykle zwłaszcza w metodzie – Zapiski iz podpolja. Rozwlekły, mniej skończony, zamknięty i dyskretny niż Maupassant – ale za to psychologia! Jest to reszta rozległe i niezgłębione – zupełnie jak życie...*[12, c. 195 – 196].

Важливо відзначити, що З. Налковська продовжувала розглядати Ф. Достоевського в контексті творчості інших письменників. Паралельно зі зібранням творів Ф. Достоевського (а саме “Записками из мертвого дома” та “Униженными и оскорбленными”) З. Налковська читала “*Bruges-la-Morte*” Г. Роденбаха, намагаючись порівняти твори обох авторів. При цьому ця оцінка призводить до дилеми у її власній творчості:

Górki, 20 X 1911

Czytałam:

G. Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Piękny język i koloryt. Malowidło duszy miasta. Pomimo kunsztownej nastrojowej dekoracji wątku treść psychologiczna. Oczywiście zupełna nieobecność akcji, a nawet dialogu. Tylko wiotkie, rozwlekłe, bezplastyczne opowiadanie. – Ten rodzaj i jego zestawienie wciąż czytany Достоевським wprowadza mnie znów w atmosferę dylematów twórczości... [2, c. 199]

Читаючи зібрання творів російського письменника, З. Налковська підкреслювала можливість для себе більш цілісно сприймати його як особистість, і як художника слова. Але на цьому З. Налковська не зупиняється, вона детально, самокритично розглядала власну творчість і творчість Ф. Достоевського, і навіть звинувачувала себе несамотійності деяких образів, зокрема Ішманського (“Кобиety”) та Мавриція (“Narcyza”).

Górki, 20 X 1911

Czytałam:

Т. Достоевський: *Zapiski iz miartwawo doma, Uniżenyje i oskorblionnyje <...> W drugiej typ księcia Aloszy jest sobowtórem osoby Leona, z której próbami charakterystyki był Iszmański w *Kobietach* i Maurycy w *Narcyzie*. O ileż jednak Alosza podobniejszy do “oryginału”! – Czemuż piszę jeszcze wobec takich wzorów? – Tylko dla tego, że jest inne. [2, c. 200]*

Пізніше, у 1926 році письменниця знову буде переглядати свою творчість і, оцінюючи манеру свого письма, скаже про те, що краще читати Достоєвського, ніж самій щось писати:

Górki, 30 VIII 1926

...W rzadkim paroksyzmach dobrego humoru niespodzianie odkrywam w moich książkach jakieś wartości, ale to jest zupełnie nietrwałe. Powiedziałam raz, tłumacząc ze swego lenistwa: wolę przecież czytać Dostojewskiego niż pisać Nałkowską... [13, c. 196]

Певні моменти соціального життя З. Налковська сприймала через уявну “присутність” Ф. Достоєвського, звертаючись до нього у найважливіші часи, зокрема тоді, коли її друзі перебували в ув’язненні, коли вона хворіла. Слід зазначити, що такі соціальні явища, як розмови про самовбивства, детальні описи смертельних діагнозів – все це в неї завжди асоціювалися з Ф. Достоєвським:

Kraków, 20 X 1909

Wszystko już teraz obróciło się na smutek. Jestem zdenerwowana i chora. W tym szczęście moje może umrzeć. Już Bywa mowa o rozstaniu ze względu na brak uczucia we mnie. Nie mam siły na nic. Żal mi, że się i ta najpiękniejsza rzecz rozpadnie. Złe jest dla mnie życie. W tej chwili strasznie tęskno; przez kilka dni byłam gorsza, ale tylko ze smutku. – Wczoraj poznałam pewne dziwadło, znanego tu Herbaczewskiego, o którym opowiadał mi dawniej Pogorzelski, a później Baumfeld. Jest uważany za prezesa klubu samobójców, przeciw czemu się broni. Cały wieczór z tej okazji mówiono o samobójstwach. Dziwaczność, jak w Dostojewskiego powieściach... [12, c. 101]

або,

Warszawa, 20 XI 1935

...Niedawno opis medyczny choroby i powodów śmierci Piłsudskiego – z całym anatomicznym, krwawym, gruczołowym i naczyniowym wnętrzem ludzkim – wydał mi się także jakąś najwyższą postacią literackiego wyrazu. To się czyta! Od tego wszystko wibruje i drga animalną solidarnością. – Niezrozumiałe to zagadnienie bohaterstwa które ani trochę inaczej nie wyglądało u polskich niepodległościowców. Natężenia dramatu – jak u Szekspira czy Dostojewskiego... [15, c. 54]

Після таких роздумів письменниця підкреслює слова російського вченого М. К. Михайловського, який назвав Ф. Достоєвського “жорстоким талантом”. “*Adoracja dla dobroci tym szersza, że sam Dostojewski nie jest dobry, tylko okrutny*” [2, c. 152].

21 серпня 1910 року З. Налковська вперше оцінила психологізм Ф. Достоєвського і надалі в деяких творах (“Valbert” Т. Визеви) вказувала на те, що психологізм вони черпали саме у Ф. Достоєвського. Можна стверджувати про те, що письменниця сприймала Ф. Достоєвського різнобічно і цілісно та вказувала на місце Ф. Достоєвського в літературному процесі.

Warszawa, 13 III 1917

Чытаłam:

...T. De Vezeva: *Valbert* – talent i psychologia studiowana nieco na Dostojewskim...[12, c. 199]

Та й сама вона розуміла, що “*Chociaż – czy wolno marzyć o głębszej zawilosci psychicznej niż owa, zamknięta w twardą formę, Dostojewskiego*” [12, c. 199].

1924 рік. Один із найскладніших років у житті З. Налковської – перебування у м. Гродно. Такий складний період життя їй важко було пережити самій, їй потрібна була дружня порада та допомога, яку вона віднайшла у “Записках из Мертвого дома” Ф. Достоевського, адже він сам, на “власній шкурі” знав, що таке бути каторжником.

Grodno, 26 VII 1924

...Wszyscy ci czterej, siedzący parę lat pod śledztwem I dwa od sprawy, już mają suchoty. I każdy wie, że nie doczeka. Wiedzą o tym doskonale.

Ich życie tutaj jest daleko gorsze niż w katordze Dostojewskiego. Nie mają żadnej roboty poza granicą więzienia, nie dostają zupełnie mięsa, nie stykają się z nikim – proza rzadkimi widzeniami przez kratę. Nikt się nimi nie interesuje. Uczułam zazdrość, czytając teraz znowu kawałek z Martwego domu. Nie można tego porównywać. Tutaj skazanie na parę lat jest tym samym co wyrok śmierci. Poza tymi kilkudziesięcioma, co są w szpitalach, w celach więziennych jest olbrzymi procent chorych na gruźlicę...[13, c. 140]

Бували моменти у житті З. Налковської, кола вона намагалася порівняти себе з героями творів Ф. Достоевського. Наприклад, 1929 року вона зустрічалася зі своїми подругами, які як і вона були вже декілька разів розлучені, жінки розмовляли про життя, про своїх “ексів”. Її подруга, Марія Домбровська, також вела “Щоденник”, і саме вона відтворила у ньому їхню розмову:

26 VI 1929

W czerwcu 1929 zapisuję, że po jakimś podwieczorku w Belwederze wyszłam z paniami Zofią Nałkowską i Jehanne Wielopolską i byłam z nimi w cukierni <...> Obie pani były po rozejściu się z drugimi już mężami. Obie mówili dużo z melancholijnym humorem o swoich “eksach”, jak nazywały byłych małżonków. W jakiejś chwili pani Zofia popatrzyła na mnie i powiedziała żartobliwie: A oto stworzenie zawsze milczy o swoich sprawach osobistych. Nigdy nic z niej na ten temat nie można wydobyć. – Odpowiedziałam bez namysłu: – Bo ja jak Stawrogin z Biesów mogę mówić o uczuciach tylko z osobą bezpośrednio zainteresowaną, z tym, kogo one dotyczą...[Цит. по 13, c. 419]

“Щоденники часу війни” охоплюють період 1939 – 1945 рр. Дослідники творчості польської письменниці вважають цей том найкращим з усіх шести. І взагалі, як пише О.В. Розінська “Дневники военных лет” – явление совершенно особое в современной польской прозе. Писавшиеся во время войны, – продолжает далі дослідниця, – они стали достоянием литературы того периода. Это не только повествование о времени оккупации, но и непосредственное выражение личности самой

писательницы – личности интересной, многогранной, противоречивой” [5, с. 34].

Це був важкий час для всіх. З. Налковська намагалася полегшити його собі читанням, роздумами про життя, літературу, історію. Вона не могла просто спостерігати за тим, що відбувалося, вона вболівала за долю свого народу. Як не дивно, але за натхненням, вона знову звертається до Ф. Достоевського, оцінюючи його наративну структуру:

Warszawa, 5 XII 1941

Jeszcze raz Dostojewski. Idzie mi nie tylko o powiązania charakterowe, niezawodne rozmieszczenie ludzi w terenie akcji, zestawienie ich takie, że nigdy nie zatracają wzajemnej, regulującej akcję na różnych warstwach uogólnienia. Nie wyszarcza tu przeciwstawiennie narracji i przedstawienia. U niego narracja jest tylko przedstawieniem skróconym. Ludzi wciąż określają się sami, określają się sobą nawzajem. Zagadnienie moralne, społeczne i niestety polityczne prawie zawsze służą do definicji charakterów... [16, с. 335].

В той самий час авторка знову незаслужено засуджує свою творчість.

...Moje przekleństwo: skrót – prowadzi do tego, że aforyzm może zastąpić powieść [16, с. 335].

Отже, проаналізувавши рецепцію Ф. Достоевського в “Щоденниках” З. Налковської, можна зробити висновок про те, що російський письменник в її житті відіграв значну роль: він був для неї вчителем, ідейним натхненником, прикладом для наслідування, майстром, який спонукав її знайти власні шляхи творчості. Письменниця постійно вела діалог з ним, намагаючись порівняти як власну манеру письма так й манеру інших авторів, з творчістю російського письменника. Його “присутність” відчувалася протягом усього життя авторки.

Література

- 1. Базилян А. А.** Ф. Достоевський в художньому світі З. Налковської // Проблеми славістики. – 2006. – № 1–4. – С. 15 – 19.
- 2. Баранов А. И.** Ф. Достоевский и польская литература (до 1918 г.) – М., 2001. – 232 с.
- 3. Булаховська Ю. Л.** Типологія польсько-російсько-українських літературних явищ 50–70 років ХХ століття. – К., 1982. – 222 с.
- 4. Веди́на В. П.** Послевоенная польская проза: проблематика и поэтика. – К., 1991. – 308 с.
- 5. Розинская О. В.** “Дневники военных лет” Зофьи Налковской // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. – 1980. – № 6. – С. 34 – 38.
- 6. Хорев В. А.** Достоевский и польские писатели второй половины ХХ века // Przegląd Humanistyczny. – 2006. – № 5–6. – S. 97 – 111.
- 7. Цыбенко Е.** Из истории польско-русских литературных связей XIX – ХХ вв. – М., 1978. – 280 с.
- 8. Dzienniki Zofii Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej.** Lektura porównawcza // Borkowska G. Cudozemki. Studia o polskiej prozie kobiecej – Warszawa. – 1996. – S. 239 – 251.
- 9. Jazukiewicz-Oselkowska L.** Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława

Brzozowskiego i Srtefana Żeromskiego. Studium porównawcza – Warszawa, 1980. – 419 s. **10. Kirchner H.** Literatura rosyjska i radzicka w Dziennikach Zofii Nałkowskiej // *Studia polono-slavica-orientalia. Acta litteraria VI*, 1980. – S. 249 – 259. **11. Nałkowska Z.** Dzienniki I. – 1899 – 1905. – Warszawa, 1975. **12. Nałkowska Z.** Dzienniki II. – 1909 – 1917. – Warszawa, 1976. **13. Nałkowska Z.** Dzienniki III. – 1918 – 1929. – Warszawa, 1980. **14. Nałkowska Z.** Dzienniki IV. – Część 1 (1930 – 1934) – Warszawa, 1988. **15. Nałkowska Z.** Dzienniki IV. – Część 2 (1935 – 1939) – Warszawa, 1988. **16. Nałkowska Z.** Dzienniki V. – 1939 – 1944. – Warszawa, 1996. **17. Narrator** i narracja w Dziennikach Zofii Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej // *Z problemów literatury i kultury XX wieku.* / Pod red. S. Zabierowskiego – Katowice, 2000. – S. 237 – 255. **18. Poźniak T.,** Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich – Wrocław, 1969.

This article deals with the analysis of Z. Nałkowska's reception and interpretation of F. Dostoevsky's creative activity in the "Diaries" of different years.

УДК 821.161.2-31.09 Шевченко

I. Є. Бойцун

МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ ДОЛІ/НЕДОЛІ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Питання генезису міфологічних образів, мотивів, сюжетів перебуває під пильною увагою науковців протягом кількох століть: починаючи від досліджень Якоба та Вільгельма Грімм у ХІХ столітті й до нашого часу. Незважаючи на вагомий масив праць, присвячених даній проблемі, застосування різноманітних методологій, учені не можуть прийти до одностайності в розумінні природи міфу, причин його закорінення в людську свідомість. Протягом довгого часу під впливом матеріалістичного світогляду людям нав'язувалась думка про несправжність міфів і міфічне традиційно ототожнювалось із казкою, вимислом. Найбільш вагомими у вирішенні проблеми кореляції між міфом та дійсністю, людською свідомістю, художнім текстом були дослідження філософа ХХ століття О. Лосева. Він розмежував міф і поетичне мислення, визначивши спільні риси цих двох категорій і відмінності. Окрім алегоричності, символічності, метафоричності, на думку вченого, "міфологію й поезію споріднює інтелігентність, тобто їх розуміння речей приводить до розташування останніх у якомусь одухотвореному середовищі, незалежно від характеру речей" [1, с. 63]. Очевидно, намагання людини прикрасити реальність, потреба у прекрасному і є однією з причин реміфологізації архаїчних міфів,

оскільки “образ ні в поезії, ні в міфології не потребує жодної логічної системи, науки, філософії чи теорії взагалі. Він – наочно й безпосередньо бачений. Виражений і в живих обличчях та образах, і потрібно лише дивитися й бачити, щоб розуміти” [1, с. 65]. Прагнення людини повернутися до першопочатку, пізнати світ й саму себе становлять підґрунтя для появи творів мистецтва, закорінених у архаїчні міфи: “Гностичні мотиви міфотворчості – це спроба повернення пам’яті або попередньо-набутого відання, спроба проявлення стану “не-відання” (незнання) щодо власної спільноти, її місця в просторі та часі” [2, с. 141].

Проблема місця міфу у творчості Тараса Шевченка та його власної міфотворчості активно розроблялися літературознавцями почала наприкінці ХХ століття. Цьому сприяли дослідження Григорія Грабовича “Шевченко як міфотворець” (К., 1991), Оксани Забужко “Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу” (К., 1997), Леоніда Плюща “Екзод Тараса Шевченка. Навколо “Москалевої криниці” (К., 2001).

Потужний вплив доробку Тараса Шевченка на формування світогляду, перспектив розвитку, ідеалу української нації й держави є безперечним. Синкретизм творів свідчить про взаємодію різних пластів підсвідомого поета, що найбільш яскраво виявилось в рефлексіях, медитаціях з приводу людської долі. Перебування Шевченка на засланні вплинуло на появу в його поетичному доробку психологічної лірики. При цьому відбувається нашарування міфологічних, фольклорних і поетичних образів, котрі в контексті твору набувають нового філософського забарвлення. Незважаючи на вагомий внесок науковців у дослідження різних аспектів спадщини Кобзаря, з’ясування семантики, символіки та функціонування міфологічних образів Долі та Недолі в його поетичних творах є однією з проблем сучасного шевченкознавства. Продемонструвати це можна, спираючись на твердження Г. Гадамера: “Емінентний текст є самосформованим, автономним утворенням, яке весь час вимагає нового прочитання – навіть у тому випадку, коли текст повністю зрозумілий” [3, с. 157].

Зважаючи на той факт, що у світосприйнятті Тараса Шевченка поєдналися народні світоглядні позиції, репрезентовані творами фольклору, і філософські уявлення того часу, воно мало певну специфіку. Зокрема, на відміну від простих людей, митець “зовсім не визнавав ідеї фатума, йому була чужою покірливість, безвзглядна фатальній долі, якій треба мовчки коритися, щоб вона з ним не виробляла” [4, с. 3]. Не випадково наприкінці життя Тарас Шевченко пише у вірші “Доля”: “Ти не лукавила зо мною,/ Ти другом, братом і сестрою/ Сіромі стала. Ти взяла/ Мене, маленького, за руку/ І в школу хлопця одвела/ До п’яного дяка в науку./ “Учися, серденько, колись/ З нас будуть люде”, – ти сказала” [5, с. 556].

Народні уявлення про Долю містять свідчення того, що цей міфологічний образ чітко трансформувався у два: доброї та злої Долі залежно від життя людини: “Стародавні пам’ятки не знають окремого бога Долю, але весь пізніший світогляд свідчить виразно, що такий був.

За народним повір'ям кожен має свою Долю, призначену йому Богом. Ця Доля з'являється в образі нової зірки в Небі зараз по народженні людини, а з її смертю зірка спадає з Неба додолу. У нас Доля поділилася пізніше на добру й злу, – це Доля й Недоля” [6, с. 116].

Образ Долі в поезії Шевченка має кілька варіантів інтерпретацій. Доволі поширеним є варіант схилення перед Долею, яка виявляється несправедливою і приводить до поневірянь героя, або й смерті на чужині: “Не китайкою покрились/ Козацькі очі,/ Не вимили біле личко/ Слізеньки дівочі:/ Орел вийняв карі очі/ На чужому полі,/ Біле тіло вовки з’їли, – / Така його доля” (“Причинна”) [5, с. 17]; “Тому доля запродала/ Од краю до краю,/ А другому оставила/ Те, де заховають” (“Катерина”) [5, с. 36]; “Полетів би, послухав би,/ Заплакав би з ними.../ Та ба, доля приборкала/ Меж людьми чужими” (“Н. Маркевичу”) [5, с. 66]; “Вітер в гаї нагинає/ Лозу і тополлю,/ Лама дуба, котить полем/ Перекотиполе./ Так і доля: того лама,/ Того нагинає;/ Мене котить, а де спинить,/ І сама не знає – / У якому краю мене заховають,/ Де я прихилюся, навіки засну./ Коли нема щастя, нема талану,/ Нема кого й кинуть, ніхто не згадає./ Не скаже хоть на сміх: “Нехай спочиває;/ Тільки його й долі, що рано заснув” (“Мар’яна-черниця”) [5, с. 135]; “Ой зозуле, зозуленько,/ Нащо ти кувала,/ Нащо ти їй довгі літа,/ Сто літ накувала?/ Чи є ж таки на сім світі/ Слухняная доля?/ Ох, якби-то... вміла б мати/ З німецького поля/ Своїм діточкам закликать/ І долю, і волю,/ Та ба...а зле безталання/ Зустрінься всюди – / І на шляху, і без шляху,/ Усюди, де люди” (“Сова”) [5, с. 200]; “У всякого своя доля/ І свій шлях широкий:/ Той мурує, той руйнує,/ Той неситим оком/ За край світа зазирає – / Чи нема країни,/ Щоб загарбать і з собою/ Взять у домовину,/ Той тузами обирає/ Свата в його хаті,/ А той нишком у куточку/ Гострить ніж на брата./ А той, тихий та тверезий,/ Богобоязливий,/ Як кішечка, підкрадеться./ Вижде нещасливий/ У тебе час та й запустить/ Пазурі в печінки, – / І не благай: не вимолять/ Ні діти, ні жінка./ А той, щедрий та розкішний,/ Все храми мурує;/ Та отечество так любить,/ Так за ним бідкує,/ Так із його, сердешного,/ Кров, як воду, точить!..” (“Сон”) [5, с. 206 – 207]; “Полюбилася я,/ Одружилася я/ З безталанним сиротою – / Така доля моя!/ ...І московкою я,/ Одиноюю я/ Старіюся в чужій хаті – / Така доля моя!” [5, с. 443]; “Як маю я журитися,/ Докучати людям,/ Піду собі світ за очі – / Що буде, те й буде./ Найду долю – одружуся,/ Не найду – втоплюся,/ Та не продамся нікому,/ В найми не наймуся./ Пішов же я світ за очі,/ Доля заховалась;/ А воленьку люде добрі/ І не торговали,/ А без торгу закинули/ В далеку неволю.../ Щоб не росло таке зілля/ На нашому полю” [5, с. 487]. У наведених прикладах подається переважно народний варіант сприйняття Долі: “Серед усього українського народу віра в Долю здавна надзвичайно сильна. Кожному Доля постановляє, що має бути ще від коліски; і що має статися, те неодмінно станеться. Хоч би замуруватися, а Доля тебе таки знайде й зробить своє... Від Долі не втечеш. Але ніхто не знає, яка його Доля чекає. Яким кого створено,

таким він і помре. Кому яка суджена дівчина, чи дівці хлопець, того не минеш. Судженого конем не об'їдеш, хіба смерть розлучить” [6, с. 117].

Проте в ряді творів наявний мотив незгоди з визначеною наперед долею, що виявляється в пошуках кращої: “Тече вода в синє море,/ Та не витікає;/ Шука козак свою долю,/ А долі немає./ ...Думав, доля зустрінеться, – / Спіткалося горе./ А журавлі летять собі/ Додому ключами./ Плаче козак – шляхи биті/ Заросли тернами” (“Думка”) [5, с. 22]. У цьому творі ми зустрічаємося із нашаруванням різних міфологічних уявлень, що передаються за допомогою композиційного прийому поетичного паралелізму. Нещаслива доля героя асоціюється з річкою, котра не має можливості текти (плин ріки – людське життя). Переважають асоціативні образи: повернення додому журавлів, відсутність перспективи вороття козака додому (шляхи заросли тернами). Поет не ставиться до долі з пієтетом, називаючи її ледащицею: “В того доля ходить полем – / Колоски збирає;/ А моя десь, ледащиця,/ За морем блукає” (“Думка” (“Тяжко-важко в світі жити сироті без роду”) [5, с. 24 – 25]. Подібне семантичне забарвлення зумовлене світоглядними позиціями автора, котрий зневажливо ставився в реальному житті до визначеності наперед людської долі.

Не зважаючи на власні переконання, у творах Шевченко продовжує моделювати народні уявлення про долю, пов'язані з вірою людей у можливість випрохати кращу долю. Зокрема, під час виконання коліскових мати благала для своєї дитини щасливої долі: “Породила мати сина/ В зеленій діброві,/ Дала йому карі очі/ І чорнії брови./ Китайкою повивала,/ Всіх святих благала,/ Та щоб йому всі святії/ Талан-долю слали./ “Пошли тобі матер божа/ Тії благодати,/ Всього того, чого мати/ Не зуміє дати” (“Сова”) [5, с. 199]; схильної долі до сироти “Той блукає за морями,/ Світ перепливає,/ Шука долі, не знаходить – / Немає, немає! – / Мов умерла. Інший рветься/ З усієї сили/ За долею; от-от догнав/ І – бебех в могилу!/ А в третього, як у старця,/ Ні хати, ні поля./ Тільки торба, а з торбини/ Виглядає доля – / Як дитинка; а він її/ Лає, проклинає/ І жидові заставляє./ Ні, не покидає./ Як реп'ях той, учепиться/ За латані поли/ Та й збирає колосочки/ На чужому полі,/ А там снопи... а там скирти./ А там...у палатах/ Сидить собі наш сирота./ Мов у своїй хаті./ Отака-то тая доля,/ Хоч і не шукайте./ Кого любить, сама найде./ У колісці найде” (“Сліпий”) [5, с. 227]. Такі варіації людської долі зумовлені народними уявленнями про бога Суда та трьох віщих дів-Судениць (Долю, Недолю й Судьбу), які на небі після народження людини вирішують її життя: “Перші дві Судениці – Доля й Недоля – діють незалежно від волі й бажань людини, за суворим розрахунком. Той, кому випало на роду щастя, може не працювати й буде жити в достатку, тому що за нього працює його Доля. Але, коли вона спить, празникує й гуляє, починає пити, веселитися, перестає працювати або покидає свого підопічного, той одразу впадає в нужду й відчуває різноманітні утиски. Недоля ж, навпаки, постійно скеровує свою діяльність на шкоду людині. До тих пір, поки вона не спить, біда йде за

бідою, одне лихо змінюється іншим і немає цьому кінця. І лише коли засинає Недоля, її підопічному стає легше. Тут вже він намагається не будити її. Третя Судениця – Судьба – визначає людям міру щастя й нещастя, відміряє їх життєвий строк. Суворі й безжалісні боги судьби. Мало в них справедливості. Люди поступово змирились зі своєю участю й звикли жити з думкою: чому бути – того не минути” [7, с. 28 – 30].

Відбиток цих міфів ми знаходимо в таких текстах Шевченка: “Ой одна я, одна,/ Як билиночка в полі,/ Та не дав мені бог/ Ані щастя, ні долі./ Тільки дав мені бог/ Красу – карії очі,/ Та й ті виплакала/ В самотині дівочій” [5, с. 341]; “Ой по горі роман цвіте,/ Долиною козак іде/ Та у журби питається:/ “Де та доля пишається?/ Чи то в шинках з багачами?/ Чи то в степах з чумаками?/ Чи то в полі на роздоллі/ З вітром віється по волі?”/ Не там, не там, друже-брате,/ У дівчини в чужій хаті,/ У рушничку та в хустині/ Захована в новій скрині” (“Федору Івановичу Чернетку”) [5, с. 564].

“...Зрілий поет відрізняється від початківця не стільки масштабом своєї “особистості” (прийнято вважати, що в першого вона обов’язково більш цікава й багатозначна), скільки тим, що його свідомість – більш чуттєве й довшеніше середовище, у якому різноманітні враження, емоції, настрої вільно утворюють нові сполучення” [8, с. 173]. З цієї точки зору викликає зацікавленість порівняння долі сироти із долею собаки не на користь першого: “Сирота-собака має свою долю,/ Має добре слово в світі сирота;/ Його б’ють і лають, закують в неволю,/ Та ніхто про матір на сміх не спита/ А йвася питають, заранне питають,/ Не дадуть до мови дитині дожити./ На кого собаки на улиці лають?/ Хто голий, голодний під тином сидить?/ Хто лобуря водить? Чорняві байстрята.../ Одна його доля – чорні бровенята,/ Та й тих люде заздрі не дають носити” (“Катерина”) [5, с. 41]. Така інтерпретація зумовлена ситуацією в тогочасному суспільстві й ставленням людей до дітей, народжених не у шлюбі. Тому доля сироти-байстрюка швидше асоціюється із Недолею, або Бідою: “У народній уяві часто виступає Біда, як окремих бог, демон...” [6, с. 133]. Супутниками Біди, Недолі в фольклорі виступають Злидні й Лихо: “Злидні – то розколотий образ Недолі, як говорять у приказці: “Не сама біда ходить, а з дітками”. Злидні – то діти лихої Долі. Вони живуть у хаті під піччю, як центром хатнього господарства” [9, с. 60]. Не відступає від народної міфології й Шевченко: “Журбою/ Не накличу собі долі,/ Коли так не маю./ Нехай злидні живуть три дні – / Я їх заховаю,/ Заховаю змію люту / Коло свого серця, Щоб вороги не бачили,/ Як лихо сміється...” (“Думи мої, думи мої...”) [5, с. 52]; “Крались злидні із-за моря/ В удовину хату./ Та й підкрались...” (“Сова”) [5, с. 201]. Море в подібних текстах підсилює свою семантику “іншого буття”, набуваючи властивостей якоїсь “іншої галактики”, антикосмосу – первинного хаосу, де зруйновано всяку логіку і всі закони сполучуваності.

За народними уявленнями Лихо – “баба-богатирка, не лише приносить нещастя, вона, окрім інших пакостей, ще й з жадібністю

поїдає людей. Відпочиває Лихо завжди на ложі з людських кісток, голова при цьому лежить на покуті, а ноги впираються в піч. Буйний норів Лиха становить для людей особливу небезпеку” [7, с. 156]. Зустрічається цей образ у поемі “Наймичка”: “В таким раї чого б, бачся,/ Старим сумувати?/ Чи то давнє яке лихо/ прокинулось в хаті?/ Чи вчорашнє, задавлене/ Знов поворушилось,/ Чи ще тільки заклюнулось/ І рай запалило?” [5, с. 287].

Поданий вище розгляд проблеми трансформації міфологічних образів у поетичних творах Тараса Шевченка дає підстави стверджувати, що, не зважаючи на свідчення самого митця про намагання чинити опір долі, життєвим обставинам, аналогічні мотиви не посідають чільне місце серед його доробку. Переважають народні уявлення про добру й лиху Долю, Недолю, Лихо, Злидні. Зумовлено це самою особистістю митця. Т. Еліот образно порівняв свідомість поета з сосудом, “котрий збирає і зберігає в собі незліченні почуття, фрази, образи, і вони знаходяться в ньому, поки не зберуться в частинки, необхідні для створення нового цілого” [8, с. 174]. Завдяки цьому процесу творення й пересотворення вже відомих фольклорних і міфологічних мотивів у творчості Тараса Шевченка мова йде про його “міф України”. Через переважання соціологічного потрактування доробку поета в радянські часи проблема відстеження міфологічних мотивів та образів у його спадщині залишається малодослідженою й потребує більш пильної уваги науковців.

Література

1. **Лосев А.** Диалектика мифа // Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 21 – 187.
2. **Карась А.** Міфотворчість, розуміння і раціональність// Дзвін. – 2000. – № 3. – С. 138 – 147.
3. **Гадамер Г.-Г.** Герменевтика і поетика. – К., 2001. – 288 с.
4. **Винниченко В.** Філософія і етика Шевченка // Молодь України. – 1989. – 25 травня. – С. 3.
5. **Шевченко Т.** Кобзар. – Х., 2002. – 640 с.
6. **Іларіон**, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. – К., 1992. – 424 с.
7. **Киреевский И.** Мифы древних славян. – Харьков, 2006. – 240 с.
8. **Зарубежная** эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – 512 с.
9. **Нечуй-Левицький І.** Світогляд українського народу / Ескіз української міфології /. – К., 1993. – 88 с.

The originality of correlation of myth elements, mythological and symbolic images in literary works of Tharas Shevchenko is considered in the article. The accent is done on the analysis of image of “fate”, “way”, “eyes”, “wind”, “poverty” and other.

Г. Ф. Бондаренко

**РЕМАРКА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ
МИХАЙЛА БУЛГАКОВА**

У сучасній науковій літературі спадщина видатного російського письменника М.О.Булгакова цілком справедливо вважається новаторською. У той же час письменник завжди наполягав на своїй відданості традиціям. Особливо це стосується драматургічних жанрів. Адже з часів античності драма означає дію як проблему, що охоплює проміжок часу, коли людина зважується на дію, обирає лінію поведінки і бере на себе відповідальність за свій вибір, тобто, канон достатньо сталий. Про ставлення Булгакова до незаперечних законів драми свідчить дискусія між ним та В.Вересаєвим: пошуки нових форм в галузі драматургії можливі лише на фундаменті художньої традиції [19]. Те, що сприймалося в добу “неистовых ревнителів” ледве не контрреволюційними і анахронічними поглядами, у часи пострадянського “ренесансу” стало предметом пильної уваги. Але переважна кількість наукової літератури присвячена романам письменника, особливо sensationному “Майстру і Маргариті”. Драматургія ж М.О. Булгакова досліджена явно недостатньо, і зовсім рідко звертається увага на функцію ремарки у його п’єсах [4, с. 16].

Ремарка – “примітка автора, що деталізує або доповнює текст” [2, с. 5, 12]. Види ремарки майже в усій довідковій літературі подаються досить розпливчасто, неповно, але, якщо систематизувати всі відомі довідкові джерела, то можна визначити ремарку: а) мізансценічну; б) експозиційну; в) інтонаційну; г) ремарку, що вказує на адресата репліки; д) ремарку, що характеризує психічний стан персонажа; є) ремарку-жест, ж) ремарку-портрет.

Драматичну ремарку тривалий час вважали чимось другорядним, факультативним, таким, що має відношення швидше до театральної техніки, до сценічної інтерпретації п’єси, ніж до її художньої функції. Виняток робився лише для п’єс Г.Ібсена, Б.Шоу, А.Чехова, хоча, наприклад, вже у П.Кальдерона зустрічаємо ремарку і метафоричну, і символіко-філософську, концептуальну (“Життя є сон”). Інша річ, що змістовне наповнення ремарки в різні історичні епохи суттєво змінюються, інтерпретація ускладнюється.

У наших міркуваннях про функцію ремарки в п’єсах Михайла Булгакова ми спираємося на тезу С.Владимірова про те, що “ремарка і репліка нерозривні. Тільки разом вони набувають драматичної сили. Навіть лаконічна ремарка в єдиному розвитку дії може створювати вельми складну систему відносин і нічим не поступаються діалогу” [9, с. 140]. Цього питання ми вже торкалися в статті “Між епікою та

драмою: досвід М. Булгакова (на матеріалі роману “Життя пана де Мольєра” та п’єси “Кабала святош”) [6]. Але матеріал виявився настільки цікавим, що, звернувшись до таких різних у жанровому відношенні п’єс, як “Дні Турбіних” та “Біг”, спробуємо виявити певну систему у функціонуванні ремарки в художньому світі Булгакова.

Драматург цікавий у першу чергу тим, що привніс до театру новий лад художнього мислення, а саме, прагнення поєднати побутовий та понадпобутовий спосіб художнього узагальнення. Це у свою чергу активно впливало на нову техніку драми, зокрема на функцію ремарки. Булгаков розвиває у своїх п’єсах думки Б.Шоу щодо нового розуміння та розширення видів ремарки. Поряд з критикованими Б.Шоу мізансценічними ремарками Булгаков активно використовує епічні вставки в п’єсу, ремарки-оповідання. Вони таким чином “об’єктивують драматичний твір настільки, що в п’єсу вривається сам автор” [18, с. 56], а це в свою чергу дає змогу повністю реалізувати природу булгаковського таланту – епічного та драматичного водночас. Ремарки дозволяють не лише залучити глядача до дії, але привідкрити завісу над потаємними і дуже важливими міркуваннями та спостереженнями автора.

Дослідники творчості М. Булгакова давно помітили, що романи і п’єси його дуже часто складаються в єдиний текст [4]. Погоджуючись із думкою І. Золотуського, що роман “Біла гвардія” є найбільш досконалим у романній спадщині М.Булгакова [10], з’ясуємо, як у драматичному жанрі автор досягає епічної повноти спільних для роману і п’єси “Дні Турбіних” фундаментальних опозицій, а саме: Вічне – Історичне, Свобода – Несвобода, Провина – Покута, Дім – Революція, адже саме “театральна вистава переводить в іншу якість буття драматичного твору як твору літературного” [1, с. 139]. Вже частота використання Булгаковим ремарок має певне пояснення. Їх кількісна частота – не випадкове явище. Опосередковано це свідчить про новий підхід до драматичного тексту як до своєрідної інтерпретаційної моделі. І тут важливим стає кожне зауваження драматурга. Тим паче, що Булгаков виступав у трьох іпостасях: автора прозових творів, драматурга, а також режисера і актора.

Невипадково вимогливий режисер і видатний теоретик мистецтва К.С.Станіславський під час роботи над “Днями Турбіних” так відгукувався про постать Булгакова: “Ось з нього може вийти режисер. Він не лише літератор, він ще й актор. Суджу по тому, як він показував акторам на репетиціях “Турбіних”. Власне, він поставив їх, принаймні, дав ті блискітки, що сяяли і створили успіх спектаклю [15, с. 269 – 270].

Свідомо або підсвідомо улюбленим героям Булгаков приділяє багато уваги (докладно ремаркує кожну їх дію, кожну репліку, психічний стан), а ось негативним – мінімум. Так, у першій дії ремарок на адресу Миколки – 21, на адресу Єлени – 18, Ларіосіка – 13, а ось Тальберг практично – “безремарковий”. Перша його поява: “Тальберг (входя); в конце епізода – (протягивает руку)”. Наступна ремарка: “Алексей прячет

руку за спину. Тальберг (стремительно идет в переднюю. Уходит). Елена идет за ним. Алексей (неприятным голосом). “Елена, ты простудишься”. Пауза” [7, с. 57, 61]. Взагалі булгаковські ремарки настільки багатофункціональні, що виділення їх в певну категорію – лише дослідницький прийом. Разом із репліками героїв вони створюють складний художній світ твору і в той же час проявляють авторську позицію, адже за законами драматичного роду у п’єсі відсутнє авторське оповідання. Булгаков відмовляється від зближення своєї позиції з позицією будь-якого персонажа, тобто, від явища резонансу, і часто-густо саме ремарка проявляє авторське ставлення до подій та явищ. Загальновідомо, що при створенні п’єси М. Булгакову доводилося балансувати між Сциллою влади та Харибдою цькування його “пролетарськими письменниками”. В даному епізоді “жестова” ремарка – неподана рука – відображає внутрішній смисл конфлікту значно виразніше, ніж репліка.

На перший погляд, дивна ремарка: “Алексей (неприятным голосом) “Елена, ты простудишься!” – це реакція порядної людини на непорядний вчинок: як людині честі Олексію соромно за іншу людину, здається, що в сутичці з Тальбергом він сам був недостатньо рішучим, а “нестиковка” емоційного забарвлення ремарки і наступної репліки, це, на наш погляд, суто чеховська традиція непрямой психологічної характеристики героя [11, с. 17].

Таким чином, дуже часто ремарка інтонаційна, жестова або мізансценічна призначена створювати в п’єсах М. Булгакова другий план поведінки персонажа, підтекст. Певна самостійність ремарки проявляє авторську позицію при осмисленні причин історичної трагедії російської інтелігенції: благородство призводить до поразки при зіткненні з нахабою і хамом. Наша інтерпретація функції ремарки та її взаємодії з репліками, звичайно, не охоплює всіх можливих нюансів. Так, наприклад, заслуговує на увагу думка про спільність головної авторської концепції в усіх п’єсах 20 – 30-х років: “здрібнення того людського типу, що йшов на зміну Турбіним, Малишеву, Серафїмі, Голубкову, Хлудову, Чарноті і навіть Зої Пельці” [4, с. 56]. З огляду на це можна, вважаємо, спробувати пояснити певну примарність Тальберга, і отже, відсутність ремарок в художній тканині п’єси: він справжня “підпільна людина”, і другий епізод з участю Тальберга не випадково майже завершує п’єсу.

Полковник генштабу, який фактично зрадив свою дружину, з’являється в 4-й дії відразу після заручин Шервінського і Елени. Ремарка: “у цивільному платті, з чемоданом” [7, с. 118]. “На театрі” подібний прийом називають “чорт з табакерки”. Але ця раптовість подається драматургом у ремарці стилістично нейтрально. Подібний контраст підсилює емоційний ефект, а подальші ремарки “Мертвая пауза”, “Пауза”, “Пауза”, “Пауза”, “После долгой паузы” [7, с. 119] характеризують психологічне напруження цього епізоду.

Закінчується сцена ремаркою, яка перегукується з ремаркою першої дії: Олексій Турбін відмовився подати руку Тальбергу –

Мишлаєвський “Подходит к Тальбергу. Ударяет его” [7, с. 120], що підтверджує нашу тезу про те, що ремарка здатна організовувати драматичний твір на багатьох рівнях, композиційно, сюжетно та концептуально. Те, на що не наважився Олексій, зробив Мишлаєвський.

І хоча впевнена, що М.Булгаков не поділяв радянського постулату про “добро з кулаками”, але пошуки шляхів супротиву злу були для письменника завжди дуже актуальними. Можна згадати протистояння двох життєвих позицій: професора Преображенського і доктора Борменталю в “Собачому серці”; нарешті, пряме оприлюднення своєї позиції у фейлетоні “Столиця в блокноті”: “Вот писали все: гнилая интеллигенция, гнилая.... Ведь, пожалуй, она уже умерла. После революции народилась новая, железная интеллигенция. Она и мебель может грузить, и дрова колоть, и рентгеном заниматься. Я верю, – продолжал я, впадая в лирический тон, – она не пропадет и выживет” [14, с. 168]. Таким чином ремарка в п’єсі “Дні Турбіних” у контексті всієї творчості Булгакова починає сприйматися не вузько функціонально, а набуває додаткових змістовних значень.

Розглянемо у цьому ж, останньому, епізоді темпоритм, що досягається таким різновидом ремарки, як пауза. Пауза завжди виразний стилістичний засіб, важливий компонент драматичного твору. У наведеному епізоді п’єси “Дні Турбіних” дія чотири рази розривається паузами. Перша – белетризована – “мертва пауза” – психологічно прояснює емоцію присутніх, друга пауза розриває репліку Тальберга, ніби компенсує первинну розгубленість його і перехід до тактики агресивної поведінки. Пауза фіксує як миттєву психологічну реакцію персонажа, так і сутність цього людського типу. Третя і четверта паузи окільцюють розмову про трагічні події, що відбулися за цей час: смерть Олексія, каліцтво Миколки. Вони виявляють повну байдужість Тальберга до життя родини.

Після з’ясування стосунків із Мишлаєвським, Тальберг зникає так же раптово, як і з’явився. Підтекст фіналу цілком зрозумілий: на фоні страждань живих людей він своєрідна маріонетка, не просто щось чуже в родині Турбіних, а “мертва душа”, фантом, примара.

Виключно виразна у Булгакова і портретна ремарка. Притаманна йому цікавість до матеріального, речового світу віртуозно проявляє себе в белетризованій ремарці з I-ої картини II-ої дії: “Входит гетман. Он в богатейшей черкеске, малиновых шароварах и сапогах без каблучков кавказского типа и без шпор. Блестящие генеральские погоны. Коротко подстриженные сидящие усы, гладко обритая голова, лет сорока пяти” [7, с. 76]. По-перше, не випадково одяг передує портрету. По-друге, еkleктика одягу характеризує його самозакоханість та відсутність смаку. Сиві вуса та точне вказання віку – сорок п’ять років – явно контрастують з неприродною юнацькою чепуристістю. Перед глядачем з’являється не людина, а функція.

Сатиричний хист письменника часто проявляє себе в іронічній ремарці. Ремарки, що передують появі гетьмана – “Смирно!,

многоголосий крик караула: “Здравия желаем, ваша светлость!” ...Лакей (открывает обе половинки двери) “Его светлость” [7, с. 78]. Весь комплекс обстановочних, фонових портретних та костюмних ремарок не лише сворює іронічний підтекст усього епізоду, але й свідчить про авторське ставлення до цієї “глупой, пошлой оперетке” [7, с. 120]. Саме ремарки II-ої дії ніби готують фінальну метафору авторської оцінки подій, створюють інший пласт драматургічної дії – епічний.

Дуже важливою для Булгакова є також музична ремарка. Вона стає ніби “скріпою” драматургічної дії, прояснює авторський задум. І це не лише прозоре символічне протиставлення годинника, що мінуєтом Боккеріні відліковує часи приватного існування улюблених героїв Булгакова, і фінальної ремарки про оркестр, що грає Інтернаціонал – реквієм по їх життю. Булгаков часто будує свої драматичні твори за музичним принципом. Контрапункт як тип багатоголосся відіграє в п’єсі структуроутворюючу функцію. На відміну від О.Блока, для якого весь світ поділявся на музичний та немусичний, у М.Булгакова історичні потрясіння Дома і Держави, Сім’ї і Суспільства сприймаються як грандіозна світова симфонія. Герої музицирують: Миколка грає на гитарі, Елена і Шервінський – на фортеп’яно, а стихія вулиці – це гармоніка з гімном анархічної вольниці “Яблучком”, що котить хвилю народу, і громовиця оркестру, символу державності, влади. Те, що в романі “Біла гвардія” було втілено в експресивному за стилем символічному образі заметілі, у п’єсі виступає як стихія музики, звуку, гуркоту. Музична ремарка допомагає створити ліричний та епічний емоційний фон п’єси, більш повно дослідити коріння соціального протистояння, а головне – втілити авторську впевненість, що, не дивлячись на Інтернаціонал, життя непереможне, безсмертною є епіталама з “Нерона”, безсмертним є О. Пушкін.

І заповітна думка письменника про те, що “Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся...” [8, с. 212], багато в чому завдяки ремарці здобуває свого концептуального і сценічного втілення – епічного, ліричного, гротесково-сатиричного, буфонного.

Загальновідомо, що саме масові сцени в драматичному мистецтві найбільш складні для їх сценічного втілення. У знаменитій сцені “В Александровській гімназії”, коли драматизм конфлікту сягає апогею, Булгаков обирає ремарку звукову, причому і кількісно, і якісно ці ремарки підкреслено експресивні. “За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии; напевает на нелепый мотив солдатской песни; свист; оглушительно поют; свист; дивизион останавливается с грохотом; гул и говор; кричат; шум, суета; в ужасе кричит; ломают парты, пилят их; поют; поют печально; внезапный близкий разрыв; пауза; суета; тишина; мертвая тишина; пауза; суматоха; молчание; гул; гул и рев; вбегает с плачем” тощо [7, с. 92 – 100].

Закінчується перша картина III-ої дії появою кінноти Петлюри під акомпанемент лихого свисту гармоніки, що грає “І шумить, і гуде ...” [7,

с. 100]. Фінальна ремарка – “Оглушительный марш” [7, с. 101]. Музичний бравурний акорд першої картини надає всьому епізоду символічного і водночас іронічного забарвлення.

Таким чином, твердження, що драматургія М. Булгакова 20 – 30-х років – це “ненаписана проза” [4, с. 43], не треба абсолютизувати. Тому, що подібна позиція веде до недооцінки таланту Булгакова-драматурга. Не можна погодитися з тезою, “що природженому драматургу не потрібні ніякі сценічні ремарки: реальна дійсність така, якою він її бачить, і в тій частині, у якій він її бачить – вміщується в рамки діалогу і може бути висловлена через діалог” [3, с. 100]. Ми наполягаємо на тому факті, що свідомий синтез епічних і драматичних начал не обмежує, а навпаки збагачує як прозові твори Булгакова, так і його п’єси.

Відзначивши той факт, що творчість Булгакова в цілому має особистісне забарвлення, відмітимо, що і подальші його п’єси були побудовані на духовній колізії, що не лише турбувала письменника, але й породжувала ті болісні душевні депресії, про які згадують його сучасники, – це колізія “відчуженої людини”, фактично варіація класичної проблеми “зайвої людини”. І це, на нашу думку, той метатекст, що залишив прийдешнім поколінням Булгаков у спадок. І саме ця “енергия личного тону” (М. Чудакова) дозволяє поєднати такі різні п’єси, як “Дні Турбіних”, “Біг”, “Зойкіна квартира” та “Кабала святош”. В драмі “Біг” при збереженні вже визначеної домінанти творчості Булгаков проявляє себе сміливим новатором, що не лише розвиває принципи драми-дискусії та можливості ремарки, але й, як в майбутньому Б. Брехт, розкриває основний конфлікт епохи, вдаючись до своєїрідної форми “очуження”. Форма п’єси – сни. І це балансування на межі сну та дійсності давало великі можливості опанувати умовні форми драматичної дії, а також поєднати документальність і вигадку. На рівні розширення функцій ремарки ми бачимо великі за обсягом описові епічні замальовки, підкреслено документальні або такі, що стилізовані під документ. Сон другий має епіграф (свідомий епічний лейтмотив), а потім іде опис погоди в Криму, докладний опис залізничної станції, кімнати штабу фронту і, нарешті, портрет генерала Хлудова, що закінчується авторським коментарем: “Он болен чем-то этот человек, весь болен, с ног до головы” [7, с. 136]. П’єса побудована на трагічному конфлікті, хоча М. Горький з його концепцією безтрагедійності історичних перетворень вважав “Біг” “превосходной комедией”. І хоча моменти фарсових перевтілень починаються вже з ремарок першого сну; (Чарнота ховається від “червоних” під кінською попоною як майбутня породілля), але топос першого сну (події починаються у монастирі) відразу ж створює атмосферу життя – сну, певної фантазмагорії, ірреальності та хаосу. Якщо в першій своїй п’єсі Булгаков продемонстрував, за словами Д. Наливайка, “особливу майстерність підсвічування, коли в конкретності соціально-історичного змісту життя починає ненав’язливо проступати її загальнолюдський зміст” [13, с. 188], то в п’єсі “Біг” умовність проявляє себе не лише на рівні сміливих експериментів автора

з художнім часом і простором, не лише у збільшенні кількості ремарок метафоричного плану (“Паисий черен; монахи уходят в землю; тьма съедает монастырь; Георгий Победоносец на темном облупленном фоне” [7, с. 129, 133, 135]), але й велика кількість ремарок, що створюють атмосферу примарності, ілюзорності подій (“тают; исчезают; заносясь в гибельные выси; начальник станции говорит и движется, но уже сутки человек мертвый”) [7, с. 129, 130, 145]. Дослідники визначають жанрову природу п’єси як трагіфарс [16]. Тому в п’єсі також панує стихія іронічної ремарки: “кальсони Чарноти лимонного цвета”.

Булгаков знову демонструє свою прихильність до музичної ремарки, а також до ремарки – літературної ремінісценції. Як у романах, так і в драматургії російська та світова літературна класика, а також романси, арії, пісні, покладені на відомі тексти, стають важливими лейтмотивами п’єси (романс Римського-Корсакова “Уголок” (“Дышала ночь восторгом сладострастья...”)), пов’язана з дуже важливим для Булгакова категоріальним поняттям Відпочинку та Спокою. Використовує драматург також ремарки (умовно визначимо їх як ремарки-авторемінісценції), наприклад чорна шапочка Миколки.

Важливим ідейним центром п’єси є не лише образ правдолюбця солдата Кропіліна, але й безсловесний образ дочки начальника станції, позасюжетний персонаж, який існує на сцені лише через ремарки. Батько “тащит Ольку, закутанную в платок; подхватывает Ольку на руки, исчезает; Ольга появилась в полутьме, выпущенная в панике; схватывает Ольку на руки, счастлив, что не замечен; проваливается в тьму, и сон второй кончается...” [7, с. 139, 146]. Все це свідчить про те, що М. Булгаков розумів художні можливості ремарки і “віртуозно”, за його словами, використовував своє знання сцени.

Опанування драматургом нових сценічних можливостей, увага до деталей драматичного твору дозволяє побачити шлях письменника до “вільного театру” – вільного і в осмисленні ідей, долі, буття в цілому, а також вільного в постійних авторських пошуках і знахідках в галузі жанру та структури п’єс.

Література

1. Астрахан Н. І. Вистава як інтерпретаційна модель драматичного твору // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 30. – С. 139 – 142.
2. Бен Г. Е. Ремарка. Краткая Литературная Энциклопедия. – Т. 6. – С. 250.
3. Бентли Є. Жизнь драмы. Пер. з англ. – М., 2004. – 416 с.
4. Бердяева О. С. Драматургия Булгакова 20 – 30-х годов как ненаписанная проза // Русская литература. – 2004. – № 1. – С. 43 – 56.
5. Богуславский А. Ремарка // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – С. 320.
6. Бондаренко Г. Ф. Між епікою та драмою: досвід М. Булгакова (на матеріалі роману “Життя пана де Мольєра” та п’єси “Кабала святош”) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 30. – С. 135 – 138.
7. Булгаков М.

Пьесы. – М., 1987. – 656 с. **8. Булгаков М.** Романы. – Кишинев, 1987 – 768 с. **9. Владимиров С.** Действие в драме. – Л., 1972. **10. Золотусский И.** Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба, – 1991. – № 3–4. – С. 111 – 120. **11. Кузнецов С. Н.** О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. – 1985. – № 1. – С. 140 – 154. **12. Лихоманова Н.** Ремарка // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 473 – 474. **13. Наливайко Д.** Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с. **14. Новиков В. М.А.** Булгаков – драматург в кн. Михаил Булгаков. Пьесы. – М., 1987. – 656 с. **15. Станиславский К. С.** Собр. сочинений. – Т. 8. – С. 269 – 270. **16. Тмарченко А.** Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 46 – 67. **17. Удалов В. Л.** Поэтика драматурга А. П. Чехова. – Луцк, 1993. – 260 с. **18. Чирков А.** Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К., 1988 – 160 с. **19. Чудакова М.** Жизнеописание Булгакова М., 1987 – 683 с.

The stage direction specific in M. Bulgakov's play "Days of the Turbinys" and "Running" is examined in the article. Author proves that flexible, saturated with substance system of the stage direction in M. Bulgakov's plays organizes them at many levels: takes part in characters creation, representing their internal world, becomes the mean of author's reality conception expression, and also displays itself as an element of composition.

УДК 821. 161. 2.09'06

І. А. Веретейченко

НАЦІОНАЛЬНИЙ РІЗНОВИД МОДЕРНІЗМУ В МИСТЕЦЬКОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РУСІ

Останнім часом в літературознавстві аналізуються різні дискурси з огляду на розуміння різноманітних поглядів, тенденцій та постатей української літератури. "Перехідні періоди у розвитку національної літератури, як жодні інші потребують спеціального вивчення вже хоча б тому, що у нестабільному пограничному "мистецькому просторі" стикаються і трансформуються художні досвіди різних часів і поколінь. Але при цьому і в теоретичних концепціях, і в художній практиці якнайкраще проявляється самотність незмінних цінностей нації, а в літературі, відповідно, постають незнані досі теми, мотиви, образи, система жанрів, відбувається взаємодія родів, стильових напрямів, течій" [12, с. 8], – зазначала Н. Шумило у монографії "Під знаком національної самотності". А якщо схилитися до думки нідерландця Д.В. Фоккеми [13] і розглядати будь-який мистецький або літературний стиль у

семіотичній площині – як код, тобто систему жанрово-композиційних і тематичних конвенцій, яка регулює процеси продукції і рецепції поетичних текстів, то наявність творів, забарвлених новими стильовими тенденціями, засвідчує настання нової доби лише тоді, коли нове було вперше розпізнано читачами й критикою, – встановлення таких фактів має визначальну вагу для історико-літературної доби. Також народження нової доби сигналізується появою нового покоління митців і читачів, котре має відмінні естетичні уподобання; зміною жанрово-стильових і тематичних тенденцій у мистецькій практиці; оновленням літературної самосвідомості, яка фіксує, осмислює і програмує молодий мистецький рух через критичні відгуки, дискусії, маніфести. самі такі тенденції й були характерні для Мистецького Українського Руху.

Мистецький Український Рух – це унікальна літературна організація в історії української еміграційної літератури. Виникнувши в 1945 році, МУР проіснував лише три роки, але встиг скласти в цілісну систему, створити багатоголосий дискурс, намалювати та апробувати різні шляхи розвитку національної літератури в світовому контексті. “За своїм характером еміграція була дуже неоднорідною у багатьох планах: за політичною орієнтацією, світоглядом, у тому числі й поглядами на літературу та її завдання. По-різному формувалася світогляд учорашніх радянських літераторів (хай навіть вони були за переконанням антикомуністами) Докії Гуменної, Григорія Костюка, Василя Барки, галичанин Богдана Кравціва, Олеся Бабія, Святослава Гординського, Богдана Нижанківського, Івана Керницького, Остапа Грицяя, Ростислава Єндика, представників недавньої Празької та Варшавської груп... І все ж, незважаючи на такий неоднорідний характер української тодішньої еміграції, а також на те, що пересильні табори були розкидані по території Австрії та західних зон Німеччини, між ними доволі швидко встановлювалися контакти, виникали осередки культурного життя та навчальні заклади різних рівнів – аж до вищої школи, отже, створювалися передумови для появи товариства та об’єднань” [4, с. 14]. Письменники прагнули виробити спільне ідеологічне підґрунтя для української літератури на еміграції, однак модерний європейський контекст спонукав шукати шляхи виходу у світовий культурний простір, а невирішене національне питання не дозволяло відмовлятися од такої специфічної функції літератури, як утвердження державницької ідеї. Роздвоєння між прагненням літератури з певним надзавданням і літератури, вільної від усякого утилітарно-ідеологічного підходу, стало, по суті, основою найголовнішого конфлікту у виборі загального спрямування МУРу. Еміграція – досить своєрідне духовно-політичне явище, яке викликане не тільки гострими світовими протиріччями, а й внутрішніми невирішеними питаннями державного незалежного статусу. Ідеєю, що змогла примирити й залучити в одне об’єднання прихильників різних світоглядних принципів, стала ідея “великої літератури”, обґрунтована Уласом Самчуком у доповіді на I з’їзді МУРу, головою якого він був обраний. Ця ідея базувалася на тому, що література є одним

з найголовніших факторів духовного самовияву нації. “Провідним завданням” було: “...Мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовності в минулому, тепер і завтра” [3, с. 36].

Проблематика МУРу яскраво відбита у статтях та мемуарах його засновників. Так, наприклад, про обставини створення об’єднання та його діяльність докладно згодом розповів Ю. Шерех у статті “Українська еміграційна література в Європі 1945 – 1949” та в спогадах “МУР і я в МУРі”, які потім увійдуть в його книжки “Не для дітей” [9], “Третя сторожа” [11]. Проте в сучасних дослідженнях цей епізод української літературної історії досліджується недавно. Перші критичні прочитання МУРу з ревізією його ідеологічних засад здійснили Григорій Грабович у розвідці “У пошуках великої літератури” [3] та Соломія Павличко, аналізуючи дискурс модернізму в українській літературі [6]. Микола Ільницький у статті “Мале літературне відродження” вказує на відроджувальний етап в українській літературі [4], а Віра Агеєва звертається до епохи існування МУРу у дослідженні “Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича” [1]. Г. Грабович виходив із тлумачення настанови української еміграції на “велику літературу” передусім як на продукт суспільної та культурної тотальності, обумовленої прагненням засновників МУРу об’єднати всі свої зусилля для колективної національної справи української незалежності [3]. С.Павличко основну увагу приділяє питанням модернізму, її приваблює творчість В. Петрова-Домонтовича та І.Костецького з їхніми орієнтаціями на європеїзм (західництво), інтелектуалізм, критику народництва та ін. [6]. В.Агеєва розглядає розмаїтий біографічний матеріал В.Петрова-Домонтовича – одного з найцікавіших і найзагадковіших українських письменників. Водночас період МУРу, як жоден інший період, становить собою синтез та взаємозалежність народництва як української традиції та модернізму, як “антитрадиції”, що дає нам підстави розглядати це явище в його конфліктному становленні, де концепція “великої літератури” є не менш продуктивною, ніж концепція незалежної від національної ідеї індивідуальної творчості, яка дошукується загальнолюдського міфу.

Проблема модерності, модернізму були ключовими в діяльності Мистецького Українського Руху. Він був позначений конфліктами, протистоянням протилежних тенденцій і постатей. У програмному документі, своєрідному маніфесті МУРу, “Чого ми хочемо” висувались кілька положень: осягнення високого мистецького рівня; об’єднання митців різних напрямів і стилів; утвердження національних ідеалів, зокрема служіння ідеї визволення Батьківщини; свобода у вислові ідей і повний творчий вияв особистості.

МУР – один із трьох етапів розвитку еміграційної літератури, що, з одного боку, продовжував “Празьку школу”, творчість українських літераторів міжвоєнного двадцятиліття з їхнім яскравим історіософізмом, націотворчим пафосом, стильовим синтезом, а з іншого – готував прихід Нью-Йоркської групи, яка в естетичному плані орієнтуватиметься на

поетику модернізму. Отже, МУР у своїй сутності займає проміжне становище між модерним народництвом “пражан” та індивідуалістичним модернізмом “ню-йоркців”, у ньому полемізували між собою дві провідні концепції розвитку української літератури: традиціоналізм і модернізм, які визначали основу розвитку української літератури протягом всього ХХ століття. Г.Грабович визначає тяглість в українській літературі ХХ століття таких творчих проблем, як “Європа чи провінція”, а особливо кардинального питання – “служити” – чи то народові, чи ідеї, чи якомусь класові, чи якійсь партії або державі [3, с. 41]. Ці проблеми неодноразово ставали предметом гострих дискусій на межі ХІХ – початку ХХ ст., і в 20 – 30-х роках, і в період МУРу, актуальні вони і в наш час.

З легкої руки деяких дослідників новітніх концепцій української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., тобто епохи модернізму, посилено стала пропагуватися опозиція модернізм – неонародництво, відповідно елітарна і масова література. Цим терміном зневажливо-іронічно стали означувати всі ті явища в українській літературі, які ґрунтуються на реалістичному зображенні дійсності і втілюють громадянську позицію письменника або дослідника літератури.

МУРівці ставили метою своєї творчості утвердження нових стилів модерної української літератури. Вони окреслили програму створення літератури, яка б була “європейською”, а не провінційною, яка б стала підсумком відродженої держави. “Дискурс модернізму в МУРі знову, як і в попередні епохи, поставав як сумнів у правильності колективно вибраного шляху, загальноприйнятої офіційної лінії, головних гасел дня. Сумнів поступово набирив форми протесту, виклику, теоретично й художньо оформлявся, викликаючи бурю критики з боку численних опонентів” [7, с. 189], – визначала С.Павличко. Кожен бачив у цій програмі те, що відповідало його власним поглядам на завдання літератури та шляхи її розвитку. І учасники тогочасного літературного процесу і сучасні дослідники підкреслювали особливу роль у цьому процесі саме критики, тих дискусій, які склалися, тих полемік, які своєю вагомістю і своїм резонансом перевищують написані в цей час художні твори.

Так, одним із лейтмотивів перших виступів І. Костецького в часи МУРу стала критика європейського Ренесансу й принципу відродження як традиційної української моделі оцінки певної літературної епохи чи художнього твору.

В основі європейського модернізму лежало відчуття надійної складності життя. Буття ніколи не здавалося таким складним і незрозумілим, як тепер. Модерністи гостро усвідомили той факт, що попередня, особливо реалістична, література цієї складності не відображала, а навпаки, примітивізувала, спотворювала життя. На протигагу реалізму, модернізм прагнув бути глибоко складним і серйозним мистецтвом. І. Костецькому імпонувала ідея складності. Він до певної міри прагнув ухопити й відтворити її в прозі, особливо в

п'есах, вдаючись при цьому до філософської символіки. Йдеться про пошуки на кількох різних рівнях, у кількох комплементарних вимірах. Критик робить послідовні спроби знаходити своєрідні розв'язки універсальної проблеми “ставлення” суб'єктивного творця до об'єктивних процесів-явищ дійсності, – шукання теоретичні: як у філософській сфері формулювання фундаментальних аксіом (включно з самим поняттям “реального” та діалектикою взаємозв'язку між життям і мистецтвом), так і в галузі естетики, в намаганні бути співучасником у загальнолюдському процесі творення мистецтва “нового класицизму”, а також – шукання практичні: експерименти в царинах мови, форми, стилю, жанру (проза, драматургія, поезія, літературний переклад, кіносценарій, есей), програмна деструкція “звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси” задля того, щоб “подолати автоматичність мовлення... відродити мові її роль живого чинника у взаємненні... щоб мовою касувати відчуження між людиною та річчю, а тим самим між людиною та людиною” [5, с. 354].

Українська література мусила перейти етап європеїзаторського руху, щоб подолати етнографізм та дилетанство. Здійснити це випало неокласицизмові, але він уже свою місію виконав і перетворився в шаблон. Основна мета неокласиків – утвердити у світі образ України. Отже, засвоївши досвід неокласиків, українська література повинна прямувати до ідеалу національної літератури – “національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має свого Європі сказати” [8, с. 10].

Так, Ю.Шерех, спираючись на літературну традицію, яка представлена Шевченком і фольклором, говорив про модернізацію канону. Саме література мала стати зразком національно-органічного стилю, який покликаний втілювати у своїй творчості представники МУРУ. Ю. Шерех стверджував, що національна органічність не руйнує український світ, а намагається воскресити його, наповнити новою силою. Для цього й існує МУР, “щоб спільно шукати, існує як співдружність усіх майстрів, хоч би які різні вони були своїми спрямованнями” [10, с. 195]. Основними джерелами творчості Ю. Шерех називав український фольклор і літературну традицію: Біблію, літописи, “Слово о полку Ігоревім”, творчість Т. Шевченка

Також Ю.Шерех поєднував літературний розвиток із загальноісторичним, який впливав на зміну психіки нації, а особливо “тих індивідів, що складаються в націю, ... бо процес кристалізації органічно-національного стилю в літературі невід'ємно зв'язаний з процесом кристалізації нації і національної психіки, ...з окремими поворотами історично-психологічного розвитку нації” [10, с. 168]. Відповідно еміграційну літературу критик пропонував розглядати через “ступінь національної органічності і ступінь подолання раціоналізму”. Докладно характеризуючи українську реалістичну прозу, письменник випрацьовує своєрідний “ідеал національної літератури... – національної

не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати” [10, с. 173].

Таким чином, Ю. Шерех виокремив у літературі дві найголовніші течії – “органістів” і “європеїстів”. Ідеологічну підставу “органістів”, де відбувалося поєднання індивідуально-творчого начала з національним та виробляло основу пафосу в поезії цього спрямування, склали Ю.Шерех та У.Самчук. На цій підставі був розроблений неотрадиціоналізм як усвідомлення проблеми індивідуального самозбереження в умовах еміграційної чужини та продовження загальнонаціонального визвольного змагання за межами поневоленої України.

У свій час І.Костецький висловив сумнів щодо національно-органічного стилю письменників за концепцією Ю.Шереха, яка базувалася на традиційних зразках літератури. Орієнтуючись на модерну Європу, він проголошував шлях “неповороту назад”. Цей девіз містив у своїй основі заперечення і відмову від будь-яких програм, які пропонували теоретики МУРу.

Щодо концепції У. Самчука, то він ставився до національного підґрунтя як до основи утворення будь-яких традиційних стилів: “Національний стиль? Абстрактного. Чуттєвого. Романтично-ідеалістичного. В думанні й дії. Для мене це лише один бік медалі. Другий – це реалізм, конкретність, логіка” [2, с. 145].

Якщо У.Самчук обстоював об’єктивну зрівноваженість, то Ю.Шерех – суб’єктивну експресію, навіть хаотичну, дику, але органічну. Якщо Самчук вимагав творити канони і йти за ними, то Шерех закликав їх зруйнувати. Таким чином, полярні тенденції двох провідних теоретиків МУРу зумовили подальший розвиток цієї концепції. У. Самчук говорив про національні різновиди відомих у світовій естетичній історії стилів. Також цілковито заперечував концепцію Ю.Шереха В.Державін. Саме з його ініціативи виникає група “Світання”, яка повністю заперечує погляди Ю.Шереха. Згодом, завдяки цьому угрупованню українська література з кінцем війни одержала можливість вільного, безцензурного розвитку. З’являються підстави для відновлення потягу до ідеалістичного світогляду, який є основою неокласицизму.

На творчість МУРівців впливали представники західноєвропейських філософських течій: філософсько-символічне осмислення українського простору, філософські концепції вітаїзму, риси модернізму у творчості письменників, націоналістичне як рушійна сила творчості. Ставлення МУРу до модерності – найскладніша й найменш досліджена частина його спадщини. Питання модерності, модернізму, модернізації були ключовими в дискурсі Мистецького Українського Руху. Творці ставили своїм завданням завоювати авторитет у світовому мистецтві. Якщо у 20-і роки дискусія точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути літературні й культурні впливи Заходу, то МУР визначив орієнтацію на Європу, чітко усвідомлюючи, як і про що писати

українським літераторам, щоб досягти світового визнання. Щоб збагнути напрямок модерністських поглядів, пошуків та пізніших розчарувань, слід звернутись до історичного та теоретичного контексту, в якому і формувалися ці погляди та тривали пошуки.

Модернізм українське письменство сприйняло непослідовно, різні автори вкладають у нього різний зміст. Проблеми українського модернізму досі частіше обговорювалися як проблеми ідеології, як коло здекларованих мистецьких ідей. Але не треба забувати про певне неспівпадання, розбіжність модерністської художньої практики. Тут постає питання ширшого і вужчого трактування терміну модернізм в українській літературі.

Отже, модернізм у різних його видах, школах, творчих програмах, фазах розвитку реалізував конкретні потреби становища нової естетики, поетики і склався в цілому як художня система. Причому ця “модерна” система на ранньому етапі розвивалася значною мірою за рахунок трансформації вже існуючих художніх структур, наприклад, своєрідно абсолютизуючи певні їх грані або ж зіставляючи різнопорядкові образні структури. Певна міра експериментування таким чином проникала в естетичну свідомість і, можливо, також сприяла оновленню реалістичної образної системи.

Література

1. **Агєєва В.** Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – К., 2006. 2. **Бурлакова І. В.** Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю: Дис. канд. філол. наук: 10.01.01. / Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2000. 3. **Грабович Г.** У пошуках великої літератури. – Гарвард, 1993. 4. **Ільницький М.** Мале літературне відродження // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 11 – 18. 5. **Костецький І.** Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. – К., 2005. 6. **Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. 7. **Павличко С.** МУР як епоха і як дискурс / Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. – К., 2003. 8. **Шевчук Гр.** Без металевих слів і без зітхань даремних // Арка. – 1947. – Чис. 1. 9. **Шерех Ю.** Не для дітей. – Б.м., 1964. 10. **Шерех Ю.** Стилї української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3-х томах. – Харків, 1998. – Т. 1. 11. **Шерех Ю.** Третя сторожа. – К., 1993. 12. **Шумило Н.** Під знаком національної самобутності. – К., 2003. 13. **Fokkema Douwe W.** Historia literatury: Modernizm i postmodernizm. – Warszawa: Instytut Kultury, 1994.

The author of the article considers the first of the three periods of Ukrainian literature development. It's the period of activity of "Mystetskyu Ukrayinskyu Ruh" poetical organization. The members of "MUR" had an objective point of their creative work to claim new styles of modern Ukrainian literature.

О. А. Галич

ОСОБЛИВОСТІ ЩОДЕННИКІВ КОСТЯНТИНА МОСКАЛЬЦЯ

У літературі останніх десятиліть помітне місце посідають письменницькі щоденники. Будучи жанром древнім і водночас молодим, вони є одним із найпоширеніших жанрів мемуарної літератури, яка нині перебуває в стадії становлення й розвитку. Після довгих сторіч перебування на маргінесах літературного процесу наприкінці другого тисячоліття мемуари несподівано для багатьох дослідників вихопилися вперед, випередивши інші жанри художньої літератури. Французький науковець Ф. Лежон нещодавно зазначав: “Якщо ще позавчора доводилось у запалі доводити, що автобіографія належить до літератури, то сьогодні автобіографія, здається, загрожує літературу поглинути” [1, с. 108]. Мова йде про автобіографічну прозу, яка є одним із напрямків сучасної мемуаристики. І хоча мемуарна проза представлена багатьма жанрами (роман, повість, есе, нарис, літературний портрет, лист, некролог тощо), щоденник у ній посідає особливе місце. “Якщо автобіографія і мемуари, – зазначала Галина Сиваченко, – зображують життя з певної часової дистанції й від того більш чи менш упорядковано, хронологічно послідовно, то щоденник немовби вихоплює ті чи інші події з плину життя в момент їхнього звершення. В “Щоденнику” Винниченка ці три жанрові форми немовби сплавляються. На малій площині власного життя письменник намагається прослухати пульс цілої доби, виразити зіткнення епох, рух історичного часу” [2, с. 152]. “Щоденник”, – страшний документ душевних страждань геніального мистця, – писав Роман Корогодський про твір Олександра Довженка, – він сприймається як сповідь художника, що оплатив ціною життя той моторошний світ, який оспівував усупереч історичній правді, прагнучи зберегти при цьому свою художню неповторність і самобутність” [3, с. 53]. На думку Бориса Хазанова, щоденник – це “літературний жанр, який являє собою протест проти літератури з її жанрами та прийомами; протест проти самої суті художньої творчості – його умовної, ігрової природи. Ось що таке щоденник, котрий веде письменник” [4, с. 179].

Актуальність даного дослідження нерозривно пов'язана з тими кардинальними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності в 1991 році. Ця історична подія дала можливість оприлюднити щоденники відомих українських митців, частина з яких досі незаслужено замовчувалася. Щоденник як мобільний жанр документальної літератури відбиває ті важливі громадсько-політичні процеси, що відбувалися в суспільному розвитку. Дослідники документальної літератури, зокрема, мемуарів, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди зростав у переломні епохи, одну з яких переживає зараз Українська держава на початку XXI століття.

Актуальність пропонованої праці посилюється ще й тим, що останнім часом значно зріс інтерес до творів, присвячених особистій долі видатних письменників; подій, свідками та активними учасниками яких були вони самі. До того ж, вивчення наукової та критичної літератури з даної проблеми показує, що як у західноєвропейському, американському та російському літературознавстві, так й у вітчизняному більш дослідженими є інші жанри мемуаристики – повісті, романи, літературні портрети, листи, – тільки не щоденники. Практично відсутні теоретико-літературні праці, в яких була б представлена жанрово-стильова специфіка щоденників, їх поетика, немає узагальнюючих праць про щоденники в історико-літературному плані. В кращому випадку наявні студії про окремі щоденники визначних діячів української культури, скажімо Тараса Шевченка чи Володимира Винниченка. Це дає підстави для серйозних теоретичних роздумів про щоденник як жанр мемуарної літератури, його природу, специфіку, поетику, стильові особливості, фрагментом якої є пропонована стаття. Подібних праць українське літературознавство все ще не має. “Щоденник на сьогодні є, мабуть, найменш вивченим жанром документальної прози, одною з тих ділянок в українському літературознавстві, якої практично не торкалося перо дослідника літератури, внаслідок залежності літературознавства, в основному, від панівних тодішніх стереотипів” [5, с. 3], – зазначила К. Танчин, авторка чи не єдиної дисертаційної праці про письменницькі щоденники.

Дана праця залучає до наукових пошуків щоденник одного з помітних сучасних вітчизняних письменників К.Москальця, чия творчість розпочалася у 80-і роки минулого століття і вписується в постмодерну парадигму оскільки поряд з традиційним омисленням буття в ній є чимало моментів, притаманних для провідних західноєвропейських і американської літератур. Подібні моменти характерні й для інших письменників його покоління, що викликало запитання в деяких літературознавців. Один із них, Михайло Насенко, ставить собі таке риторичне запитання: “...Інколи важко збагнути, чому з’являється в деяких авторів бажання обов’язково видати окремою “книжкою” всілякі нотатки, чи в кращому разі, медитації, яким місце не далі, ніж у миттєвій периферійній періодиці (Ю.Андрухович, “Дезорієнтація на місцевості”, 1999; І. Лучук, “Триєдине поезієзнавство, 1998; К. Москалець, “Людина на крижині”, 1999 тощо) [6, с. 354 – 355]. Мабуть, це запитання можна поширити й на щоденники окремих українських письменників, зокрема П. Сороки (“Лови тіні, або Тридцять днів до нового тисячоліття”), К. Москальця (“Келія чайної троянди”).

Варто докладніше зупинитися на останньому, бо він наочно репрезентує можливості жанру на порозі XXI століття, оскільки охоплює десятиліття глобальних змін у житті українського народу – 1989 – 1999 роки. У цьому творі наочно проглядається передусім постмодерне бачення світу, що виявляє себе, як зазначав Карен Степанян, “важливий етап релігійного, філософського й естетичного розвитку людської думки”

[7, с. 33]. Живучи в абсурдному світі на зламі соціально-економічних формацій, К. Москалець сприймає його як “несусвітню суєту, де часто відбуваються незрозумілі речі, “постійне відчуття, що ми знаходимося на переламах” [8, с. 10], “час провис, наче стоїш у довжелезній черзі”, “так починається відчай, котрий може закінчитися буйним божевіллям або тихою смертю” [8, с. 30].

Хаос світу, його ірраціональне начало, незрозуміле й незбагненне постає в щоденнику К. Москальця як певна філософська величина, осмислюючи котру всякий раз приходиш до висновку про множинність світу й про самотність людини в ньому, що цілком співвідноситься з аморфністю, невизначеністю буття індивіда як маленької піщинки в бурхливому океані життя. “Я прокинувся і побачив множинність довколишніх світів – їх було так багато, як маленьких зелених листочків на тому вечірньому дереві з безліччю галузок; це були світи довколишніх і відсутніх наразі людей, світи найрізноманітніших історій, народів, інтерпретацій, уявлень; я побачив світи звірів і їхніх звичок та характерів поведінки, рослин і каменів, землі і води; я побачив свою сім’ю, старшу й молодшу, своїх друзів і недругів, їхні проблеми, клопоти, радощі. Я бачив усі світи й усіх людей, збагнув, *що не належу нікому й нічому*, і ніхто й ніщо не належить мені, що всі ми – самі по собі, окремі планети зі своїми орбітами (хоча мені не подобається це порівняння), і кожна спроба наблизитися впритул, змінити свою орбіту або спробувати осягнути (тобто привласнити) когось і щось інше – це обов’язково катастрофа. Я лише сприймаю довколишність – але я *не маю її*, не володію нею” [8, с. 17].

Автор щоденника ніби занурює читача в світ образів та ідей, створений іншими письменниками, як його сучасниками, а серед них ми бачимо помітні постаті, такі як Євген Пашковський, Андрій Деркач, Віктор Неборак, Грицько Чубай, Василь Герасим’юк, Микола Рябчук, так і видатними вченими та митцями інших епох і народів: ”Першими були поети: Гарсія Лорка, Антоніч, Рільке, Пастернак, Целан, Елюар, Сен-Жон Перс і майже містичне – Бретон, сюрреалізм, ще хтось і щось; потім художники і жахливі репродукції – Пікассо, Боннар, Сезанн, Моне, Чюрльоніс, Дега і майже містичне – Далі (тоді ще живий) та Бройгель і Боск (на той час уже мертві). Потім у хід пішли композитори, чії твори нам вдалося почути пізніше, – але як упевнено оперували ми їхніми іменами під час нічних бахмацьких дискусій: Бах, Палестрина, Джезуальдо, Моцарт, Бетговен, Шенберг, Дебюсі і Равель [...]. Ще були напівбоги – прозаїки: Лагерквіст, Кафка (якого знали тільки по цитатах і переказах Затонського, Наливайка, Гароді й Мотильової), Флобер (тільки мій!), Джойс (“Портрет художника в юності”), латиноамериканці – Маркес, Картасар, Карпентьєр, Астуртас, прибалти – “Молода естонська проза”, Матс Траам, Енн Ветемаа. Літературознавство уособлювалося в збірнику “Структуралізм: за и против”, де були Ролан Барт, Тодоров і Якобсон із кимось аналізував Бодлерових “Котів”, а ще “Мімесис”

Авербаха, “Про реалізм без берегів” Гароді і кілька книжок Бахтіна” [8, с. 24].

Жанрову специфіку щоденників К.Москальця ускладнює наявність у тексті різноманітних філологічних і філософських дискусій, автор ніби переосмислює цитати, точні й приблизні, з текстів названих і неназваних авторів, оперує сюжетами та фабулами їхніх творів, підсвідомо навіюючи читачеві думку, що в сучасному світі безпідставними є “претензії на оригінальність індивідуальної творчості” [9, с. 60]. Прикладом може слугувати хоча б такий запис, зроблений 21 лютого 1991 року: “Смішно, але вчора в Кортасара у “Грі в класики” відшукав місце, де члени Клубу говорять про мову на основі творчості Мореллі; майже дослівні збіги з моїми записами від 14 і 19 лютого; мене цілком спокійно можна звинуватити в плагіаті. Такі співпадіння приємні і неприємні водночас. Перечитуючи власні думки, викладені цього разу Кортасаром, я зрозумів те саме: що розв’язати проблему мови, її оновлення, очищення і т.д. неможливо, залишаючись у площині мови, проблему мови неможливо розв’язати засобами мови. Потрібна інша, принципово безумовна структура мислення. Той самий дзен-буддизм, та сама “Молитва пошепки” у Селінджера, те саме “Харе-Крішна” – це методи виходу за межі мови” [8, с. 29].

Дослідники давно помітили, що основним предметом зображення в творах письменників цього напрямку (постмодернізму. – О. Г.) часто стає сам літературний процес. Текст пишеться заради тексту, при цьому форма починає домінувати над змістом. Триває деканонізація літературних традицій [Докладніше про це див.: 10, с. 187 – 193]. Все це спостерігається й у щоденнику К. Москальця, впливаючи на його жанрову специфіку. Характерним прикладом може послужити запис від 2 серпня 1994 року. Починається він пейзажним малюнком дня Іллі, а потім автор непомітно переходить до літератури, щедро цитуючи щоденники поляка Гомбровича, далі в його свідомості виринають думки німця Гессе, а далі уже Еліаде, діалог Гете з Галлером і Христос. “...Те, що ми зараз маємо, – свідчить К. Москалець, – це *перестигла недостигла* або ж *стара діва*; “дерево, яке не приносить плоду, зрубають” [8, с. 52]. Алогічність тексту, незрозумілі до кінця асоціації, точніше, мабуть, зрозумілі лише самому авторові, саме й дають текст заради тексту.

Часом письменнику здається, що він пише не те, чого потребує його доба: “Треба писати містику. Не поезію, не прозу чи драму і т.д., а містику, як особливий жанр. Певна річ, що це не оповідання про духів та мерців або щось у такому роді; містика як жанр уже існує, немає тільки, наскільки мені відомо, загальної концепції і теорії цього жанру” [8, с. 20]. Наявність містики К.Москалець пов’язує з творчістю Кутзее, Стуса, Вірджінії Вулф, в кіно – Тарковського, Формана, Бергмана.

Постмодерне бачення світу суголосне з різними темними проявами дійсності. К. Москалець відносить до них такі, як “розпуста, пияцтво, гріхи з недбалости й оспалости, гріхи зі слабости й незнання, гріхи зозла” [8, с. 19]. У нього виникає ціла низка асоціацій, що

перегукуються з вченнями Емерсона чи Швейцера. “І гріхи самі по собі не страшні, бо їх могло б і не бути і в них можна щиро розкаятися, але страшні якраз ота байдужість до них, і не розкаяність, і духовна втома та оспалість, оте недбальство, коли подумки махаєш рукою. Страшним є заперечення життя як принцип (у швейцерівському розумінні), бо з цієї першої і основної зради – адже я живий і Бог – Бог живих, а не мертвих, – постають усі наступні, і серед них зрада самого себе, втрата ідентичності і перетворення на зомбі. Як багато тих зомбі довкола – і як мало тих, хто ще чи вже не втратили *своєї* душі, свободи *своєї* волі” [8, с. 19].

Сумніви, зневіра, апатія – також характерні для щоденникових записів К. Москальця. Вони є ніби дзеркальним відтворенням усього того, що нуртує в глибинах його свідомості. Інколи ці сумніви сягають найсвятішого – віри, і це також характерне для постмодерного бачення світу. Так, у записі від 20 січня 1991 року є такі рядки: “Сумніви щодо християнства, викликані всіма отими недоречностями, про які писали Дідро, Ніцше, Фройд, Рассел, екзистенціалісти. Власні сумніви. Я більше не можу вірити сліпо. Багато чого в християнстві відштовхує мене своєю неістотністю, історичністю, людським, занадто людським переданням, усі пізніші нашарування, вчення батьків церкви, а первісний зміст утрачено, із шести десятків євангелій залишилося всього чотири. Хрещення, причастя, догми, пекло – все це пізнішого походження, цього могло й не бути. Як усе це стосується істинного Христа?” [8, с. 20 – 21].

Кризові явища в економічному й суспільному житті України перших років незалежності також не додають автору впевненості. Для нього – це “ще одне джерело неврозів і страхів” [8, с. 48], а також інтуїтивне передчуття катаклізмів, яке “не сприяє зосередженості” [8, с. 48]. На його погляд, це – “хвороба, у розпалі, в епіцентрі якої все життя перебуваємо ми; це чума. Грізні симптоми, які загаялися вглиб і приховувалися, щойно можуть перетворитися на війну, розруху і голод [...]. Бридко. Нудно. Невроз незахищеності й безпорадності – позаяк ти вже добре знаєш, серед якого дикого народу доводиться жити. Дикого – отже, непередбачуваного, безосновного, інертного” [8, с. 48].

Постмодерністи часто розглядають світ як гру, де неприродно поєднується трагічне й комічне, а життя постає як буфонада чи фарс, головне, на думку К. Москальця, “щоб Гра здійснилася належним чином. Інакше: це була б уже не Гра; або не та, не наша Гра” [72, с. 50]. Уживання асоціоніма Гра в даному контексті засвідчує, що автор розуміє гру в набагато ширшому значенні, ніж прямому, підключаючи через систему асоціацій фонові знання реципієнтів, актуалізуючи їхню уяву.

Щоденники К. Москальця місцями досить песимістичні за пафосом, відчувається, що він, як творча особистість має безумовний талант, але матеріальні умови життя не дають йому можливості повною мірою реалізувати себе в абсурдності світу: “Хочеться спокою і рівноваги, хочеться тихої любови і притульності, хочеться

некваплиности. Бодай одного співрозмовника. Бодай одного читача” [11, с. 35].

Аналіз щоденника К.Москальця свідчить, що в ньому наочно відбулися пошуки українських письменників того покоління, що прийшло в літературу у вісімдесяті роки, якому властиве відчуття ворожості й абсурдності буття, наявність поєднання високого й низького, трагічного й комічного, іронічний підхід до минулого. Світ постав як щось еклектичне, до кінця не зрозуміле, де примітивізм часто виступає на передній план, відсуваючи на другий план соціальні й психологічні моменти людського життя. Водночас щоденник К.Москальця, будучи жанром мемуарної прози, несе в собі й провідні її жанрові риси, такі як суб’єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, концептуальність.

Література

1. Лежен Филипп. В защиту автобиографии // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108 – 122. **2. Сиваченко Галина.** “Кому повім печаль мою?..” (Неопубліковані щоденники В.Винниченка) // Київська старовина. – 2000. – № 3. – С. 175 – 153. **3. Корогодський Роман.** Довженко: вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури // Дивослово. – 2001. – № 4. – С. 52 – 54. **4. Хазанов Борис.** Дневник сочинителя // Октябрь. – 1999. – № 1. – С. 176 – 188. **5. Танчин К.** Щоденник як форма вираження письменника: Дис. ... канд. філол. наук / Львівський нац. ун-т. – 10.01.06 – теорія літератури. – 2005. **6. Наєнко М. К.** Історія українського літературознавства. Підручник: Вид. друге, зі змін. й доповн. – К., 2001. **7. Степанян Карен.** Постмодернізм – боль и забота наша // Вопр. литературы. – 1999. – № 5. **8. Москалець Костянтин.** Келія чайної троянди. 1989 – 1999 // Сучасність. – 2001. – № 1. – С. 10 – 57. **9. Денисова Т.** Феномен постмодернізму: контури і орієнтири // Слово і час. – 1995. – № 2. **10. Галич О. А.** Історія літературознавства. – Ч. I. Зарубіжне літературознавство. – К., 2006. **11. Москалець Костянтин.** Келія чайної троянди. 1989 – 1999 // Сучасність. – 2001. – № 2. – С. 7 – 45.

The author studies the diary of K. Moskalyc, which represents postmodern picture of the world.

І. І. Даниленко

**“ДАВИДОВІ ПСАЛМИ”
ЛІНА КОСТЕНКО ЯК ПРОДОВЖЕННЯ
ШЕВЧЕНКОВОЇ ТРАДИЦІЇ ПЕРЕСПІВУ ПСАЛМІВ**

1989 року у книжці “Вибране” [1] Ліна Костенко опублікувала поетичний цикл “Давидові псалми”, що є вільним переспівом трьох пісень Псалтиря – 1–ого, 16–ого та 22–ого (за єврейською нумерацією). Принцип циклування поезій (вони підкорені єдиному ідейному та суб’єктно–емоційному началу), його автентична назва та частково добір псалмів – все це говорить, що поетеса, підхоплюючи традицію авторської інтерпретації біблійних псалмів, вступила в творче змагання з Т.Г. Шевченком (див. його цикл “Давидові псалми”, 1845 [2]). Як і її великий попередник, поетеса добирає до свого “кишенькового” Псалтиря лише ті, які дають їй змогу найбільш повно розкрити власні авторські переконання. Втім, примітно, що цикл Л. Костенко, порівняно з Шевченковим, є ще більш скороченим, а обрані поетесою псалми на тлі решти пісень Книги Хвалінь, вирізняються наявним у них зв’язком з ідеєю Христа, яку поетеса, на відміну від Шевченка, не ігнорує, демонструючи глибоку обізнаність у змісті сакрального джерела.

Так, відомо, що в 1–му псалмі Давид кладе початок пророцтву про Христа, котрий мав народитися з Давидового роду. “Блаженство” людське є уподібненням божеству, тому Пророк, наслідуючи майбутні слова Сина і разом з тим Владики свого, “ублажає” тих, хто уповає на Бога (“Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, і не сидить на сидінні злоріків, та в Законі Господнім його насолода, і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!”, Пс.1: 1–2 [3, с. 608]). У 16–му псалмі–молитві, що в підзаголовку позначений як “Золотий” (пер. І. Огієнка), (у старослов’янському варіанті – “Столпописаніє”, бо Давид написав його на стовпі нащадкам), Пророк передвіщає страждання та воскресіння Господа і спасіння тих, хто в Нього увірував (“Через те моє серце радіє та дух веселиться, – і тіло моє спочиває безпечно! Бо Ти не опустиш моєї душі до шеолу, не попустиш Своему святому побачити тління! Дорогу життя Ти покажеш мені: радість велика з тобою, завжди блаженство в правиці Твоїй!”), Пс.15 (16): 9 – 11 [3, с. 615]). 22-й псалом–молитва передвіщає пришествя Христа, відтворюючи майбутні слова молитви Спасителя, який прийшов до людей у плоті та був ними страчений (“Бо пси оточили мене... обліг мене натовп злочинців, прокололи вони мої руки та ноги мої...”, Пс. 21 (22) : 17 [3, с. 620]).

Тож, на відміну від Шевченкових “Давидових псалмів”, які переважно просякнуті суто старозавітним духом боротьби народу–обранця з ворогами Бога, “Давидові псалми” Л. Костенко репрезентують

християнський вектор рецепції Псалтиря, авторитетною основою якої є відповідні пророчі тексти, що були обрані та актуалізовані згідно з морально-етичним каноном самої поетеси, крізь призму якого авторкою сприймається весь спектр проблем сучасної людини.

Так, переосмислюючи основні мотиви 1-го псалма, поетеса уточнює, що вірна Богові людина, в якій “душа у Бога на плечі”, здатна за будь-яких умов зберегти свою гідність, моральні цінності, совість. За Л. Костенко, – це людина правди (показово, що поняття “правди” є провідним і в Шевченковому дискурсі), яка “не схибиться на дорогу зради, / і у лукавих не спита поради // І не змінє совість на харчі...” [1, с. 216]. Алітерація постає дуже помітним засобом виразності у цій та подальших поезіях циклу, підкреслюючи найважливіші в ідейно-тематичному плані місця, серед яких перше місце посідає ідея морально-духовного нонконформізму: “І хоч про нього скажуть: навіжений, то не біда – він все одно блаженний” [1, с. 216]. Щодо неправедних, то їхню ницість поетеса описує за принципами антитези й антикlimaксу (градації), підсилених різноманітними фонетичними повторами, зокрема, паронімією (грою близьких за звучанням слів) та алітерацією, що вони разом загострюють поетичні асоціації:

А хто від *правди* ступить на півметра –
душа у нього сіра й напівмертва.

Не буде в ній ні сили, ні мети,
лиш без’язики корчі *німоти*.

І хто всіляким *ідолам* і *владам*
ладен кадити херувимський *ладан*,

той хоч умре з набитим *гаманцем* –
душа у нього буде *горобцем*.

Куди б не йшов він, на землі і *далі*,
дощі розмиють *слід* його *сандалій*.

Бо так воно у Господа ведеться –
дорога нищих в землю западеться! [1, с. 216].

На цій морально-духовній основі поетеса вибудовує подальші молитовно-прохальні звернення Пророка до Бога, що містяться в 16-му та 22-му псалмі. У межах циклу вони набувають високої емоційної напруженості та експресії завдяки майстерному використанню ритміко-синтаксичних, лексико-фонетичних, суто віршових засобів виразності, продуманій загальній композиції циклу загалом і кожної окремої поезії, зокрема. Так, у другій пісні-молитві (“Псалом 16”), яка є композиційним центром циклу та найменшою за обсягом поезією в ньому (складається із трьох двовіршів), Богові відкривається вочевидь найголовніший душевний біль молільника – духовне зубожіння людини. Цей мотив

підсилюється низкою засобів виразності – паронімією, лексичними повторами та особливостями синтаксису (лаконічні звернення, окличні речення), – в результаті чого утворюються емфатичні паузи всередині рядка, які створюють ілюзію утрудненого мовлення:

*Єдиний Боже! / Все обсіли хами.
Веди мене шляхетними шляхами.*

**І не віддай цим людям на поталу –
вони вже іншу віру напители.**

*Одплач в мені, / одплач і одболи –
вони ж моїми друзями були! [1, с. 217]*

Відмова Ліни Костенко від інтерпретації значної частки віршів, що в оригіналі 15/16-го псалма оспівують Бога та містять пророкування про воскресіння Господнє підкреслюють значущість для авторки проблеми духовної зради, набуття інших богів. Тому з 11-ти віршів оригінального псалма поетесою доволі вільно переспівуються–інтерпретуються лише 1 – 4 вірші (пор.: “Хорони мене, Боже, – я-бо до тебе вдаюся! До святих, які на землі, що шляхетні вони, – до них все жадання моє! Я сказав Господові: “Ти Бог мій, – добро моє тільки в Тобі!” Нехай множаться смутки для тих, хто набув *собі* інших богів, – я не буду приносити їм ливної жертви із крові, і їхніх імен не носитиму в устах своїх”, Пс. 15 (16): 1 – 4 [3, с. 615]). Як бачимо, в обробці Л.В. Костенко зміст і цих віршів Давидового псалма, втрачаючи прикмети іудейського релігійного мислення й культу (відсутні слова прокляття в бік відступників, згадка про жертвопринесення), натомість набуває драматизму підкреслено особистісного характеру, бо в новотворі (який окремо слід визначити радше як стилізацію) зрадниками псалмоспівця постали колись найближчі до нього люди – його друзі.

У третій розгорнутій поезії–молитві (складається із 32-х віршів, як і в першоджерелі) звернення до Бога стають наскрізними, речення (серед яких велику частку складають окличні та питальні) більш лаконічними, тоді як рядки – більш довгими, а в ритмічному плані більш пластичними: 5-стопний ямб попередніх “псалмів” змінюється на 6-наголосний тактовик при збереженні єдиного для усього циклу поділу поезії на двовірші:

*Боже мій, Боже мій, Боже! Душу врятуй від грабунку!
Далекі слова мого крику від снів мого порятунку!*

*Боже мій, я ж Тебе кличу! Що ж Ти робиш зі мною?
Що ж Ти мій голос, Боже, мені ж повертаєш луною?.. [1, с. 216]*

Усі ці особливості поетики останнього вірша–молитви циклу тісно пов’язані з його ідейно–семантичним навантаженням: тут набуває свого подальшого розвитку тема самотності праведної душі (“душі–одиначки”) перед лицем ворожого безбожного натовпу, що ладен виліпити ідолів навіть із серця Пророка (“Серце, як віск, розм’якало, з нього виліплять

ідолів” [1, с. 216]). Ця молитва – водночас і плач, і крик відчаю праведника, який, попри попередні моління, тихі й лагідні, так і не отримав від Бога відповіді (“Я тихо молився, Боже, тепер я кричу вже криком...” [1, с. 216]). Тож тепер, згадуючи більш ласкаву долю покоління “вільних” і “пісенних” “батьків”, що Бога кликали – і Він “до них відгукнувся”, молільник описує страшенну картину свого бідкування, прохаючи Бога про порятунок:

А я – ніщо. Одоробло. Опудало власних городів.
Я посміховисько людське, бидло поміж народів.

Не віддаляйся від мене, дай мені грім Твоїх кроків.
Немає в мене війська, немає в мене пророків <....>.

Бики мене оточили, вже їхня злоба, як хащі.
Вже пси вишкіряють на мене, як леви, криваві пащі.

<....> Бо пси мене оточили, бики узяли за роги,
обліг злозякикий натовп, протяв мені руки й ноги.

Вже ділять мою одежу, уже й жебракують шати.

Чому ж Ти не хочеш, Боже, на поміч мені поспішати?! [1, с. 217]

Усі основні мотиви парафразу 22-го псалма, зокрема мотив зловорожості людей, які відвернулися від Бога та ополчилися на Його Пророка, зумовлені текстом першоджерела, котрий їх містить. Так, у переспіві Л.Костенко, як і в першоджерелі, присутній мотив прихованого язичництва (у вигляді поклоніння таким ідолам, як влада й гроші) та безпосереднього ідолопоклонства. Адже під образом биків, за тлумаченням отців Церкви, псалмоспівець розуміє священників та книжників, котрі, будучи начальниками над народом, поводитися нагло (тобто перевищували свої владні права); а під псами він має на увазі язичників [4, с. 78]. Разом з тим у псалмі Пророк передзображує повстання архієреїв, книжників та фарисеїв, які, наслідуючи буйство биків та шаленство левів, з усіх боків оточили Владика Христа (Пс. 21 (22): 13 – 19). Очевидно, бажаючи узагальнити образ молільника, Л. Костенко у своєму переспіві опускає згадку про Ізраїль (див.: Пс. 21 (22): 4, 24), ба навіть використовує образ, що викликає суто українські алузії: “Не дай мені, Боже, впасти на цьому барвінку хрещатому...” [1, с. 217]. А, вірогідно, з метою загострити мотив душевного болю та відчаю псалмоспівця поетесою майже не відтворюється зміст другої частини оригінального псалма, де маємо піднесений заклик Давида до співвітчизників усіяко славити Бога (“Хто боїться Господа, прославляйте Його, увесь Яковів роде – шануйте Його...”, Пс. 21 (22): 24 – 25 [3, с. 620]), Давидові славослів’я та розгорнуті обітниці Господові оспівувати Його ім’я та приносити Йому жертви (“Від тебе *повстане* хвала моя в зборі великім...”, Пс. 21 (22): 26 – 27 [3, с. 621]) і, нарешті, розгорнуте оптимістичне пророкування царя–Пророка щодо майбутнього

визнання Бога всіма народами (“Усі кінці землі спам’ятають, і до Господа вернуться, і вклоняться перед обличчям Його...”, Пс. 21 (22): 28 – 32 [3, с. 621]). Замість усього цього в Л. Костенко – обітниця Давида славити Боже ім’я, яка передана лише одним, але дуже ємним та експресивним рядком (“...на всі свої покоління імення Твоє кричатиму!” [3, с. 621]). Завершується ж ця псаломна інновація не словами надії, як в оригіналі, а словами розпачу, які перегукуються з початком поезії:

Чи я завинив чим, Боже, чи я для того й родився?
Голос мій одинокий об вуха Твої розбився.

Увесь я уже розлитий, мов чаша гіркого трунку.

Далекі слова мого крику від снів мого порятунку” [1, с. 217].

Така кільцева композиція останнього парафразу замикає рецепцію читача на магістральній проблемі циклу – катастрофічному занепаді морально-духовного начала в сучасному суспільстві на противагу розквіту багатолікого ідолопоклонства в ньому, котре спустошує душі.

Отже, на порозі третього тисячоліття Ліна Костенко, підхоплюючи Шевченкову поетичну традицію, але керуючись дещо новими ідеями, складає власний канон поетичного “Псалтиря”, згідно з яким основним ворогом її народу постає духовна недбалість, яка дозволяє книжникам, фарисеям та ідолопоклонникам різних мастей вже в котрий раз розпинати Христа. Подібні асоціації у творі Костенко не випадкові: за парадигмою мученика і пророка обидві постаті – і Давида, і Ісуса Христа, здається, дуже близькі до творчої самоідентифікації поетеси як пророка–мученика за гідність та волю України (див., приміром, “Руан”, “Ісус Христос розп’ятий був не раз...”), що надзвичайно зближує її з Шевченком. Назагал, попри те, що цикл було створено за радянські часи, його зміст залишатиметься актуальним надовго, бо він “зав’язаний” на вічній проблемі добра і зла, вірності і зради, честі і безчестя тощо. Висока поетична майстерність поетеси дозволяє розглядати її “Давидові псалми” як окрему віху в історії української поезії загалом та подальшого плідного розвитку псаломно-молитовної поезії, зокрема.

Література

1. Костенко Л. В. Вибране. – К. – 559 с.; 2. Даниленко І. Давидова арфа й Тарасова кобза: про “Давидові псалми” Шевченка // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 3 – 16; 3. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – К., 2002; 4. Блаженный Феодорит Кирский. – Т. 2.: Изъяснение псалмов. – М., 2004.

In the work semantic and genre-stylistic peculiarities of psalm lyrics innovations in Lina Kostenko's cycle “David's psalms” are analysed. The author of the article draws a conclusion that Kostenko’s work reflects the complex of main moral values of the poetess, representing close connection with Shevchenko's tradition of psalm paraphrases.

Г. С. Дзись

**ПРОЗОВА МІНІАТЮРА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ЖАНРОЛОГІЇ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)**

У сучасному літературному процесі чітко окреслюється тенденція до пошуку нових аспектів у вже традиційних формах. Зокрема, особливої уваги заслуговує жанр малих форм з його великими потенційними можливостями, властивою йому гнучкістю та пристосованістю до складних ідейних та творчих завдань. Сьогодні представники різних національних літератур дедалі частіше вдаються до жанру прозової мініатюри, пропонуючи увазі кваліфікованих читачів калейдоскоп етюдів, миттєвих спогадів-фотознімків про дитинство, про сім'ю, про прикмети повсякденності, інші дрібні радощі життя, що наповнюють ці тексти особливим філософським сенсом. Першорядне місце у розвитку цього жанру займає письменство Сполучених Штатів Америки зі своїм самобутнім "short short story", а також Великобританії та інших англійських країн. Дедалі більше естетика лаконічності проникає й у франкомовну літературу. Жанр мікропрози не залишив байдужими і українських та російських митців. Отож цілком закономірно можна говорити про те, що прозова мініатюра сьогодні активно функціонує, більше того – переживає своє друге народження (фазу активного відродження). Проте така стійкість та повторюваність жанру не заперечує його динаміки, перспективи розширення його можливостей та жанрових модифікацій, жанрового оновлення та розгалуження [11, с. 177]. Сучасна прозова мініатюра стала якісно іншою, вона сягнула нового щабля у своїй еволюції на рівні морально-філософської наповненості та форми і, отже, її жанрова природа потребує подальшої теоретичної експлікації.

У літературних студіях ХХ ст. уже існують деякі напрацювання у сфері теорії жанру малих форм. У Сполучених Штатах Америки питання теорії та практики мікропрози досліджував Джером Стерн. В українському літературознавстві важливим фундаментом для вивчення жанру прозової мініатюри є дисертація О.Гінди, яка досліджувала становлення та функціонування жанру прозової мініатюри у східнослов'янських літературах. У своїй роботі дослідниця систематизувала поодинокі розвідки українських учених В.Фащенко, І.Денисюка, Т.Заморій. "Окрім типологічних рис мініатюри, вчені аналізували її національну специфіку, хоча в їхніх монографіях не ставилася мета системного аналізу саме мініатюри, оскільки останню вони розглядали як різновид оповідання. Поза тим, саме в працях В. Фащенко та І. Денисюка зроблені цінні й важливі спостереження щодо специфіки малого епосу, окреслені перспективні шляхи розвитку малої

прози і мініатюри зокрема. Вагомим і цінним внеском у теорію жанру була спроба І. Денисюка дати жанрове визначення мініатюри як максимально лаконічної прозової форми, змістовно наповненої, в якій синтезовані ліричне й епічне начала і яка є наскрізь філософічною. Вчений диференціював жанрові підвиди мініатюри, давши їм точні дефініції: шкіц, арабеска, силует, психограма, фотографія з життя, образок тощо” [2, с. 114]. О. Гінда посилаючись на праці С. Аверінцева і М. Балашова, які вивчали генезу та функціонування жанру прозової мініатюри в світовій літературі, цікавиться також проблемами специфіки, поетики жанру прозової мініатюри у східнослов'янських літературах, аналізує причини його “витривалості” і життєздатності.

Усі ці теоретичні здобутки потребують узагальнення та систематизації з позиції функціонування та подальшого розвитку прозової мініатюри у світовій літературі. Широкий текстовий матеріал, що охоплює період другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст., вимагає створення інтегральної теоретичної бази.

Отож, жанрова проблематика прозової мініатюри значно розширилася і ускладнилася. І тому для створення концептуальної теоретичної основи цього жанру необхідно проаналізувати дослідження прозової мініатюри вітчизняних та світових вчених; виявити закономірності розвитку та становлення сучасної прозової мініатюри в різних національних літературах; обґрунтувати поняття жанру прозової мініатюри та пов'язані з ним теоретичні аспекти (жанрові різновиди, жанрові модифікації, їх жанротвірні фактори, зміщення жанрових меж, феномен жанрового синтезу).

Жанр прозової мініатюри функціонував у світовій літературі з давніх-давен. Це й біблійні притчі, й оповідання давніх греків. (Приміром, Еліан розповідає, як заколюють бика, а потім влаштовують процес, щоб знайти винного в смерті. Після суперечок виносять вирок: винний – ніж [Див.: 8, с. 386]. Розмір такого твору – менше ніж півсторінки). І все ж таки своєрідною “точкою відліку” в становленні прозової мініатюри є східне мистецтво. Зосібна в перській середньовічній літературі знаходимо “алмазні розсипи” прози: короткі оповідання, які за стилем представляють “орнаментальну”, “прикрашену” прозу, насичену риторичними фігурами, складними метафорами, промовистими порівняннями, пересипану віршованими цитатами зі знаменитих у той час авторів. Показовим прикладом такої прози є книга перського письменника Сааді “Тулістан” (назва означає “розарій”, “квітник”), яку сам автор задумав як збірник непроминальних духовних цінностей, “вічно квітучих троянд”. Свої дуже короткі оповідання Сааді “прикрашає” власними віршами, котрі десь містять мораль, а десь мудру пораду [10, с. 19]. Біля джерел жанру прозової мініатюри стоять східні хокку (хайка) і танка, а також збірки поетичних афоризмів та мініатюр Рабіндраната Тагора, зосібна його “Крупиці”, “Письмена”, “Іскри” і “Залітні птахи”. Тут варто зазначити, що літературні форми східної традиції не підлягають звичній західній

класифікації щодо ліричних та епічних творів, позаяк дуже багато орієнтальних творів знаходяться на межі поезії та прози.

Неабияку роль у зародженні цього жанру відіграв орієнтальний живопис. Слово “мініатюра” походить від латинського “*minium*”, що в перекладі означає “червоні фарби”, які застосовувалися в оформленні рукописних книг. Так в ілюстраціях до книжок, мініатюрах, що дійшли до нашого часу і є відблисками середньовічного східного мистецтва, художник зображує не те, що йому “здається”, не те, що він “бачить”, а те, що він “знає”. Це та зорова картинка з прихованим глибоким змістом, яку пізніше знаходимо у прозовій мініатюрі. Для східної мініатюри традиційними є виразна строгість малюнка і глибокого чистого колориту, спрощені композиції, лаконічна простота монументального пейзажу, відсутність зайвої деталізації. Так само, як прозова, ілюстраційна мініатюра розвивається: змінюється її тематика, композиція, додається національний колорит [6, с. 167 – 170]. У цій площині прозова мініатюра є своєрідним синтезом різних видів мистецтва та різних традицій.

Біля джерел жанру прозової мініатюри стоїть також поезія в прозі, яка “перебуває на стику між прозовими і поетичними жанрами” і “може бути фабульною і безфабульною” [3, с. 28]. Такими є твори Алоїзіуса Бертрана, Стефана Малларме, Артюра Рембо, Шарля Бодлера, Евереста Парні. У російському літературознавстві в оцінці естетичної і жанрової природи прозової мініатюри початковим пунктом та своєрідним каноном жанру вважалися “Поезії в прозі” І. Тургенєва [2, с. 115].

Певною мірою на становлення прозової мініатюри вплинув жанр афоризму. За визначенням літературознавчого словника, афоризм – “короткий влучний оригінальний вислів, узагальнена, глибока думка, виражена в лаконічній формі, подеколи несподівано парадоксальній (Поспішай повільно – Октавіан Август)”. Афоризм завжди містить в собі більше значення, ніж мовлено, він ніколи не аргументує, але впливає на свідомість виразною неординарністю судження [9, с. 71].

У різних національних літературах упродовж століть жанр прозової мініатюри не припиняв свого розвитку: у різні епохи він відроджувався, оновлювався, розгалужувався, поєднуючи константність (стійкість), повторюваність (репродуктивність) та новаторські здобутки як його головні жанрові атрибути. У сучасній світовій літературі, а зокрема другої половини ХХ – початку ХХІ століття активізувався жанр короткої прози. З’явилися нові митці, підвищився їх соціальний статус, їхній життєвий досвід часто використовується як матеріал художнього аналізу. Якісно іншою стала прозова мініатюра, вона піднялася на новий рівень структурно-типологічний і ідейно-естетичний. Промовистим прикладом такого типу прози є оповідання сучасного французького письменника Філіпа Делерма – невеликі тексти, в яких насправді нічого “не відбувається”, точні моменти, але мінливі, короткі, якийсь погляд, якість світло, якісь запахи, якісь відчуття, тремтливі штрихи, мозаїка психологічних деталей, котрі разом створюють цілісну картину. На думку критиків, успіх Делерма полягає в тому, що він зумів перетворити

в літературу маленькі життєві дріб'язки, трансформувати у слова ті емоції, котрі відомі кожній людині. Денниками називає свої мініатюри український письменник Петро Сорока і окреслює їх як жанр, який народився із потреби сповіді. Його твори щирі, відверті, тяжіють радше до правди, ніж до вигадки. Латиський митець Імантс Зіедонис пише свої мініатюри – “епіфанії”, маленькі імпульси, короткі спалахи, які особливо яскраво висвітлюють деякі миті життя. У доробку грузинського автора Рауля Чілачави є мініатюри, які він називає “маргіналіями”. Італієць Джорджо Щербаненко називає свої твори мікрооповіданнями. Латиноамериканський письменник Хорхе Луїс Борхес у своїх мініатюрах метафізичні, абстрактні питання занурює в детально відтворений ним у слові реальний, речовий, навіть банальний світ. Швейцарський письменник Патрік Мозер запровадив у літературний обіг термін “нанотекст”. Виходячи із уже наявних термінологічних окреслень, більш звичних для українського дослідника літератури, нанотекст міг би називатися “мінітекстом”, “мікротекстом” або ж короткою новелою. Але Мозер шляхом досліджень, експериментів та відкриттів визначає зародження, ознаки і межі нової літературної форми, яка знаходиться між хайкою та новелою, але відрізняється від останньої значно меншою кількістю описів. Натомість нова форма прагне “зобразити”; це те, що письменник називає “парадоксом нанотексту”, – це його кінематографічна функція. Нанотекст у літературі виконує подібну функцію, що й короткометражний фільм або німе кіно в кінематографі: він акумулює основний первинний сенс. Читаючи нанотекст, реципієнт чітко моделює в уяві зорову картину. На думку Мозера, ідеальним було б написати твір такої щільності, щоб кожна фраза могла стати афоризмом. Тому автор старанно відшліфовує кожне речення: написані “вголос”, вони задумані для того, щоби бути сказаними. Нанотекст – стислий, полісемічний, гумористичний, квінтесенціальний. Вагома роль відводиться тут підтексту, еліптичності, іносказанню, тому його треба вміти читати “між рядками”.

До написання нанотекстів вдаються й інші автори. Зокрема прикладом такого жанру є мінітекст “Брязкіт лопати” ще одного швейцарського письменника Яна Жерді-Маргерона.

Жанр прозової мініатюри щодалі набуває популярності. Наприклад, державний університет штату Флорида з 1986 року проводить конкурс на написання кращої короткої-короткої історії – “short short story”, яка повинна містити не більше 250 слів. У передмові до антології американської мікропрози її теоретик Джером Стерн стверджує, що така мала форма, з одного боку, потребує уже відомих з давніх-давен стратегічних прийомів, а з іншого – новаторських підходів. Автор називає коротку-коротку оповідь найдавнішою літературною формою й окреслює її генезу, починаючи з часів до епохи писемності, коли виник анекдот – сатирично-гумористична мініатюра про якусь пригоду, полювання, або чудесний порятунок. На думку Дж. Стерна,

серед найдавніших форм дуже короткого оповідання є також жарти, байки Езопа та притчі зі Старого та Нового Завітів.

В XIX ст. художні переваги дуже короткого оповідання почали використовувати багато авторів. Виникла техніка передачі сугестивних глибин змісту. Починаючи від Едгара По, Чехова, Гоголя, Мопассана коротке оповідання еволюціонувало до творів Франца Кафки, Ернеста Гемінгвея, Кетрін Енн Портер, Фленнері О'Коннор і Дональда Бартелема. Відтак легкість контролю, концентрація ефекту, елегантність форми та гнучкість її можливостей дають змогу дуже короткому оповіданню бути самостійним жанром із власною естетикою. В 60-х рр. XX ст. такі автори як Рассел Едсон і Енріке Андерсон Імберт почали складати оповідання розміром в декілька рядків, задаючи собі запитання: "Наскільки можна вкоротити коротке оповідання, щоби при цьому воно залишалось оповіданням?" [14, с. 8]. До антології американської мікропрози увійшли мініатюри таких авторів як Роберто Фернандес, Моллі Гайлз, Памела Пейтнер, Франсуа Камуан та інших, які сповідували подібні художні принципи.

У 2001 р. в Іспанії вийшов збірник коротких оповідань уже відомих авторів і початківців на тему життя в еміграції та багатокультурності сучасної Європи, серед яких мініатюри Бенжаміна Прадо, Давіда Торреса, Хав'єра Пуєбли та багатьох інших.

Вочевидь вищенаведені факти свідчать, що сьогодні у різних літературах відбувається кристалізація прозової мініатюри як самостійного, самодостатнього жанру, але у кожній із них існують власні специфічні проблеми жанрової типології. Однак, можна вважати спільною закономірністю посилену увагу теоретиків до виникнення нових літературних форм та намагання дати їм чіткішу дефініцію і здійснити певну класифікацію.

Роблячи екскурс у зарубіжні літератури, І. Денисюк вказує на розмитість та невідповідність у системі жанрової теорії східнослов'янських, європейських, східних та американських літератур [3, с. 28 – 37]. Так, "деякі жанри малої прози піддаються частковим модифікаціям, більшою мірою в залежності від особливостей національної генологічної системи" [3, с. 28]. Згідно з англо-американською теорією початку XX ст. "short short story" є своєрідною мікромовелою, тоді як вчені кінця XX ст. називають її різновидом оповідання. Це пояснюється тим, що літературознавчий термін "tale" (оповідь) інколи сплутують з терміном "short story" (коротке оповідання), що приблизно співвідноситься зі східнослов'янським та німецьким визначенням "новели". Але ніхто з літературознавців не має жодних сумнівів, що така прозова мініатюра є самостійним жанром. Українські дослідники розглядали жанр прозової мініатюри як різновид оповідання, тоді як російські теоретики відштовхувалися від поезій у прозі.

Звісно, у різних національних літературах існують розбіжності в дефініціях прозової мініатюри другої половини XX початку – XXI ст., адже вичерпного визначення цього жанру в окреслений період немає

навіть у межах однієї окремої літератури. Приміром, в українській літературі термін “мініатюра” довгий час вживався як синонім до слова “етюд”, “поезія у прозі”, “новела”, “коротке оповідання”. Л. Левицький дав таке теоретичне визначення жанру прозової мініатюри: це твір “невеликий за обсягом, але композиційно і змістовно завершений, який містить у собі думку або образ широкого узагальнення” [7, с. 844]. Натомість О. Гінда стверджує, що “цю дефініцію не можна вважати вичерпною і точною, оскільки поза авторською увагою залишилися важливі ознаки жанру” [2, с. 111]. Дослідниця зауважує, що “прозова мініатюра, з огляду на її невеликий обсяг (від кількох рядків тексту до кількох сторінок), передбачає насамперед максимальну концентрацію життєвого матеріалу і морально-філософську наповненість змісту” [2, с. 113]. Дефініцію американської прозової мініатюри вчені формулюють виходячи з визначення американської новели Езенвейна: “Short story – це коротка уявна оповідка, яка розкриває єдиний головний інцидент і єдиний видатний характер, яка має сюжет, елементи якого так сконцентровані, що творять єдність враження” [3, с. 34]. У свою чергу, “short short story” є найменшим розміром американської новели (часто має одну сторінку), “драматизує одну подію чи кульмінаційну сцену і закінчується пуантом” [3, с. 34].

Згідно зі спостереженнями І. Денисюка, в американській теорії і практиці “розмір – найсуттєвіша жанрова риса”. У той час як європейські теоретики вважають такий критерій жанрової типології надто спрощеним. Вони зазначають, що “розмір – важливий допоміжний фактор при визначенні жанру, але не основний” [3, с. 32].

Жанротвірними для прозової мініатюри є не лише формальні, а й змістовні компоненти. Так, за спостереженнями О.Гінди, автор мініатюри “під зовнішньою оболонкою відтвореного явища намагається побачити його потаємний смисл, визначити його соціальну і філософську закономірність, розкрити подію в контексті всезагальних зв’язків. Саме тому мініатюра передбачає значну концентрацію думки і почуття – елемент художнього узагальнення досягає тут максимуму” [2, с. 112]. У порівнянні з новелою, котрій також властивий “епіцентр мислі та настрою”, прозова мініатюра ще більше “спресовує” життєвий матеріал і змушує читати поміж рядків [2, с. 113]. Визначальною рисою прозової мініатюри є її наскрізна філософічність та морально-ідейна наповненість.

Кожен письменник, котрий працює в жанрі прозової мініатюри, дає йому свою назву, отожд цілком закономірним постає питання авторських жанрових визначень. Свої жанрові пошуки літератори часто обґрунтовують в передмовах до власних творів.

Так, латиський письменник Імантс Зіедонис називає свої мініатюри “епіфаніями”, маленькими імпульсами, “світло яких особливо яскраво висвітлює деякі миті життя” і які часом “можуть здаватися суперечливими” [4, с. 3]. Варто зазначити, що термін “епіфанія” уже згадується в літературі. Епіфанії, як раптові духовні маніфестації були

центральною концепцією естетичної теорії великого ірландського письменника ХХ ст. Джеймса Джойса. Французький письменник Філіп Делерм послуговується терміном “textes courts en prose” (короткі тексти в прозі). Цей термін використовують також його літературні співвітчизники такі як Жак Реда, Жан-Лу Трассар, Ерік Ольдер, Крістіан Бобен та інші [13, с. 130]. Швейцарський письменник Патрік Мозер вводить в літературознавчий обіг термін “нанотекст” і називає його самостійним літературним жанром [15, с. 3]. Український митець Петро Сорока створює “денники”, які за своєю фрагментарністю нагадують щоденникові записи, але на відміну від них, крізь призму сповідальності та відкритості автор прагне осмислити філософію життя народу. Такі нові жанрові визначення є досить цікавими і, як пише Н. Копистянська, в них “відбувається історично зумовлений процес диференціації та синтезу”, також “це завжди запрошення до дуже цікавих спостережень, які проводять і самі письменники, і дослідники літератури” [5, с. 19]. Н. Копистянська слушно зауважує, що “знамениті письменники часто є тонкими критиками і теоретиками”, їхня перевага над критиками в тому, що “їх судження містять у собі власний досвід”, але з іншого боку до них треба ставитися “з повагою й критично” оскільки часто ці судження мають доволі суб’єктивний характер [5, с. 20].

Важливим при дослідженні жанру прозової мініатюри постає питання вивчення її різновидів та жанрових модифікацій, а також їх жанротвірних чинників. У своїх наукових розвідках І.Денисюк намагався диференціювати жанрові підвиди мініатюри, розмежовуючи шкіц, арабеску, фотографію з життя, образок тощо, конкретизувавши їх жанровотвірні чинники серед яких: а) розміри, б) близькість характеру зображення із жанрами суміжних мистецтв, в) форма викладу матеріалу, г) тематика, д) психологізм оповіді. Російський вчений С. Шаталов також писав про жанрові різновиди мініатюри, спираючись на матеріал “Поезій у прозі” І. Тургенева. Щодо жанротвірних чинників різновидів сучасної прозової мініатюри, можна виокремити буденно-чуттєве сприйняття світу (твори Ф.Делерма), іронія та гумор (нанотексти П.Мозера), порушення хронотопу (твори Ф.Делерма, В.Субботіна), духовна естетика (епіфанії І. Зіедониса та “короткі історії для душі” Бр. Ферреро).

У сучасному літературознавстві часто вживається термін “жанрова модифікація”. Як стверджує Н.Копистянська, “поняття “різновид” і “модифікація” близькі за значенням, але не синонімічні” [5, с. 18]. Так модифікація може відбуватися в межах і жанру, і жанрового різновиду, а може бути і окремою генологічною категорією. Жанрові модифікації пов’язані з накладанням на відносно сталі жанрові форми нового жанрового змісту. Зокрема Н.Тихолаз зауважує, що жанрова модифікація “категорія <...> піддатливіша до різних впливів, аніж жанр: вона легше і швидше всотує у себе те нове, що привноситься епохою, національною культурою, творчою індивідуальністю письменника тощо” [11, с. 180]. В залежності від тих факторів, які відрізняють якість

відхилення від канону жанру, здійснюється диференціація жанрових модифікацій.

Б.Томашевський пропонував називати такі жанровизначальні фактори “домінантами” [11, с. 180]. Завдяки таким чинникам-модифікантам, як елементи художнього змісту, з’явилися проблемно-тематичні модифікації прозової мініатюри (епіфанії І. Зіедониса, короткі оповідання з іспанського збірника “Лавал’ес”, короткі історії для душі Бр. Ферреро та ін.); а внаслідок таких, як елементи внутрішньої форми, – модифікації за особливостями сюжетно-композиційної організації (нанотексти, денники).

Однак, варто також не забувати і про феномен жанрового синтезу, який часто спостерігається у сучасній літературі. “Лексикон загального та порівняльного літературознавства” подає таке визначення жанрового синтезу: “поняття, що відбиває загальну тенденцію жанрів до взаємотяжіння, яка реалізується в художньому творі як структурна єдність ознак різних жанрів, як поліжанризм” [7, с. 203]. Із певним наближенням можна розрізнити внутрішньо-родовий та міжродовий жанровий синтез, а також схрещення власне літературних та позалітературних жанрів. Прозова мініатюра максимально пристосована до синтезу епічного і ліричного начал. Прикладом такого явища є російська прозова мініатюра, яка, як уже згадувалося, “виросла” із поезій у прозі. Але на певному етапі свого становлення, як зазначає дослідниця східнослов’янської прозової мініатюри О.Гінда, “переросла їх, а подекуди стала й антиподом” [2, с. 115]. О.Гінда підкреслює, що “лірична стежа в мініатюрі ніколи не була всепоглинаючою і єдиною”, вона органічно поєднується з епікою і обидва складники здобувають нові творчі можливості, даючи життя новому жанрові [2, с. 116]. Іншим прикладом феномену жанрового синтезу на рівні літературних родів може бути нанотекст П. Мозера, який за визначенням самого автора є малою епічною формою, що поєднує жанрові особливості хайки та новели.

Отже, жанр сучасної прозової мініатюри, будучи предметом зацікавлення письменників та літературознавців з різних національних літератур, відкриває нові перспективи у сучасній світовій жанрології.

Література

1. **Аверинцев С.** Большие судьбы малого жанра // Вопросы литературы. – 1984. – № 4. – С.153 – 179. 2. **Гінда О. М.** Прозова мініатюра в контексті східнослов’янської літературознавчої жанрології (60 – 80-ті роки ХХст.) // Проблеми слов’язознавства. – 1999. – Вип. 50. – С. 111 – 117. 3. **Денисюк І. О.** Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1999. – 280 с. 4. **Зіедонис І.** Епіфанії / Пер. з лат. В. Силави. – Рига, 2005. – 143 с. 5. **Копистянська Н. Х.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів, 2005. – 368 с. 6. **Кочубей Ю. М.,** Циганкова Е. Г. Орієнтальне мистецтво в

Україні в 20 – 30-х рр. ХХст. В. М. Зуммер (1885 – 1970). – К., 2005. – 316 с. **7. Левицкий Л. А.** Миниатюра // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1967. – Т. 4. – С. 844. **8. Лексикон** загального та порівняльного літературознавства / А. Волков, О. Бойченко та ін. – Чернівці, 2001. – 636 с. **9. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. – 752 с. **10. Персидская** класика поры расцвета. – М., 2005. – 843 с. **11. Тихолаз Н.** Жанр та жанрова модифікація в лабіринті гносеологічних парадоксів // Українське літературознавство. Збірник наукових праць. – Вип. 67. – Львів, 2006. – С. 169 – 184. **12. Тодоров Ц.** Поняття літератури та інші есе / Пер. з франц. Є. Марічева. – К., 2006. – 162 с. **13. Bertrand R.** Philippe Delerm et le minimalisme positif. – Paris, 2005. – 234 p. **14. MicroFiction: An Anthology of Really Short Stories** Edited by Jerome Stern. – New York – London, 1996. – 133 p. **15. Moser P.** Tu ne voleras point, et autres nano textes. – Vevey, 2005. – 90 p.

The article deals with the problems of genesis and evolution of the genre of prosaic miniature in the world literature. Prosaic miniature of the second part of the 20th – the beginning of the 21st century is analyzed from the point of view of its genre development. On the basis of theoretical works of contemporary Ukrainian and foreign scholars (I. Denysyuk, O. Hinda, V. Fashchenko, J. Stern and others) the author investigates the main features of the genre, its generic modifications and transformations. Taking into account many examples of that textual structure by different authors (P. Soroka, V. Subbotine, P. Delerm, I. Ziedonis, J. L. Borges and others) who are representatives of different national literatures (Ukrainian, Russian, French, Latvian, American and others) she underlines the national genre characteristics and differentiations. The main attention is paid to the aspects of terminological genre signification.

УДК 821.161.2 – 1.09 Тенета

В. І. Дмитренко

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО НАДБАННЯ БОРИСА ТЕНЕТИ

Постать Бориса Тенети (справжнє прізвище Гурій), українського письменника 20 – 30-х років ХХ століття, уже досить довгий час знаходиться поза увагою дослідників. Якоюсь мірою це пояснюється повною відсутністю в загальному доступі творів письменника: його збірки не перевидавались, а твори не друкувались у періодичних виданнях з двадцятих років минулого століття, тому стали бібліографічною рідкістю.

У прижиттєвій критиці прозові збірки письменника не залишались поза увагою сучасників й не все, сказане про його творчість у той час, слід заперечувати, хоча, мабуть, говорити про прихильність критиків до молодого автора було б не правильним. Під незначною кількістю публікацій того часу стоять підписи О. Травня, В. Покальчука, І. Лакизи та ін. У кінці минулого століття під час відновлення цілісності літературного процесу й повернення до історії нашої літератури імен письменників, творчість яких належить до періоду 20 – 30-х років ХХ століття, названого Розстріляним Відродженням, з'явилися публікації В. Мельника про Бориса Тенету у двохтомнику “Історія української літератури ХХ століття” та у літературних портретах письменників Розстріляного Відродження, а також у “Літературній Україні”. Але в основному – це літературні портрети письменника з досить не точними біографічними даними (наприклад, подається інформація, що Б. Тенета народився на Донбасі), лише згадкою про його поетичну творчість, перерахуванням і досить поверховим аналізом прозових збірок письменника. Це все не може дати сучасному читачеві й досліднику історії української літератури повної картини творчих здобутків митця, не визначає його місце в літературному процесі 20 – 30-х років минулого століття.

Мета публікації: подати аналіз творчого надбання Бориса Тенети, визначивши основні проблеми його творів, наскрізні образи, акцентуючи увагу на особливостях світотворення письменника, стильових й творчих домінантах.

Першим надрукованим твором письменника стала новела “Маріяка” (Червоний шлях, 1924, № 11), що пізніше ввійшла до збірки “Листи з Криму”. У 1926 році за підписом Б. Тенети почали друкуватись поезії. Вони з'явилися у періодичних виданнях того часу: “Червоний шлях”, “Зоря”, “Життя й Революція”, “Нова громада” та ін. Побратим письменника по літературній організації МАРС, Б. Антоненко-Давидович, єдиний хто залишив спогади про нього, зазначав: “Свого часу це був досить відомий автор багатьох ліричних поезій, що так і не вийшли навіть за життя автора окремою збіркою. Не вийшли, бо й сам автор не дбав про таку збірку, вважаючи за своє основне покликання прозу, а на свої вірші дивлячись як на щось інтимне, занадто “своє”, де кажеш самому собі щирі правду” [1, с. 263].

З біографії письменника відомо дуже мало фактів. Знаємо лише точно, що народився він у с. Покровське на Катеринославщині. Навчався в Катеринославському ІНО, а в 1927 році перевівся на третій курс історичного факультету до Київського ІНО. Він почав друкуватись ще, коли жив у Катеринославі, однак саме в Києві письменник включився в активне літературне життя. Він став членом київського літоб'єднання МАРС. Його прізвище стоїть у документах, що засвідчили утворення організації [11].

Події 1934 року для нього були жахливим ударом. За свідченням дружини Є. Плужника, Б. Тенета хотів отруїтись в грудні 1934, після

розстрілу побратимів по МАРСу, Г. Косинки й Д. Фальківського. У своїх спогадах вона розповіла, що, відчуваючи, що він може бути наступним, Б. Тенета вирішив не датися живим у руки енкаведистам. План у нього був такий: “Небезпека наближається, скоро і по нас прийдуть, а жити так хочеться, що, здається, я зроблю так: піду до річки, залишу свій одяг на березі, покладу в кишеню всі документи на ім’я Бориса Тенети, а сам на голову нав’яжу який-небудь одяг такий, щоб можна лише було прикрити грішне тіло, перепливу річку... І нема мене... Піду, куди очі глядять, без документів, без нічого... А хтось знайде мій одяг на березі з документами, передасть у відділ розшуку міліції, міліція – у НКВС. Ну що ж, скажуть, утопився сам, раніше, ніж ми його утопили...” Арештовано письменника було 20 січня 1935 року на Кавказі, куди він поїхав до дружини й доньки. Перед відправкою до Києва його тримали в сухумській в’язниці. Тут він зробив спробу покінчити життя самогубством, але його врятували. Однак йому вдалось здійснити свій задум 6 лютого 1935 року. Подерши на ливни рушники й кальсони, він уночі під ковдрою, прив’язавши один кінець за бильце ліжка, затягнув собі на шиї петлю.

Одразу після переїзду до Києва вийшла перша збірка Б. Тенети “Листи з Криму” (1927), наступного року була надрукована окремою книгою повість “Гармонія і свинушник” (1928), у 1929 році вийшла наступна збірка “Десята секунда”, 1930 рік був позначений виданням збірки “Ненависть”, оповідання “Будні” (“Літературний ярмарок”) і повісті “П’яниці”. Остання публікація письменника датується 1934 роком. У журналі “Радянська література” у 1933 і 1934 роках була опублікована його повість “Дні”. На думку В. Мельника, це “поширений варіант оповідання за рахунок типово банальних, навіть і для того часу епізодів про реконструкцію заводу, зміцнення колгоспу, шкідництво “куркулів” [4, с. 338].

Збірка “Листи з Криму” репрезентувала читачеві ліричну прозу, головний герой якої зациклений на власних почуттях і переживаннях. Саме вони покладені в основу всіх оповідань збірки й, на нашу думку, допомагають самому автору розібратись у своїх власних переживаннях.

У творах Бориса Тенети спостерігається продовження традицій української класичної, а також світової літератури у створенні образу міста. Одним із перших українських письменників, який представив у своїх творах розуміння неминучості урбанізації був Микола Вороний. На відміну від своїх попередників, у “Співах старого міста” він, замість заперечень і гротеску, призводить читача до висновку, що всі шляхи ведуть до міста. Проте, проступає двоїсте ставлення ліричного героя до міста: з одного боку, він уже цілком міська людина й любить місто, однак він прикутий до нього умовами життя, що змушує його страждати й ненавидіти місто, хоча він розуміє, що життя поза ним для нього неможливе. Таке ставлення до міста спостерігаємо у творчості Е. Золя, а також багатьох інших представників світової літератури. Б. Тенета продовжує традицію двоїстості в поданні образу міста. Так, наприклад, в

одному з його перших оповідань “Місто”, що було надруковано в першому числі журналу “Життя й революція” за 1926 рік такий початок: “Я ненавиджу місто, як може його ненавидіти лише той, хто так любить його... Бо воно, як кам’яна труна, заховає в собі найкращі сили, висмоктує кров, витягує жили...”

Бо воно з’їсть мене.

Я люблю його, як може любити лише той, хто бачить в ньому майбутнього паростки.

Я люблю тебе місто за те, що ти перемелюєш зерно на борошно.

Я, як закоханий, що припав до зрадливої жінки: почуває, що гострим ножем вже порізала шкіру й на серце надушує... а відірватися не може...

Я так люблю те місто прокляте, що ненавиджу до смерті... [8, с. 7].

В оповідача померла улюблена сестра, яка, на його думку, втратила здоров’я через місто. Її смерть була поштовхом у сприйнятті оповідачем міста, як жахливої істоти, що тільки нищить і споживає. Загалом творчість письменника сприймається критиками “в романтичному, лірико-імпресіоністичному ключі” [4, с. 337]. Це засвідчує перша збірка письменника “Листи з Криму” (1927). Ця проблема вже розглядалась автором статті [2]. У той же час згаданий вище й опублікований раніше твір “Місто” містить сюрреалістичні відіння й натуралістичні елементи. Так, наприклад, місто представляється оповідачеві павуком: “Я знаю. Я зна-аю, ти хитрий, тисячовуличний павуче! Зовсім непомітно ти простягаєш свої лапи, і коли схопиш, лише тоді ясно станеш на очі...” [7, с. 18]. А нижче: “Далеко внизу лежить він, огнений павук, червоноокий згубця життя. Він ніколи не спить ненажерливий.

Вже залізні його пазурі викидають з легенів шматки сірі-сірі, іноді жовті з червоними ниточками” [7, с. 19]. Місяць сприймається оповідачем також у сюрреалістичній традиції як вісник смерті: “Надворі місяць будинки мертвить” [7, с. 19].

Дуже мала кількість поезій Б. Тенети доступна сучасним дослідникам, однак і вона дозволяє простежити тематичну спільність лірики із прозою письменника. Образ міста, представлений у них, продовжує й підсилює традиції зображення його у прозі письменника. Так, у поезії “Немає слів...” чітко окреслюється амбівалентний стан ліричного героя щодо сприйняття їм міста. Місто забрало в ліричного героя можливість насолоджуватись принадами життя. Йому вже не шукать зелених квітів у гаю, “не ходить співучою косою // На луки ранком золото збирать”, бо:

Хто хоч на мить в сталеві очі міста
Поглянув, прагнучи і бур і боротьби,
Життя того, як порване намисто
Не позбирать на брукові в юрбі [8, с. 5].

Так само неможливість повернути минуле, за яким тужить ліричний герой, і яке уособлює степ, далекий гай і перше кохання звучить у поезії “Знов мені приснилися...”. Тільки в снах він може повернутися в той такий далекий і щасливий для нього час. Однак, в очі глянула інша, загадкова: “В очі глянула, і ти уже не та // Бо вона коха по-городському... // Я забув про тебе і жита” [6, с. 7].

У поезії “Ти сидиш в задимленій кімнаті...” ліричний герой страждає за втраченою чистотою села. Бо його кохана дівчина змушена продавати своє тіло і йому вже не повернути щасливих днів свого минулого. Тепер його чекає лише: “Ніч самотна, вітер і туман”.

Героїня повісті Б. Тенети “Гармонія і свинушник” Катерина “з очима вітром степовим нав'яними” сприймає місто дуже позитивно: “Там життя цікаве, зовсім одмінне, нове і люди там справжні люди. Справді, у великому місті воно має бути новим, не тільки таким як тут, де ще й досі панує дядько, а дядьки по-старому пиячать, – тільки не горілка вже, а самогон. Тягнуло в незнані краї, де життя на тисячі фарб грає, де люди будують нове й не такі забиті, та темні, як тут” [5, с. 54]. Однак, потрапивши в місто, вона вже інакше сприймає його: “Не звикла вона ще до міста, та боялася признатися Михайлові, що іноді її, котра нічого не боялася, там, у степах, в боях, під Перекопом, лякали люди, високі кам’яні гроби і лише іноді ритмічне дихання заводу і праця в робітничій околиці будили щось рідне, але так стомлювалась вона за вісім годин праці, що все пропадало марно.

Як їхала сюди, здавалося, що тут всі розумні такі, хороші, а придивилася, то такі ж самі, як і всюди” [5, с. 55]. Катерина так і не змогла звикнути до оточуючого її бруду. Вона прагнула гармонії, а оточував її лише свинушник. Вона наклала на себе руки, не витримавши бруду. На жаль, лише її смерть стала поштовхом до розуміння її Михайлом: “І лише тепер відчув Михайло, що вона – це весна... Увесь світ, а світ увесь новий – це вона. Відчув і одразу зрозумів її біль, що не дав їй злитися з життям...” [5, с. 253].

Оповідання “П’яниці”, що увійшло до третьої збірки письменника, а потім виходило окремою книгою, досить чітко окреслює чіатчеві картину деградації міського населення. У центрі твору – сім’я п’яниць (батько, мати й син), які втратили людську подобу й мету свого життя, вбачають лише в тому, щоб напиться до такого стану, коли людина втрачає людську подобу. Дослідники зазначали, що Б.Тенета в цьому творі наближається до натуралізму, трактуючи людину з погляду її біологічної природи з фізіологічного боку життя. Оповідання “Безробітний” чітко демонструє, що фізіологічна потреба людини в їжі відкидає на задній план усі інші переживання й визначає її прагнення до моменту задоволення цієї потреби.

Темний бік людської природи проступає також у першому оповіданні зі збірки “Десята секунда”, “Люди”. Це новий варіант твору “В неділю”, що друкувався в Катеринославському журналі “Зоря” у 1926 році, № 20. В оповіданні “Люди” змальовано жорстоку картину самосуду

над конокрадом, злочин якого навіть не доведено. Подібна тема вже була представлена в “Хлопській комісії” Івана Франка, “Злодії” В. Стефаника та інших. Згадує про подібний випадок В. Сосюра в “Третій Роті”. Автор зумів відтворити нелюдську поведінку юрби, яка керується лише власницьким інстинктом і здатна не задумуючись вчинити найогидніший, найжахливіший злочин: розлючена юрба закопує напівживу людину в землю, а коли в ямі земля починає ворошутися, то її притопують чобітьми.

Отже, творчість Б.Тенети, будучи стилістично неоднорідною, відрізняється тематичною цілісністю й продовженням традицій української літератури попереднього періоду. Вона ще чекає на своїх дослідників.

Література

1. **Б.Антоненко-Давидович Б.** Здалека й зблизька. – К, 1969.
2. **Дмитренко В.** Імпресіонізм як стильова домінанта ранньої прози Бориса Тенети // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка, 2006. – № 10 (105). – С. 52 – 58.
3. **Зет Ю. Б.** Тенета “Десята секунда”. Книгоспілка стор. 222. Року видання не зазначено // Червоний шлях. – 1929. – № 12. – С. 236 – 237.
4. **Мельник В.** Борис Тенета (1903 – 1935) // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. – К., 1998.
5. **Тенета Б.** Гармонія і свинушник // Життя й революція. – 1927. – № 7 – 8. – С. 48 – 75; № 9. – С. 240 – 259.
6. **Тенета Б.** Знов мені приснилися // Життя й революція. – 1926. – № 6. – С. 7.
7. **Тенета Б.** Місто // Життя й революція. – 1926. – С. 17 – 21.
8. **Тенета Б.** Немає слів... // Життя й революція. – 1926. – С. 5.
9. **Тенета Б.** Ти сидиш в задимленій кімнаті // Життя й революція. – 1926. – № 9. – С. 7.
10. **Травень О. Б.** Тенета. Десята секунда. Книгоспілка. 1929 р. Стор. 222. // Критика. – 1929. – № 11. – С. 134 – 136.
11. **Хроніка** // Червоний шлях. – 1926. – № 11 – 12. – С. 239 – 251.

The article represents a part of the author’s research about literary organization “Lanka”-“MARS”. In the article deals with creative dominants in the Borys Teneta’s works.

УДК 821.161.2-34.09

В. В. Кизилова

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ. ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ

Казка вважається найпопулярнішим жанром дитячої літератури. “Чим глибше людство досліджує світ, тим більше загадок постає перед

ним. І однією такою загадкою є те, що й малу дитину, й дорослу людину хвилюють ... казки” [1, с. 5].

Сучасні довідково-інформативні літературознавчі джерела дефініцію “казка” подають лише у значенні “фольклорний твір”: “...один із основних жанрів народної творчості, епічний, розповідний, сюжетний твір усного походження. В основі казки – захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються як реальні” [2, с. 330]. Народну казку досліджували багато фольклористів і літературознавців (Л. Дунаєвська, О. Брицина, Ф. Ващук, Г. Сухобрус, В. Юзвенко, В. Пропп, В. Анікін, Е. Померанцева та ін.). Казка літературна несе на собі відбиток авторської особистості, типові риси доби, в яку вона була створена. Як підказує нам стійкий читацький досвід, це твір, створений письменником і тому наділений неповторною творчою індивідуальністю письменника. Нашу увагу в даній розвідці привертає питання жанрової специфіки літературної казки, а її **метою** є спроба аналізу та узагальнення поглядів різних літературознавців на означену проблему.

Довгий час літературна казка розглядалася науковцями як результат перенесення фольклорного жанру в авторську художню систему. Однак погляд цей не є теоретично обґрунтованим. Відсутність чіткого розмежування жанрів літературної і народної казки, а також загальноприйнятого визначення казки літературної – один із проявів теоретичної нерозробленості даної проблеми .

На нашу думку, сутність питання про жанрову специфіку літературної казки полягає у з’ясуванні міри оригінальності літературних казок та міри їх залежності від фольклорної жанрової традиції. У наукових дослідженнях це питання розв’язується неоднозначно.

Л. Ю. Брауде розуміє літературну казку як “авторський, художній, прозаїчний або віршовий твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, в якому неймовірне чудо відіграє роль сюжетотворного фактора, служить вихідною основою характеристики персонажів” [3, с. 284] .

До такого розуміння близький один з небагатьох українських дослідників літературної казки Ю. Ярмиш. На його думку, “літературна казка – такий жанр літературного твору, в якому в чарівно-фантастичному або алегоричному розвитку подій і, як правило, оригінальних образах та сюжетах у прозі, віршах та драматургії розв’язуються морально-етичні та естетичні проблеми” [4, с. 87].

Варто відзначити, що в обох визначеннях межі уявлення про літературну казку доволі розпливчасті. Згідно з цими ознаками казкою можна успішно вважати байку та фантастичну новелу романтизму .

Питання про співвідношення літературної казки із фольклорною було поставлене в роботі І. Лупанової “Російська народна казка у творчості письменників першої половини 19 ст.”. Дослідниця зосередила увагу на пошукові фольклорних джерел літературної казки та довела, що

літературна казка, як правило, зорієнтована на художній світ народної **чарівної** казки. Вона підкреслювала, що особливістю жанру літературної казки “є не лише і не стільки розробка в російському фольклорі сюжетів і мотивів, скільки прагнення до оволодіння типових для народної казки образів, її мовою та поетикою” [5, с. 156].

До принципів аналізу літературної казки, розроблених І.Лупановою, згодом звернулася Т. Леонова. Казково-літературні зв'язки вивчаються дослідницею насамперед відносно жанрової специфіки чарівної казки. На її думку, літературна казка – “синтетичний жанр, що поєднує компоненти різних жанрів (власне фольклорної казки та різних літературних і нелітературних жанрів). Серед найсуттєвіших ознак літературної казки Т.Леонова виділяє такі: багатофункціональність жанру, незвичний з погляду життєвих уявлень зміст, наявність фантастики, що обумовлює оригінальність образності та особливий ефект художнього відтворення дійсності, притаманні даному жанру замкнутість та стійкість форми, рух сюжету в умовному часі та просторі, несподіваність сюжетних ситуацій, повторюваність дій” [6, с. 117].

Таким чином, і Л. Брауде, і Ю. Ярмиш, і Т. Леонова намагаються отримати загальне уявлення про літературну казку на підставі узагальнення детальних описів різних творів, що, на їх думку належать до цього жанру. Такий підхід зводиться до підбору зовнішніх ознак, що нерідко зустрічаються в характеристиках інших жанрів .

На підставі аналізу низки робіт [7] можна виділити дві тези щодо спроб теоретичним шляхом виділити домінуючу тієї специфічної художньої системи, якою є жанр літературної казки .

По-перше, І. Лупанова, Т. Чернишова, В. Бахтіна вважають, що суттєвою рисою, яка наближає літературну казку до чарівної народної, є особлива художня картина світу, в якій чудеса, фантастичні пригоди “не усвідомлюються казковими персонажами як щось нереальне. Вони – норма казкового життя, вони нікого не дивують” [7, с. 296]. Висловлюється думка про те, що в казці літературній, на відміну від фольклорного джерела, ця особливість художнього світу цілеспрямовано поглиблюється та висувається на перший план. В. Бахтіна відзначає, що в літературній казці існуючий за іманентними фантастичними законами художній світ стає **головною** мотивацією і чудес, і всього сюжету в цілому .

По-друге, Т. Чернишова, В. Зусман, С. Сапожков вважають, що будь-якій літературній казці тією чи іншою мірою притаманні *елементи гри*. На думку цих авторів, гра починається вже з того, як письменник звертається до давньої жанрової традиції. “Письменник не відкидає фольклорну традицію, а немов би дає їй друге життя, знаходить у ній невикористаний художній потенціал. Відбувається своєрідна гра жанром” [8, с. 9]. Утім, Т.Чернишова зазначає, що притаманна казковому жанру художня атмосфера, в якій відсутнє будь-яке здивування перед чародійництвом, однаковою мірою може вважатися законом жанру байки й навіть деяких різновидів героїчного епосу.

Незважаючи на недостатню обґрунтованість висновків про жанрову специфіку літературної казки, погодимось з тим, що, розглядаючи твори цього жанру, так би мовити **на перехресті** цих двох аспектів, можна досить чітко відокремлювати літературні казки від творів інших жанрів

М.Липовецький, дослідник історичної поетики літературної казки, вважає, що питання про співвіднесеність літературної казки з поетикою та художньою семантикою чарівної казки є ключовим для розуміння сутності цього жанру. На його думку, найбільш продуктивним шляхом дослідження поетики літературної казки є **структурно-генетичний підхід**. Методика, обрана цим дослідником, дещо відрізняється від узвичаєної в фольклористиці методики порівняльного аналізу. М.Липовецький вважає, що коли необхідно виокремити структуроутворюючі ознаки жанру з-поміж позаструктурних елементів художньої системи, свої переваги перед традиційною фольклористичною методикою виявляє типологічний підхід.

Беручи до уваги одну із ключових проблем у галузі жанрової поетики – “пам’ять жанру”, – що поставлена М.Бахтіним, дослідник визначає літературну казку “як самостійний твір з неповторним художнім світом, оригінальною естетичною концепцією, твір, що не лише в сюжетному, композиційному відношенні нічим не нагадує народну чарівну, а і образний матеріал бере з літературних або зовсім неказкових фольклорних джерел. Проте обмеженість змістовності жанрової форми літературної казки колом ціннісних орієнтирів, притаманних народній чарівній казці, підтверджує гіпотезу про присутність у підмурку будь-якої літературної казки нерозкладних елементів жанрового архетипу народної чарівної казки, її “пам’яті жанру” [8, с. 154].

Оновлення жанрового архетипу – необхідна умова існування літературної казки як жанру. Проте і в оновленому, трансформованому вигляді в художніх світах літературних казок різних епох та народів актуалізуються певні риси жанрової архаїки народної чарівної казки. Саме у зв’язку з цими обставинами літературна казка, якою оригінальною вона б не була, як би далеко від фольклорних джерел не знаходилася, все одно усвідомлюється як казка, тобто співвідноситься з жанровою традицією.

Крім казкової жанрової ситуації, в літературній казці оживає та оновлюється *семантичне ядро суб’єктивної організації* чарівної казки: **ігрове** ставлення до художньої реальності. На думку М. Липовецького, надзвичайно важливого значення ця ознака архаїчної жанрової семантики набуває в казкових творах, що належать традиції романтичного літературного напрямку. Дослідник підкреслює, що тільки система, тільки взаємодія *основних* (жанрова ситуація чарівної казки, артистична оповідна структура або загальна ігрова атмосфера твору) та факультативних (уламки казкової поетики) носіїв “пам’яті жанру”

чарівної казки здатні сформувавши літературну казку як жанр навіть на ґрунті неказкового матеріалу.

Таким чином, дослідник наголошує, що до літературних казок варто відносити ті твори, в яких аксіологічно орієнтований тип концепції дійсності, що склався в народній чарівній казці, представлений не як фрагмент художнього світу, а як його підґрунтя та структурний каркас і відтворюється через систему основних та факультативних носіїв “пам’яті жанру” чарівної казки. Чарівно-казкова модель світу обов’язково набуває переосмислення; на її ґрунті вибудовується образ сучасного митцю світу. Проте жанрова специфіка літературної казки полягає саме в тому, що це завжди художній твір, **жанровою домінантою** якого виступає “пам’ять жанру” чарівної казки (казковість).

Отже, літературна казка цілком сформований жанровий різновид, який своїми коренями сягає фольклорної казки. Упродовж століть він щодалі відходить від народних традицій, переосмислюючи й розширюючи структуру, ускладнюючи композицію. Як справедливо зазначає О. Цалапова, розвиток авторської казки призвів до створення цікавих різновидів, де фантазія відривається від землі, від реального існування людей і сягає просторів безмежної вигадки, екзотики та абстракції [9, с. 165]. Сучасна літературна казка часто намагається позбутися казкового в прямому розумінні цього слова. Водночас казковий настрій створює атмосфера чарівності, доброти, лагідності, постійне чекання на диво.

Література

- 1. Українські народні казки:** Для мол. шк. віку / Передм., упоряд. та адаптація текстів Л. Ф. Дунаєвської. – К., 1984.
- 2. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997.
- 3. Брауде Л.** К истории понятия “литературная сказка” // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36. – № 3.
- 4. Ярмиш Ю.** У світі казки. – К., 1975.
- 5. Лупанова И.** Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины 19 века. – М., 1980.
- 6. Леонова Т. Н.** Русская литературная сказка в ее отношении к народной сказке. – Томск, 1982.
- 7. Литературная сказка.** История, теория, поэтика: Сборник материалов и статей. – М., 1996, 1997.
- 8. Липовецкий М. Н.** Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов). – Свердловск, 1992.
- 9. Цалапова О.** Казки Наталі Забіли в жанровому контексті другої половини 20 ст. // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – 2002. – № 10 (54).

This article considers the history of a question on genre specificity of a literary fairy tale which consists in finding out of a measure of originality of literary fairy tales and measures of their dependence on folklore genre tradition.

Т. І. Козимирська

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У другій половині ХХ століття ставлення до театру значно змінюється. Так, наприклад, в антропології Леві Стросса та ідеології масс-культура Енді Уорхолла театр взагалі втрачає те місце, що він посідав у культурному житті суспільства. Саме в цей час на сцену виходить театр авангарду, театр перформансу, театр своєрідного пошуку заради пошуку. Актор та його “я” стають універсальною моделлю для абстрактного персонажу. Якщо згадати, що саме про експериментальний театр мріяв ще великий Станіславський на початку ХХ століття, то нічого несподіваного у такому звороті подій немає. Саме його “метод фізичних дій у роботі актора над роллю” став програмним базисом для театрів-лабораторій 70-х років. Пітер Брук, наприклад, створює у Парижі центр театральних досліджень, а Джорджо Стреллер проводить театральні експерименти в Італії. З’являється кібер-синтетичний театр, де майже повністю зникає особистість актора, при цьому ж використовуються засоби кінематографічного монтажу та виникає герой у душі телевізійних серіалів та бродвейських мюзиклів.

Найбільш концептуальним театральним експериментатором, своєрідним режисером-філософом стає Єжі Гротовський. Він вперше на сучасній сцені руйнує тріумвірат театр-вистава-глядач, повністю відмовляючись від останнього. По-перше, актор не замічав того як його гра впливає на глядача. А потім він взагалі відмовився від послуг глядача, навчаючись тому, щоб володіти власною психікою та тілом згідно подвійним вимогам: бути точним у вираженні та закодованим у смислі значущості та ритуальності власних дій.

При цьому, саме “бідний театр” стає популярним завдяки експериментам Гротовського. Створений ще у 1959 році “Театр 13 рядів”, отримав назву “Театр-Лабораторіум”. Модель “бідного театру” визначається економією засобів виразу, інтенсивності гри та поглибленням відношень між актором та глядачем, про що власне Гротовський писав у своїй статті “Відповідь Станіславському” (1965), вважаючи саме метод останнього базисним у розвитку європейського театру взагалі.

“Бідний” означає те, що режисер послідовно відмовляється від любих театральних ефектів, включаючи сценографію, зосереджуючись тільки на акторі. Гротовський розробляє складну систему акторських тренінгів із дихання та розвитку акторської пластики.

Слід зазначити, що Гротовський пройшов стажування у Московському ГІТІСі (курс Юрія Завадського), де вивчав техніку

режисерської роботи Станіславського, Вахтангова, Мейерхольда та Таїрова. Він досліджував такі моменти творчості вищеозначених режисерів, які єдині, особливо у сфері розвитку та професійного навчання актора. Для нього центральною фігурою театру був саме актор, його енергетика та взаємодія із глядачем. З 1976 року зі своєю лабораторією він зосереджується на вивченні процесу творчості. Кінцевий результат – вистава – стає необов'язковим етапом, він навіть може й не відбутися. У театрі-лабораторії склалася унікальна ситуація: заперечуючи власне інститут театру, руйнуючи його, Гротовський фактично відкривав новий шлях до вершин творчості через звернення до ритуального театру.

Радикальним у “паратеатральний” етап його творчості стає формулювання програми нового театру – “театру участі”, який відкидає поділення на акторів та глядачів та проголошує принцип участі у театральній події усіх присутніх. При цьому Гротовський називає власну публіку не глядачами, а свідками, що є своєрідним поверненням до первинних джерел театру, оновлення та відродження його ритуальної основи. Слід відзначити, що значний вплив на Гротовського та його театральну систему мав театр Сходу (традиційний індійський театр, китайська опера, японський театр Но) – системи, найбільш близькі до ритуалу та сакральності.

Таким чином, змінюється роль театру у сучасному суспільстві, його характер та відношення між актором та глядацькою аудиторією. Але ж джерела експериментів театру доби постмодерну закорінені ще у театральних системах минулого, особливо у контексті художніх пошуків першої половини ХХ століття. Сюрреалізм, експресіонізм, постнатуралізм та інші літературні течії того часу вносили певні зміни у художні системи ХХ століття. Одним з таких суперечливих та складних явищ театального авангарду 20 – 30-х років став театр жорстокості Антонена Арто. А вплив його ідей на експериментальних режисерів кінця ХХ століття безперечливий. Арто визначив вищий рівень розвитку авангардного театру ХХ століття, мав значний вплив на таких відомих режисерів сучасності як Єжі Гротовський, Еудженіо Барба, Пітер Брук, Чарльз Маровіц, Джуліан Бекк, Джудіт Маліна, Моріс Бежар. Не менш значним був його вплив на західну філософію, особливо на французьку: ім'я Арто згадується поряд із такими відомими постаттями як Жорж Батай, Мішель Фуко, Жіль Делез, Жак Дерріда.

Складність власне поняття “жорстокість” та “театр жорстокості”, або крющотичний театр, зазначається у зарубіжних дослідженнях театральної естетики Арто. Спробу пояснити та дати аналіз цього доволі суперечливого терміну робили й Жак Дерріда (“Театр жорстокості та парадокс образу” (1978), Стівен Барбер (“Антонен Арто: спалахи та вибухи” (1993)), Альберт Бермел (“Театр жорстокості Арто” (1977), Ерелла Браун (“Жорстокість у театрі постмодерну: Антонен Арто та Ханок Левін” (1992)), Джейн Гуделл (“Чума та влада у театрі Арто”

(1990)). Мартін Есслін присвятив дослідженню естетики театру жорстокості власну монографію “Арто” (1976).

Незважаючи на окремі праці зарубіжних дослідників драматичної творчості Арто, у вітчизняному літературознавстві його концепція театру жорстокості майже не досліджена. У Росії була перекладена відома праця Арто “Театр та його Двійник” та окремі п’єси, а грузинський філософ та дослідник театру Мераб Мамардашвілі присвятив йому у 1988 році відому лекцію “Метафізика Арто”, яка у 1991 році була опублікована у журналі “Московський спостерігач” (“Московский наблюдатель”).

Таким чином, головною метою даної статті є дослідження терміну “театр жорстокості” згідно з художньою концепцією Антонена Арто та у контексті різних напрямів розвитку театру ХХ століття. При цьому особливу увагу приділено визначенню впливу ідей крюттичного театру на розвиток експериментального театру сучасності.

Слід відзначити, що саме у сучасному театрі спостерігається повернення людини до міфу. Ще у 20 – 30-і роки Антонен Арто писав про це так: “Якщо ми намагаємось створити міф у театрі, то саме для того, щоб заповнити цей міф усіма страхіттями століття, яке примусило нас повірити у нашу поразку у житті” [1, с. 99]. Саме цей відомий французький поет, прозаїк, сценарист, драматург, актор театру та кіно, режисер та теоретик театру, філософ, публіцист та сценограф, який запропонував новаторську теорію крюттичного театру (театру жорстокості), мав значний вплив на відомих театральних діячів різних художніх напрямів та експериментаторів, починаючи з 60-х років. Театральна творчість Арто приваблювала відомих режисерів-експериментаторів своєю головною метою – показати справжній сенс людського існування крізь знищення випадкової суб’єктивної форми, що надавало схожості із поглядами Фрідріха Ніцше.

Так, молоді французькі режисери Ж.-Л. Барро та Р. Блен використали метод тріад театру Арто у власних експериментах. Англійські режисери Пітер Брук та Чарлз Маровіц активно пропагували авангардні ідеї Арто та навіть присвятили йому сезон експериментальної гри та вистав у театрі ЛАМДА (London Academy of Music and Dramatic Art) у 1964 році, який назвали Театром Жорстокості. Досягнення міжнародної експериментальної студії Пітера Брука у Парижі, створеної за ініціативою Ж.-Л. Барро, були зосереджені навколо поняття Арто про театр, який виходить за межі мови. Так, Брук намагався розвивати виразливу мову, побудовану на жесті, русі та магічному звучанні, яке може бути зрозумілим навіть без знання значення слів, сенс яких може бути невідомим (прикладом такого експерименту вважається своєрідна обробка міфу про Прометея – вистава “Орхаст” показана на Міжнародному фестивалі мистецтв в Ірані у 1971 році. Тоді вистава відбувалася у Персеполі, перед гробницею Артаксеркса, а поет Тед Х’юз створив для неї особливу нову мову, основним засобом виразу якої став звук). У більш традиційних роботах Пітера Брука вплив Арто

простежується в акцентуванні фізичного виразу та акробатичних елементів гри, використання при постановці технічних засобів цирку та мюзик-холу, та створення магічного ефекту, який властивий традиціям Сходу та особливо культури острова Балі, що й пропагував у власних працях Арто.

Цікавим є й той факт, що Ежі Гротовський у своїх ідеях та практиці був дуже схожий до театральної естетики Антонена Арто. Це – захоплення театральними системами Сходу, віра у метафізичну силу театру, яка трансформує як акторів, так і глядачів. Це - використання магічних ефектів та максимальна виразність людського тіла, відмова від традиційної театральної архітектури та створення нового просторового образу для кожної вистави окремо.

Вплив ідей Арто на сучасний експериментальний театр простежується також у діяльності латиноамериканських режисерів Хорхе Лавеллі, Жерома Саварі та Віктора Гарсія, особливо використання музикальних та світових ефектів, поєднання елементів цирку, ритуалу, фантазії та реальності у дусі Арто та їхня відмова від традиційного театального простору із максимальним фізичним, а ніж словісним, виразом із залученням глядацької публіки у виставу. Театр дю Солей Аріани Мнушкіної із концепцією багатофокусних вистав у неструктурованому просторі, де публіка повільно переміщується від одного місця дії до іншого, також є наслідком впливу ідей Антонена Арто. В Італії Лука Ронконі втілює ідеї Арто у власних експериментальних постановках у “Неістовому Роланді” та переробках п’єс Арістофана під загальною назвою “Утопія” із використанням багатой кількості сценічних майданчиків, поєднанням традицій італійського народного театру та елементів мюзик-холу, цирку тощо.

Ідея Арто про те, що театр має поєднатися із реальним життям для того, щоб виникла справжня подія, мала вплив на рух до нової форми – хеппенінгу. Саме через технічні засоби у сучасних експериментальних трупях виявляється впевненість Арто в тому, що театр – це двійник життя, а життя – це двійник театру. Арто зазначав: “Театр – це двійник тієї магічної діючої сили (agent), яка реалізується у формі театру доки він не стане її перевтіленням” [1, с. 290]. Ерелла Браун у своєму дослідженні впливу театру Арто на театр постмодерну зазначає, що “артодіанське поняття театру як процесу міфотворення та альтернативи традиційній виставі, є, насправді, іншим вираженням життя як двійнику театру” [1, с. 595]. У сучасному житті театр (або драма, окремим випадком якої вважається театр) все більш активно прагне до більш тісних зв’язків із життям (наприклад, хеппенінг, або театр у колі), а життя все більш театралізується. Саме це й передбачав ще у 30-і роки Антонен Арто.

Так в чому ж ті особливості театральної естетики Арто, які мали такий значний вплив на експериментаторів другої половини ХХ століття? Що ж визначає термін “крюотичний театр” або “театр жорстокості”?

“Усі ми весь час щось зображаємо. А те, які ми є насправді, може бути показано лише через зображення зображення, тобто театром театру. Тоді й відбувається катарсис”, – так коментує основні положення Арто філософ Мераб Мамардашвілі у своїй лекції “Метафізика Арто” (1991) [1, с. 337].

У різноманітній діяльності Антонена Арто центральне місце посідає саме театр, а його основним театральним твором вважається збірка статей “Театр та його Двійник”. Однак пафос театральної системи Арто – це відмовлення від театру. З іншого боку, театр для Арто лише форма виразу філософської картини світу. До визначення театру Арто скоріш доцільні вживання терміну “антитеатр”. Цим виражається відношення до довічної ділеми – театр та нетеатр. Є ще одна площина – це антитеатр, тобто не розташований за межами театру, а протиставлений йому. Це – театр, який намагається зруйнувати театральні кордони, але ж не є нетеатром.

Ідеї Арто пов’язані із його поглядами на стан європейської культури, на її кризу. Слід зазначити, що у 20 – 30-і роки гостро повстала проблема культури як такої. Для сюрреалістів культура стала сукупністю атрибутів штучної цивілізації та синонімом буржуазної культури. Тотальну революцію вони сприймали як руйнування культури взагалі, а місце культури посіла естетика мрії. Арто, який спочатку стояв на позиціях сюрреалістів, однак виступив проти такого змішання понять. Він заперечує сучасне європейське мистецтво, але протиставляє йому вічні цінності культури. На його думку, мистецтво роз’єднує людей, а культура – поєднує. Арто поділяє погляди Зігмунда Фрейда на те, що культура прямо залежить від фізіологічних процесів.

Він визначає кризу сучасної європейської культури, а сутність цієї кризи – це жах перед реальністю. Протистояти цьому жаху може тільки театр, в якому людина залишається на одинці із реальністю, та може побачити своє справжнє обличчя як воно є, без маски, яку вона одягає при взаємодії із соціумом. Це – не театр задоволення, це – театр жорстокого тотального впливу на глядача.

Поняття культури в Арто пов’язане, насамперед, із ідеєю протесту. Справжня культура має вплив завдяки власній силі та екзальтації, але ж європейський ідеал мистецтва намагається відірвати дух від сили, залишаючи його тільки пасивним глядачем власної екзальтації. У статті “Театр та культура” (1937) Арто зазначає: “Театр створений для того, щоб повернути до життя наші стримані бажання... Треба вірити, що театр може повернути нам сенс буття, трансформувавши його; тільки тоді людина стане хоробрим володарем того, що ще не існує, та допоможе йому знайти існування” [1, с. 103].

В основі методу Арто виникає особливе поняття, яке він назвав словом “сруаутї” (жорстокість), а власне театр отримав назву “Театр Жорстокості”. Основний аспект жорстокості у крющотичному театрі – це відчуття її загальної дії. Цей аспект екзистенціальний та трагічний. Відчуття жорстокості приводить персонаж та актора у трагічну ситуацію.

На цьому побудовані усі людські відношення, але ж відчуття визволення від жорстокості у процесі вистави відкриває можливості для справжнього життя.

Альберт Бермел пропонує таке пояснення терміну “жорстокість” в Арто: “Очищення, перевтілення, екзальтація – це основні поняття, які Арто намагається показати через “жорстокість”... Він вважає, що глядач повинен бути свого роду покараним. Але така кара добродійна. Життя має багато ненависті та зла, як природного, так й штучного. Замість того, щоб захищати глядачів від їхнього негативного впливу, Арто примушує їх пройти крізь такий негативний досвід та врешті-решт звільнити від цього. Його театр не пропонує торттури, а скоріше допомагає визволити справжнє людське ество через жах та жорстокість” [3, с. 22].

Поняття жорстокості у крюттичному театрі має й інший аспект – суто естетичний. Арто протиставляє метафорі та іншим традиційним засобам художнього твору, які створюють дистанцію між ім'ям та річчю, власну назву речі. Для цього така річ витягується із загального контексту (такий прийом був використаний ще у сюрреалізмі, бо, на першому етапі своєї діяльності Арто стояв на позиціях цього руху у мистецтві).

Театр здатний реалізувати “стримані бажання”, тобто нереалізовані у повсякденному житті звичайні прагнення людини, позбавляючи певну річ усього, жорстоко поводяться з нею, а в художньому сенсі – позбавляючись прямої її назви. При цьому рух життя змінюється та приходить у відповідність до природної структури розвитку, що й дозволяє людині реалізувати себе, долаючи “жах перед життям”.

Ще один аспект крюттичного театру – жорстокість з точки зору катартичної структури, яка втілює трагічне. Вона виступає не як факт, а як подія у катартичній структурі трагічного конфлікту.

Створюючи у 1930-і роки власну театральну систему, Арто не мав на меті реформувати театр. Він скоріше намагався творити життя, виступаючи проти його омани. Осмислити цілі людського існування та знайти засоби їх досягнення – саме в цьому полягали завдання Антонена Арто. Й саме театр, умови театру давали можливість повернути людині сенс буття. Скрізь естетику символізму (М. Метерлінк, А. Бергсон) Арто відчув необхідність зникнення рефлексії та народження нового типу людини через реалізацію у синтетичному театрі. Знаходячись у пошуках справжніх умов людського існування, Арто звернувся до нової мови, в основі якої є ієрогліф, який належить до існуючого світу, та відображає вищу реальність, а ні повсякденність. Поняття “речі”, яка знаходить вираження в ієрогліфі, близька до давньоіндійського поняття Дхарма, що означає її нерозділення та єдність властивостей.

Арто фанатично вірив у місію театру, його здатність змінити суспільство, людину, світ, його революційний потенціал та рятівну силу. Він писав: “Театр – це стан, місце, момент, де ми можемо оволодіти анатомією людини та завдяки їй зцілити та піднести життя” [1, с. 285]. У цьому він належав до магістральної лінії у відновленні театру, яка

виникла як реакція на поступове виродження театру, що почалося ще наприкінці XIX століття. Представниками цього напрямку були Г.Ібсен, А. Стріндберг, Б. Шоу, А. Аппія, Г.Крег, М.Рейнхардт та Станіславський, а безпосередніми спадкоємцями цієї традиції стали А.Люн'є-По, Ф.Жем'є, Ж.Пітоєв та Л. Жуве, з якими Арто був пов'язаний у своїй професійній діяльності як актор та режисер.

Через події у крюттичній виставі актор має бути у стані, подібному до прикордонної ситуації звичайної людини. Увесь катартичний шлях до розв'язки (не реалізуючи, наприклад, реальне вбивство) актору дозволяє пройти художню композиція твору, яка підтримує внутрішній конфлікт у постійній рівновазі, навіть до повного ототожнення протидіючих сторін та руйнування зовнішньої форми. Арто підкреслює, по-перше, реальний характер того, що відбувається на сцені, реальне існування на сцені. Тобто, унікальність театру Арто полягає у намаганні подолати театральну умовність. По-друге, художню природу того, що відбувається на сцені Арто бачить у тому, що реальні внутрішні процеси стають знаками, до яких приєднуються усі співучасники (глядачі), які володіють тайною (подібно до таїнству ритуалу).

Терапевтичний аспект крюттичного театру (розтрощання побутової жорстокості у творчому акті) також обумовлений відбуванням катартичного процесу. Схематично це може бути представлено таким чином: явища використовуються такими як є; їхня реальність обумовлена реальним акторським переживанням кожного окремого явища, якому актор знаходить художній вираз, але не у формі метафоричного образу, а на надреальному рівні. Перехід від окремих явищ до архетипичної єдності складає весь рух у виставі. Два рівні сприйняття, які виникають у свідомості (суб'єктивний, побутовий та об'єктивний, архетипічний), поєднуються у розв'язці в момент ототожнення реальності "зовнішніх подій" із надреальністю.

Шлях глядача до розв'язки, шлях людини до катарсису, перехід від докси (ортодоксальне знання) до епістемі (творче пізнання), є рухом людини до виконання свого призначення. Саме тому Арто, намагаючись вирішити проблему призначення людства, приходять до театру як найбільш тотальної реалізації катарсису. При цьому він вводить поняття "тотальна особистість", тому що основна ідея крюттичного театру (навіть не як театральної системи, а як шляху до реалізації людського призначення) полягає у знятті суб'єктивної індивідуальності, тобто у переході до вищої безособової об'єктивності. Така спрямованість є в аристотелівській теорії катарсису: перехід від часткового до загального, від індивідуального до надособистісного. А в XX столітті взагалі проблема особистості стає головною. Ніцше ставить питання втрати людських ідеалів, втрати людини як такої та тенденції розвитку суспільства до надлюдини, а свідомості – до надсвідомості. Нові духовні зв'язки, розкриття незнайомих психічних ресурсів та подолання особистого стає можливим не тільки у творчому акті, але й у повсякденному житті (теорія М. Метерлінка). В цьому сенсі Арто

намагається створити практичну програму до реалізації ідей, теоретично визначених ще у Ніцше.

У театральній системі Арто відбувається своєрідне поєднання міфологічної структури та катартичної, що спрямоване на знищення особистого початку, злиття особистості із світом. Поряд із катартичною структурою та структурою міфу система Арто використовує основні принципи ритуальної побудови. Мартін Есслін відмічає, що пошук відновленої життєдайності та справжності у житті та в театрі робить Арто схожим до Фрідріха Ніцше. У своїй відомій праці “Народження трагедії” Ніцше виділяє два поняття з грецької трагедії – аполонівський (самоконтроль, стриманість, тяжіння до форми, структурованість) та діонісійський (хаотичність, хтоничність, пристрасність, креативність) принципи. На думку Ессліна саме діонісійський принцип властивий театральним ідеям Арто: “Арто взагалі відмовлявся від аполонівського принципу, полагаючись на діонісійську силу театру із її жорстокістю та таємницею. Активуючи такі сили, Арто вірив, що людство уникне власного руйнування та духовної загибелі” [5, с. 80].

Надання Арто переваги діонісійському принципу у власній теорії пов’язане із його захопленістю людським тілом. Подібно до Ніцше, який відчував необхідність нової фізіології для людини з метою подолання негативних ефектів духовної та естетичної генеалогії, Арто також наполягає на радикальній трансформації та перегляді ролі тіла. Однією з його дуже потужних метафор, в якій відображено таку трансформацію, є порівняння театру та чуми. У роботі “Чума та її вплив на театр Арто” (1990) Джейн Гуделл зазначає: “Арто вважає, що чума втілює сили внутрішньої трансформації, веде до нової генези. Він показує як таємні сили людської плоті руйнують зовнішні та внутрішні межі тілесної єдності, яка є соціальною, психологічною та етичною. “Цивілізована людина” розщеплюється у процесі творення. Чим більше вона намагається вдатися до самопорятунку, тим глибше процес її внутрішнього руйнування” [6, с. 529].

У своєму есе “Театр та чума” (1933) Арто писав: “Якщо театр схожий на чуму, то не тільки тому, що він впливає на значні маси людей та приводить їх до потужного хвилювання з одного і того ж приводу. У театрі, як й в чумі, відчувається перемога та помста водночас. Пожежа, яка супроводжує чуму, є насправді безмежним катарсисом” [1, с. 117]. І далі: “Театр, як й чума, є поштовхом вгору з глибин потаєної жорстокості, де ховаються й в окремій людині та в цілому народі, усі брутальні потенції духу” [1, с. 120]. При цьому Арто встановлює певні взаємозв’язки такого метафоричного розуміння театру та гри акторів. Він встановлює два етапи заглиблення у духовні зв’язки. Перший – це сприйняття явищ уві сні, другий – реальне включення у процеси, які відбуваються “десь там”. Уява актора визиває реальний процес (у даному випадку це – чума), який актор здатний сприйняти на будь-якій відстані: не відтворити чуму, а заразитися нею. Звідси Арто виводить критерії акторського мистецтва. Життя актора на сцені реальне та безумовне. В

ідеалі цей процес є архетиповим, який впливає на підсвідомість глядача та змушує його катартично зазнати творчий акт.

У мистецтві танцюрів Балі є певні особливості, які властиві крютотичному театру. Для балійцев вистава – це важлива життєва акція, у процесі якої відбувається єднання усього суспільства, яке поділене на сімнадцять ізольованих каст. Їх вистава втілює увесь драматизм життя, нівелюючи драматизм повсякденності. В цьому й є прообраз однієї з функцій крютотичного театру – вичерпання “жорстокості”. Також балійським акторам властиве особливе використання жестів у стані трансу. Для Арто дуже важливою є архетипічна основа жесту, поєднання екстазу, а усвідомлене керування тілом стає головним завданням актора.

Головною акторською властивістю, на думку Арто, є зняття особистого плану (“особистої ініціативи”) та розкриття позаособистої внутрішньої реальності. Глядач не повинен бачити “граючого” актора. Цінність є ні в акторі-виконавці, а у відкритті об’єктивного загальнолюдського плану та – у фіналі – у виникненні двійнику. В есе “Східний театр та західний театр” (1935) Арто зазначає наступне: “Балійський театр підказує нам ідею фізичного, а ні словесного театру, де театр покриває все, що виходить за межі сцени, незалежно від тексту твору, тоді як наш західний театр, у нашій уяві, пов’язаний із текстом та обмежений ним. Для нас слово у театрі – це все, та ніщо неможливо поза ним. Театр залишається розділом літератури, чимось на кшталт звукового варіанту мови. Навіть якщо ми визнаємо різницю між текстом, який говориться на сцені, та текстом, який читається про себе, навіть якщо ми заключимо театр у межі того, що відбувається між репліками, нам все одно не вдасться відділити театр від ідеї реалізації тексту” [1, с. 159].

Арто ставить певні вимоги до актора у крютотичному театрі. Це – людина, яка не втратила зв’язків із природою (із “диким життям”), яка здатна віддатися потайним, у його свідомості, архетипам. Актор встановлює на цьому рівні контакт із глядачем, розкриваючи духовні сили та природні стихії. Стійкі архетипи зміщуються на рівень підсвідомості, а їхнє розкриття наближує художній акт до психоаналітичного сеансу. Здатність віддатися архетипічній стихії означає реалізацію людського призначення та “вільне життя”. А “вільне життя”, за Арто, є здатністю підкоритися самому собі, власним внутрішнім силам, які не мають індивідуального забарвлення, тобто є архетиповими. Слід зазначити, що архетипи, особливо виділений ще Арто архетип біблейського соляного стовпу, використаний пізніше Єжі Гротовським, порівнює стан глядача у театрі із необхідністю обернутися назад: “Усі наші вчинки у житті слугують приховуванням правди не тільки від інших, але й від самих себе. Ми втікаємо від правди про себе, а тут нам пропонують зупинитися та дивитися. Нас охоплює жах перед перетворенням на соляний стовп подібно до дружини Лота, коли ми обернемося, щоб побачити правду” [1, с. 132].

Арто в есе “Чуттєвий атлетизм” (1935) вдається до аналізу особливостей гри акторів у крютотичному театрі. Він зазначає наступне: “Особливо у театрі актор повинен оволодіти, перш за все, чуттєвим середовищем, не пов’язуючи з ним властивості, які не характерні для образу за його природою, а мають деякий матеріальний сенс” [1, с. 222]. Йдеться про передачу позарефлексивного імпульсу, який впливає на архетипічні шари свідомості актора.

Єжі Гротовський у своїй практиці доповнює методи Арто роботою актора над точками опори. Він відзначає, що “дихання та голосовий апарат актора повинен бути здатний на реалізацію кожного звукового імпульсу з такою швидкістю, щоб до нього не встигла приєднатися будь-яка рефлексія, яка б лишила його спонтанності. Актор має, умовно кажучи, розшифрувати власний організм та відкрити в ньому потенційні точки опори для цього типу роботи” [2, с. 130].

Результат крютотичної вистави обумовлений не точністю жесту, а усією структурою вистави. У статті “Настав час покінчити із шедеврами” (1935) Арто пропонує власну композицію вистави. Катартичне руйнування форми є, згідно з Арто, умовою створення художньої вистави. Врешті-решт, крютотична вистава починається з кульмінаційного моменту та стає рухом від кульмінації до розв’язки. Актор починає виставу вже з визначеної режисером точки стану свідомості, в якій його енергія розімкнута зовні та виявлений архаїчний, внеособистий пласт свідомості. Така специфічна композиція робить неможливим виникнення катартичної вистави у межах звичайного художнього твору, коли творчий процес починається тільки у момент підняття завіси. Це є однією з причин того, що концепція крютотичного театру залишилася нереалізованою в умовах 30-х років. Іншою причиною можна вважати необхідність особливої підготовки акторів. Так, у 1935 році Арто створює п’єсу “Родина Ченчі” (“Les Cenci”), яку він назвав “трагедією у чотирьох діях за Шеллі та Стендалем”. Саме ця п’єса втілює головні ідеї його крютотичного театру. Але, незважаючи на ефектні ролі та насиченість дії, п’єса не мала успіху. Головні труднощі полягали у незвичайності та радикальному новаторстві ідей Арто. А актори не сприйняли вимог постановника щодо “жорстокості до самого себе” та необхідності формування здатності руйнувати власне “я” в акті реального переживання ролі.

Арто визначив театр як спільноту людей, які намагаються встановити контакт з глибинними джерелами їхнього власного буття, що знаходиться за межами повсякденного існування. При цьому, перш за все, має зникнути драматург як першоджерело театрального переживання. Театр Арто – це режисерський театр, в якому режисер діє як поет, який використовує конкретну мову усієї сфери фізичного існування від абстрактного простору до витончених нюансів руху тіла актора.

Таким чином, концепція крютичного театру Антонена Арто мала значний вплив на експериментальний театр сучасності та може стати об'єктом подальших досліджень у галузі сучасної драматургії.

Література

1. Антонен Арто. Театр и его двойник. – Санкт-Петербург, Москва, 2000. – 440 с. **2. Гротовский Е.** Оголенный актер // Актер в современном театре. – Л., 1989. **3. Bermel, Albert.** Artaud's Theatre of Cruelty. New York: Taplinger Publishing Co., 1977. – 289 p. **4. Browne, Erella.** Cruelty and Affirmation in the Postmodern Theater: Antonin Artaud and Hanoch Levin. *Modern Drama*. 35.4. (1992). – P. 585 – 606. **5. Esslin, Martin.** Artaud. London: John Calder, 1976. – 357 p. **6. Goodall, Jane.** The Plague and Its Powers in Artaudian Theatre. *Modern Drama*. 33.4 (1990). – P. 529 – 542. **7. Tetyana Kozymyrska.** Some Aspects of the Theatre of Cruelty in the Context of the Development of Modern Drama.

The article deals with the study of the concept of Antonin Artaud's Theatre of Cruelty. The explanation of the term is suggested. Basic principles of "Cruelty" performance and the influence of Eastern theatrical systems in the context are analysed. Special focus is on the role of Artaud's ideas on the contemporary experimental theatre.

УДК 82.09

І. С. Коханська

ПОНЯТТЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕПУТАЦІЇ В АМЕРИКАНСЬКОМУ, РОСІЙСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Доля літературного твору – історія його публікацій, накладів, популярності, слави, заборон, замовчувань, критичного осмислення, перекладів – означається зазвичай поняттям "літературна репутація". Свідомо чи підсвідомо перед реципієнтом завжди постає питання про естетичний та суспільний статус певної художньої одиниці. Однак, незважаючи на іманентне закорінення цього поняття у всіх літературних фактах, до активу сучасного термінологічного апарату воно не входить. Наприклад, ані "Лексикон загального та порівняльного літературознавства" [10], ані "Літературознавчий словник-довідник" [13], ні "Сучасний словник літературознавчих термінів" [19], ні "Літературная енциклопедия терминов и понятий" [12] (див. також [2], [6], [7], [11]) такого терміна не розглядають. Проблема, звісно, не вичерпується термінологічною лакуною, а полягає, передусім, у загальній невідрефлексованості поняття. У 1990 році з цього приводу слушно

висловився російський літературознавець А.Рейтблат: “Теоретично вивченням проблеми літературної репутації у вітчизняному літературознавстві давно вже ніхто всерйоз не займається” [16, с. 78]. Г. Сивокінь, наче продовжуючи цю думку, вказує, що суттєві зміни у статусах письменників, поетів, які характеризують сучасну літературну ситуацію пострадянської України, – це “далеко не безболісна операція, і слід вчасно подбати про відповідну “теоретичну анестезію” [18, с. 44].

Сьогодні як в українському, так і в російському літературознавстві немає комплексного монографічного дослідження, присвяченого цій проблемі. Після давньої і значною мірою соціологічної праці І. Розанова “Литературные репутации: Работы разных лет” (1928, 1990) [17] це питання більше суттєво не студіювали. Розанов формулює своє розуміння літературної репутації не стільки у формі аксіом, скільки презумцій. Автор переконаний, що його робота слугує лише дороговказом для наступних дослідників. У першій частині учений аналізує різні “типи” літературної слави: стійку (репрезентовану Пушкіним), запізнілу (репрезентовану Тютчевим), та скороминучу (на прикладах Бенедиктова та Аліпанова). Якби цю роботу, як намарне сподівався її автор, було продовжено, то сьогодні уже б, очевидно, відбувся той процес виокремлення “нових галузей для вивчення: теорія й історія літературних репутацій” [17, с. 16], зародження якого І. Розанов вбачав ще на початку ХХ століття.

Попри відсутність інших російських монографічних досліджень з даної проблеми, поодинокі студії (найчастіше у формі статей) все ж мають місце, особливо в останні два десятиліття. Серед інших варто згадати роботи Н.Пахсарьян “Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема современного литературоведения (Феномен “Астреи” О.Д’юрфе)” (2000) [14], Я.Левченко “Литературная репутация Виктора Шкловского” (2001) [9], Д.Іванова “О литературной репутации В.А. Озерова: “Русский Расин” (2003) [5], М.Рейкіної “Проблема литературной репутации М.М. Зощенко: 1910-е – 1920-е годы” (2002) [15], Ю.Даниленко “Проза Нины Горлановой: поэтика, генезис, статус” (2006) [3], А. Рейтблата “Видок Фиглярин (История одной литературной репутации)” (1990) [16], О. Кустарьова “Репутация как живое существо” (1995) [8], Н. Дворцової “Экстерриториальный писатель (о литературной репутации Михаила Пришвина) (2004) [4]. Український літературознавчий простір не містить подібних розвідок, тому, думається, осмислення цього поняття зараз саме на часі.

Дещо по-іншому складається ситуація довкола дослідження проблеми літературної репутації в американському літературознавстві. За свідченням професора Техаського університету Джона Роддена, до 90-их років вивчення репутації в США знаходилось на стадії “раннього дитинства” [37, XI]: “жодне дослідження прямо не зверталось до процесів, у яких <...> літературні репутації здобуваються, втрачаються, закріплюються, переглядаються і деформуються” [37, с. 4]. Учений також

виокремлює проблему несформованості термінологічного апарату в цій ділянці американського літературознавства: “жоден словник чи енциклопедія літературних, риторичних чи соціологічних термінів досі не включає навіть статті “репутація” [37, с. 465], а вже про інші, дотичні до цього центрального поняття терміни, й поготів не йдеться. Родден вбачає етіологію відсутності академічного інтересу до проблем літературної репутації по-перше, двоякою семантикою поняття, яка водночас конотує позитивне й негативне; по-друге, тривіальним та сенсаційним підходом до трактування репутації журналістами, що центрує поняття як недостойне серйозної уваги та, по-третє, прагненням науки зберегти свою високу репутацію шляхом відмежування від усіляких спекулятивних проблем та уподібнення літературної критики точним наукам [37, с. 56 – 57, 59].

Разом з тим, починаючи з 90-х років рівень опрацювання питання літературної репутації суттєво підвищується. Д. Родден засвідчує, що у період з 1990 до 2000 року з’явилося чимало робіт, присвячених феноменології репутації. Мало того, підкреслює вчений, деякі наукові організації навіть обрали це поняття об’єктом свого дослідження (серед них, наприклад, SHARP), “таким чином сприяючи більш координованому і систематичному вивченню репутації серед учених” [37, XIV]. Попередня відсутність ґрунтовних теоретико-методологічних праць в американському літературознавстві не стала перешкодою для значної кількості робіт прикладного характеру. Традиція емпіричних досліджень простежується від початку століття і до наших днів. Наведемо декілька прикладів для ілюстрації тягlosti подібних робіт: Н. Ловрі “The history of Chatterton’s literary reputation 1770 – 1803” (1915) [33], Г. Едвардз “The literary reputation of Douglas Stewart 1792 – 1828” (1924) [27], Р. Нугент “Baudelaire’s literary reputation in France” (1950) [36], Р. Аселіно “The literary reputation of Mark Twain from 1919 to 1950: a critical essay and a bibliography” (1954) [24], Р. Вайт “The literary reputation of Virginia Woolf” (1959) [39], О. Емерсон “William Faulkner’s literary reputation in America” (1962) [29], Д. Еліот “The literary reputation of F. Scott Fitzgerald” (1965) [28], Е. Барбер “Cotton Mather’s literary reputation in America” (1972) [25], М. Енгел “The literary reputation of George Eliot in Germany 1857 – 1970” (1973) [30], Е. Лілідал “Emily Dickinson in Europe: her literary reputation in selected countries” (1981) [31], К. Штольц “John Dos Passos: a study in literary reputation” (1996) [38], Г. Барнгізель “New Direction Press and Ezra Pound’s literary reputation” (1999) [26] та інші.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує праця Джона Роддена “George Orwell: the politics of literary reputation” [37], вперше видану в 1989 році і з того часу декілька разів перевидану. Сам автор монографії не претендує на методологічну чіткість та вичерпність своєї концепції: “Мій корпус концептів не складає формальної “методології”, не кажучи вже про вичерпну теорію репутації чи системну типологію” [37, XI], але тим не менш, розділ “Anatomy of reputation” досить ґрунтовно розкриває природу формування літературної репутації. Монографія Роддена оснащена коментарем та, що найважливіше, термінологічним

словником, який розкриває зміст понять, застосовуваних у дослідженні літературної репутації. Ця праця стала основоположною для подальших теоретичних розробок у цьому напрямку, а також слугує підґрунтям для прикладних досліджень. У 1999 році Г. Барнгізель пише, що робота Роддена – “один з найкращих прикладів подібних праць” [26, с. 31] і у своєму дослідженні літературної репутації Е. Паунда спирається на неї. Подібне зауваження робить і Р.МакТаг: “У цій монографії Родден засновує метод аналізу природи літературної репутації <...> Поміщуючи своє дослідження на стику матриць інтелектуальної, літературної та соціальної історії, <...> творить новий інтердисциплінарний метод” [34, с. 7 – 8].

Книга професора Техаського університету “George Orwell: the politics of literary reputation” складається із двох частин, перша з яких “Anatomy of reputation” має справу із термінами специфічними в області обговорення літературної репутації, процесом творення репутації як таким, а також із періодизацією репутації Орвела. Друга частина розглядає зародження та паралельний розвиток чотирьох “образів” Орвела, які витворилися внаслідок рецепції його творчості різними політичними, національними, культурними, релігійними, гендерними та генераційними групами. Д. Родден послідовно вибудовує галерею портретів Орвела-Бунтівника (The Rebel [37, с. 103]), Орвела-Простої Людини (The Common Man [37, с. 171]), Орвела-Пророка (The Prophet [37, с. 244]) та Орвела-Святого (The Saint [37, с. 322]).

У своїй монографії вчений також аналізує такі подібні на перший погляд поняття як репутація та рецепція. На його думку, яку ми цілком поділяємо, їх слід розрізнити на декількох рівнях:

1. Рецепція – активна дія, у той час як репутація – пасивна. Рецепція відбувається, а репутація твориться іншими, а не постає сама по собі [37, с. 486]. У процесі рецепції нас цікавить питання: Що це значить? У процесі наділення чогось чи когось репутацією нас цікавить питання: Що на їхню думку це значить? [37, с. 65].

2. Рецепція – індивідуальна діяльність, репутація, навпаки, – збірна. Означення репутації передбачає підсумування матеріалів рецепції [37, с. 486]. Так, наприклад, Родден веде мову про рецепцію творчості Орвела К. Холісом, Б. Вікером та іншими, на підставі яких постає репутація автора “Nineteen Eighty-Four” серед католицьких інтелектуалів [37, с. 362 – 282].

3. Оскільки рецепція індивідуальна і неповторна, то вклад кожного реципієнта є релевантним для інтерпретації певного твору. Для формування репутації не всі з них є важливими, оскільки деякі аудиторії є більш впливовими, а, консеквентно, більш значущими для її конструювання. Найважливішими для процесу формування репутації, переконаний Родден, є *авторитетні голоси* (*authoritative voices* [37, с. 78, 466]), які наділені повноваженнями виступати представниками певних груп, серед яких користуються авторитетом. “Поза межами групи,

авторитетний голос сприймається як промовляючий голосами багатьох” [37, с. 466].

4. Рецепція відбувається безпосередньо у процесі читання-інтерпретації, у той час як репутація вибудовується пізніше, вона формується у процесі критичного акту. Тобто, рецепція – синхронний процес, а репутація передбачає діахронію.

5. Рецепція має справу із гіпотетичним історичним читачем, тоді як репутація спирається на реальних історичних читачів [37, с. 66 – 68, 486 – 487].

Таким чином, репутація постає як “мета-рецепція” [37, с. 486].

Суттєвими для розуміння природи літературної репутації є також запропоновані Родденом поняття *reception group* [37, с. 485] – *рецептивна група* і *critical location* [37, с. 469] – *критичне розміщення*. Перше поняття визначається як група людей, які сповідують однакові ціннісні орієнтації, що впливають на процес рецепції кожного окремого її члена [37, с. 485]. Важливими для формування репутації Орвела були такі рецептивні групи як New York Intellectuals, неоконсерватори, демократичні соціалісти та інші. *Критичне розміщення* – це “соціоісторична перспектива” бачення автора, “локально-темпоральний факт” [37, с. 89]. Поєднання цих двох концептів у різних варіантах призводить до нескінченної кількості рецептивних рішень, що й уможливило, на думку Роддена, факт претензії на мантию Орвела лейбористів і демократичних соціалістів, лібералів і неолібералів, консерваторів і неоконсерваторів, анархістів і католиків, журналістів і літературних інтелектуалів et al [37, с. 21 – 22]. Член будь-якої з цих груп проектував свою особистість, якій, як представниці певної рецептивної групи властиві специфічні ідеологічні установки, яка, до того ж, володіє особистими цінностями як член різних суспільних інститутів (сім’ї, церкви, школи, уряду, корпорації, тощо) і яка детермінована своїм критичним розміщенням, на особистість письменника і в результаті отримував такого “Орвела”, якого й прагнув. І той “Орвел” значною мірою уподібнювався до реципієнта. Процес рецепції, як це наочно продемонстрував Родден, – виразно селективний, оскільки задля адаптації образу для власних потреб якісь якості об’єкта є неважливими і вони відкидаються, а інші – дуже важливими і вони гіпертрофуються [37, с. 84]. Постулати Роддена є, на нашу думку, особливо ефективними у дослідженнях порівняльного характеру, оскільки така методологія є засадничо компаративістичною. Вона дає змогу застосовувати порівняльний метод навіть на рівні однієї країни, наприклад, порівняти літературну репутацію автора серед різних рецептивних груп та з різних локально-темпоральних перспектив.

Із думок та окремих спостережень, розпорошених у згаданих вище та деяких інших роботах, спробуємо з’ясувати сутність поняття літературна репутація, як її розуміють російські та американські учені. Варто наголосити, що, окрім Роддена, ніхто з дослідників не постулює це розуміння як дефініцію. У монографії Розанова ми не знаходимо конкретного визначення: автор веде мову лише про чинники

літературного успіху та про способи його визначення. Цю лакуну намагається заповнити Н. Богомолів, який у своєму трактуванні літературної репутації Кузьміна відштовхується від книги Розанова: “очевидно, що в зміст терміна входить виключно реакція зовнішніх інтерпретаторів твору і цілісної творчості автора: рецензії, критичні осмислення, пародії, переспіви, цитації, включення в хрестоматії і т.д., аж до встановлення пам’ятників і просто збереження в пам’яті вдячних (чи ж, навпаки, виключно невдячних) нащадків” [1, с. 57]. Н. Пахсарьян сутність статусу автора пояснює залежністю від “естетичних, поетикальних, соціальних, філософських, політичних, ідеологічних позицій” [14], але, водночас, по рейтингу важливості на перше місце ставить поза-літературні колізії. “Статус <...> автора залежить від чинників, зовнішніх по відношенню до твору, і їх мінливість лежить в основі коливань в оцінці письменника як другорядного чи великого” [14]. Я. Левченко розрізняє історико-соціологічне та формалістичне (власне літературознавче, на його думку) розуміння літературної репутації. Перше він формулює як “корпус суб’єктивних висловлювань (листи, щоденники, записні книжки, салонні альбоми, т.зв. “спогади сучасників” і т.д.” [9, с. 179]. Суть другого полягає у “сукупності рис того чи іншого літератора, не просто описуваних, а відтворюваних у характері літературного персонажу” [9, с. 179]. Тобто, у другому випадку конструювання репутації відбувається по лінії пародіювання найбільш репрезентативних особливостей прототипу, чи то стиль письма, стратегія поведінки чи інші індивідуальні риси автора. У цьому випадку в ролі метамови виступає інший текст, який є естетичним об’єктом, тобто фактом літератури, а не її “сирим” матеріалом [9, с. 179]. Я. Левченко, сам послідовник формалістів, які постулювали пріоритет тексту перед читачем, віддає перевагу другому визначенню. Дослідник простежує формування літературної репутації Шкловського, яка включає пародії на його твори, обігрування особистості Шкловського у художніх творах та функціонування Шкловського в якості художнього персонажа. На нашу думку, демаркаційна лінія, проведена між цими двома розуміннями літературної репутації, є занадто категоричною. Я. Левченко приписує перше розуміння І. Розанову, а друге — формалістам, але ж те, що автор називає “власне літературознавчим” визначенням, теж є однією із складових літературної репутації, як її трактував І. Розанов: “Одним із найважливіших показників поетичного резонансу є літературне наслідування” [17, с. 336], яке, як він переконливо продемонстрував, може розгортатись як по лінії стилізування, так і пародіювання, на якому так акцентує Я. Левченко. Мало того, перше тлумачення (начебто, за І. Розановим) було зредуковано автором розвідки про Шкловського до епістолярних матеріалів та спогадів сучасників, що звузило концепцію І. Розанова більш як наполовину. В. Халізев розуміє “долю літературних творів” [23, с. 118], напевно, найширше з усіх представлених дослідників: “Це кількість і характер видань, тиражі книг, наявність перекладів на інші мови, склад бібліотек. Це, далі, письмово зафіксовані відгуки на прочитане (переписка, мемуари, помітки на полях книг). Але найбільш

суттєвими <...> є: ремінісценції і цитати у новостворених словесно-художніх творах, графічні ілюстрації і режисерські постановки, а також відгуки на літературні факти публіцистів, філософів, мистецтвознавців, літературознавців і критиків” [23, с. 118]. І, нарешті, Д. Роден визначає літературну репутацію як “оцінку, якою наділяється людина чи річ <...> положення, яке хтось займає у думках інших” [37, с. 486].

Літературна репутація письменника чи окремого твору конструюється низкою чинників. Цей процес передбачає кореляцію наступних складових одиниць:

1. Успіху чи, навпаки, невизнання серед сучасників;
2. Гучності та ефектності авторської заявки;
3. Підтримки та заохочення письменників офіційною владою, впливовими суспільними колами, засобами масової інформації (репресивна чи заохочувальна політика владних кіл);
4. Підтримки літературного середовища (заохочення друзів-літераторів);
5. Рекламної стратегії та видавничого статусу;
6. Актуальності, вчасності певного художнього явища (врахування соціального та художнього “горизонту сподівання” потенційної аудиторії);
7. Самоідентифікації автора, його стратегічного піару (штучне моделювання свого літературного “обличчя”);
8. Художніх якостей творчого доробку (ідіостиль, жанрове експериментування, система творчих засобів, тощо) та інших чинників.

Слід зауважити, що у процесі формування літературної репутації рушійну роль відіграють не лише фактори, а й умови, у яких відбувається це формування. Під умовами розуміємо історичну, політичну, ідеологічну, культурну, соціальну ситуації, в яких протікає оцінювання того чи іншого літературного факту. Умови та фактори тісно взаємодіють, створюючи у кожному випадку унікальну ситуацію довкола формування літературної репутації.

Для того, щоб глибше проникнути в сутність поняття “літературна репутація”, належить передусім визначити ознаки, на підставі яких можна судити про її “якість”. Існування літературного феномена передбачає наявність у нього відповідної репутації, яка формується з різних складових, про які йшлося вище. Але на підставі чого можемо робити висновки про те, висока вона, чи низька? Чи це дочасний успіх, чи справжня слава? І.Розанов уподібнює різницю між посередньою літературною репутацією та високою до різниці між освітленим будинком і пожежею: “До освітленого будинку на вогник може забрести якийсь самотній подорожній і часто заходять друзі. Де пожежа, там завжди натовп, тиснява, метушня” [17, с. 47]. Проте, попри метафоричну місткість зображеної картини, яка акцентує кількісний показник, це порівняння не дає змоги виокремити конкретні ознаки того чи іншого типу літературної репутації. Систематизувавши зауваження різних учених ми спробували вибудувати схему ознак, на підставі яких можна визначити

різновид літературної репутації. Отже, на наш погляд, щоб дізнатись з якою саме репутацією маємо справу, необхідно врахувати:

1. Масштабність науково-критичної рефлексії: рівень репрезентації імені автора чи назви книги на сторінках часописів, монографій (відгуки, рецензії, аналітичні розвідки, інтерпретації, тощо);
2. Рівень репрезентації імені автора чи назви книги у навчальних програмах, підручниках, хрестоматіях;
3. Динаміку видань творів певного автора та їх накладу;
4. Премії, нагороди, присуджені автором;
5. Ушанування ювілеїв, прижиттєві та посмертні пам'ятники;
6. Наявність опонентів та апологетів (полеміки);
7. Рецепцію творчості автора в її різних формах (алюзії, ремінісценції, пародії, травестії, стилізації, наслідування, переспіви, варіації, запозичення, плагіат та інші форми);
8. Художні переклади, їхню кількість та якість;
9. Семіотичні переклади – на мову інших видів мистецтв (художні фільми, мюзикли, інсценізації, пісні, опери, монументи, картини, тощо);
10. Рівень репрезентації імені автора (книги) у мережі Інтернет.

На певному хронологічному зрізі важливішими вважаються одні ознаки, а інші бліднуть, або й зовсім не відіграють ролі, на іншому – рельєфніше викристалізовується рушійність інших. Тому, в жодному разі не варто підходити до вищеперерахованих критеріїв догматично, слід завжди враховувати: по-перше, їхню релятивність, а по-друге, специфічні умови, в яких відбувається оцінка чи переоцінка літературної репутації.

Отже, здійснивши огляд чинників, які конструюють літературну репутацію та ознак, на основі яких можна робити висновки про її якість, спробуємо сформулювати дефініцію поняття. На наш погляд, літературна репутація – це ієрархічний статус літературного феномена, підставою для означення якого слугують масштабність наукової рефлексії, репрезентованість в учбових програмах, хрестоматіях, у мережі Інтернет, динаміка видань та їх накладу, преміювання та інші нагороди, рецепція у її різних формах та переклади, у тому числі й семіотичні.

Шкала оцінювання літературної репутації може базуватись на різних опозиціях. При оцінці автора по відношенню до інших найтрадиційнішою опозицією є “висока” – “низька” літературна репутація з усіма можливими проміжними ланками. Якщо у центрі уваги діахронічний аспект оцінки одного автора чи твору, то можна користуватись дихотомією “стійка” – “нестійка” (чи, як у І.Розанова, “скороминуча” [17, с. 55]. Якщо у фокусі уваги перебувають зміни у межах літературної репутації одного автора, то Д. Родден пропонує розрізняти *peak moments* [37, с. 480] – вершинні моменти – визначні періоди, коли відбувається розширення репутації в просторі, коли до рецепції залучаються не задіяні доти рецептивні аудиторії; *radiant moments* [37, с. 483] – сяючі моменти, коли відбувається поглиблення репутації, встановлюються такі її ознаки, які матимуть вагу в історичній перспективі; *volcanic moments* [37, с. 493] – вулканічні моменти, вибухові

етапи, характерні здебільшого для популярної репутації, які, як правило, швидко забуваються, але сприяють зміцненню репутації і *still moments* (або *freezing of reputation*) [37, с. 491, 493] – *нерухомі моменти* (або *замороження репутації*), коли статус автора чи твору неначе завмирає, таким моментам не властиві ні суттєві поглиблення, ні розширення, репутація повністю залежить від оцінок попередників. К. Штольц користується іншою метафоричною парадигмою для означення коливань літературної долі автора: peaks – вершини, plateaus – плато і valleys – долини [38, с. 4].

Д. Родден зауважує, що сьогодні побутує тенденція до позитивного конотування слова “репутація” [37, с. 56]. У такому разі означення реалізується дихотомією її наявності чи відсутності. На нашу думку, це призводить до плутанини та до спрощеного трактування поняття репутації. Тим більш, що визначення цієї лексичної одиниці не передбачає пріоритету позитивної конотації над негативною: “Reputation – the opinion that people have about a particular person or thing” [32, с. 1204]. Англomовний тезаурус має ще одну лексичну одиницю на позначення репутації – *repute*, перше значення якої дорівнює “reputation”, а друге стосується лише “good reputation” [32, с. 1205]. Ймовірно, саме це й породило ту тенденцію до підкреслення позитивного елемента в понятті “репутація”, про яку говорить Родден. Український словник не має відповідника до англійського “repute” (“Репутація – громадська думка про когось, що-небудь” [20, с. 684]), тому вживання поняття “репутація” лише в позитивному значенні тим більш бачиться невиправданим.

Зміни та переакцентації в оцінці художніх творів, іноді досить ґрунтовні, є неодмінним супутником процесу становлення літературної репутації. Важливу роль тут відіграють літературні смаки та вподобання, а також суспільно-політичні чинники, характерні як для певного хронологічного відрізка часу, так і для окремої нації чи країни. Сучасники автора можуть високо оцінювати його творчість, нащадки ж можуть вважати її маловартісною. І навпаки: нащадки можуть віднести твір давно покійного автора до “золотого фонду” літератури, у той час, як сучасники були до нього абсолютно байдужі. Кожна епоха постулює свою думку як нормативну і кожна наступна заперечує її, возвеличуючи свою.

Значна кількість творів і літературних біографій забувається з плином часу, та є й такі, які резонують у широкому хронологічному діапазоні, апелюючи до читачів різних епох. Пройшло вже 45 років після смерті Хемінгвея, а його книги все ще в активному вжитку, тоді як твори багатьох його сучасників, припадають пилом на бібліотечних полицях. Іноді твори – актуалізовані новою історичною ситуацією – повертаються із забуття. Стимулом до воскресіння забутого автора може послужити нова суспільно-історична ситуація, особливо переломна. У роки війн, революцій оживають імена, підносяться на щит твори, забуті попередниками, або ж набувають нечуваного доти резонансу визнані, але не яскраві автори. Творча біографія будь-якого неординарного художника подібна на авантюрно-пригодницький роман із закрученим сюжетом.

Кожне покоління вносить свої корективи: автора чи книгу то підносять на п'єдестал, то скидають з нього.

Коли творчий спадок митця перетинає кордон, то там він може зазнавати іншого ставлення, іноді діаметрально протилежного до того, яке характеризувало його побутування у рідному просторі. Гетерогенність оцінок однієї й тієї ж естетичної одиниці у різних країнах пояснюється не лише географічною трансплантацією і усіма пов'язаними з нею змінами (політичної, суспільної, культурної ситуації), а й специфічними для кожного народу епістемологічно-когнітивними традиціями, які налаштовують на певний спосіб розкодування мистецької мови. Отже, генераційна конфліктологія в означенні літературних репутацій художніх творів, якою значною вона б не була, не може зрівнятися з національними дисонансами. Оцінка винесена рідною літературою, неодмінно зазнає перегляду за кордоном. Для росіян найяскравішою зіркою поетичної величини є Пушкін, але за кордоном більше цінується Толстой і Достоевський. І. Розанов пояснює це тим, що останні “менше втрачають у перекладах” [17, с. 29]. Набоков, про якого з захватом говорила уся Європа та Америка, у Радянському Союзі мав репутацію ренегата і скандального романіста. А. Сінклер, який не користувався популярністю на батьківщині, здобув широке визнання в СРСР [35, с. 77].

Аксіологія сприймання художнього твору іноземними літературами має суттєве значення для літературного медіуму, у якому народився твір, і є визначальним для самого твору. Як слушно зауважує сучасний російський компаративіст П. Топер, доля книги, у кінцевому результаті, більшою мірою залежить від читачів її перекладних текстів, аніж від читачів оригіналу, бо сумарна кількість перших значно перевищує в сучасному світі других [21, с. 44]. Популярність чи, навпаки, відсутність інтересу до певного письменника чи твору за кордоном впливає на означення його статусу і в рідній літературі. І навпаки: на фоні перекладної літератури, яка відтіняє кожен крок оригінальної, по-іншому означаються літературні репутації національних літературних феноменів.

Таким чином, ієрархічні конструкції літературних репутацій – надзвичайно нетривкі споруди. Вони модифікуються, а іноді й деформуються з плином часу та зі зміною локусу, зазнають перманентної ревізії. “Місце в “ряді” завжди спірне й умовне” [22, с. 265]. Кожне покоління і кожна національна література по-своєму розміщує особистості та літературні творіння на шляху сходження до п'єдесталу. Дослідник, який ставить собі за мету означити загальну літературну репутацію певного естетичного феномена, повинен врахувати усі локально-темпоральні зрізи і тільки на основі цього робити висновки, які, варто зауважити, будуть дієвими лише для хронотопу “тут і зараз”; адже, для наступного покоління чи для сусідньої національної літератури вони будуть позбавлені будь-якої релевантності.

Література

- 1. Богомолов Н. А.** Литературная репутация и эпоха // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин. Статьи и материалы. – М. (Научное приложение. Выпуск 3), 1995. – С. 57 – 67.
- 2. Боров Ю. Б.** Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – М., 2003. – 575 с.
- 3. Даниленко Ю. Ю.** Проза Нины Горлановой: поэтика, генезис, статус. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Пермь, 2006. – 20 с.
- 4. Дворцова Н.** Экстерриториальный писатель (О литературной репутации Михаила Пришвина) // Вопросы литературы. – 2004. – № 1. – С. 49 – 69.
- 5. Иванов Д.** О литературной репутации В. А. Озерова: “Русский Расин” // <http://www.utoronto.ca/tsq/13/ivanov13.shtml>
- 6. Краткая** литературная энциклопедия в 9 томах / Главный редактор А. А. Сурков /. Том 4. – М., 1967. – 1024 с.
- 7. Кузьменко В. І.** Словник літературознавчих термінів: Навч. посібник з літературознавства за оновл. прогр. для вчителів та учнів серед. шк., проф. училищ, ліцеїв, гімназій. – К., 1997. – 230 с.
- 8. Кустарев А. С.** Репутация как живое существо // Дружба народов. – 1995. – № 4. – С. 163 – 168.
- 9. Левченко Я.** Литературная репутация Виктора Шкловского // Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы. Материалы третьей международной конференции молодых ученых-филологов, Мюнхен, 20-24 апреля 1999 г. / Отв. Редактор О. М. Гончарова. – СПб, 2001. – С. 179 – 205.
- 10. Лексикон** загального та порівняльного літературознавства. / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці, 2001. – 636 с.
- 11. Литературная** энциклопедия. Словарь литературных терминов в двух томах / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Мунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чехихина-Ветринского. Том второй. – М.-Л., 1925. – 1198 с.
- 12. Литературная** энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М., 2001. – 1600 с.
- 13. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. – 752 с.
- 14. Пахсарьян Н. Т.** Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема современного литературоведения (Феномен “Астреи” О. Д’Юрфе) // www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-00.htm.
- 15. Рейкина М.** Проблема литературной репутации М.М.Зощенко: 1910-е – 1920-е годы // www.sovlit.ru/articles/diplom.html.
- 16. Рейтблат А.** Видок Фиглярин (История одной литературной репутации) // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 73 – 114.
- 17. Розанов И. Н.** Литературные репутации: Работы разных лет. – М., 1990. – 464 с.
- 18. Сивокінь Г. В.** У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006. – 304 с.
- 19. Сучасний** словник літературознавчих термінів / Автор-укладач М. Ф. Гетьманець. – Харків, 2003. – 160 с.
- 20. Тлумачний** словник української мови: понад 12 500 статей (близько 40 000 слів) / За ред. д-ра філологічних наук проф. В. С. Калашнина. – 2-ге вид., випр. і доп. – Х., 2005. – 992 с.
- 21. Топер П. М.** Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М., 2000. – 254 с.
- 22. Уэллек Р., Уоррен О.** Теория литературы. – М., 1978. – 325 с.
- 23. Хализев В. Е.**

Теория литературы. Учебник. – М., 1999. – 398 с. **24. Asselineau Roger.** The literary reputation of Mark Twain from 1910 to 1950: a critical essay and a bibliography. – Paris, 1954. – 240 p. **25. Barber E. B.** Cotton Mather's literary reputation in America. – U-ty of Minnesota, 1972. – 281 p. **26. Barnhisel G. P.** New Directions Press and Ezra Pound's literary reputation. – The U-ty of Texas at Austin, 1999. – 369 p. **27. Edwards N. M.** The literary reputation of Dugald Stewart 1792 – 1828. Chicago, 1924. – 53 p. **28. Elliott J. K.** The literary reputation of F. Scott Fitzgerald. – The U-ty of New Mexico, 1965. – 357 p. **29. Emerson O. B.** William Faulkner's literary reputation in America. – Vanderbilt U-ty, 1962. – 906 p. **30. Engel M. T. J.** The literary reputation of George Eliot in Germany 1857 – 1970. – U-ty of Detroit, 1973. – 299 p. **31. Lilliedahl Ann.** Emily Dickinson in Europe: her literary reputation in selected countries. – Washington, D.C., 1981. – 215 p. **32. Longman** Dictionary of Contemporary English. – Third edition with new word supplement. – Pearson Education Limited, 2001. – 1668 p. **33. Lowry N. T.** The history of Chatterton's literary reputation. 1970 – 1803. – The U-ty of Chicago, 1915. – 37 p. **34. McTague III R. H.** The history of a literary reputation: Andre Gidř in France, 1900-1980. – Madison, 1999. – 183 p. **35. Millet F.** Contemporary American authors. – NY, 1944. – 716 p. **36. Nugent R. L.** Baudelaire's literary reputation in France, 1867 – 1892. – Yale U-ty, 1950. – 234 p. **37. Rodden J.** George Orwell: the politics of literary reputation. – New Brunswick (USA) and London (UK), 2006. – 510 p. **38. Stolz C.G.M.** John Dos Passos: a study in literary reputation. – Oxford, 1996. – 273 p. **39. White Jr. R. F.** The literary reputation of Virginia Woolf. A history of British attitudes toward her work, 1915 – 1955. – U-ty of Pennsylvania, 1959. – 348 p.

The article expounds on the notion of literary reputation, analyses the state of researching of the problem in American, Russian and Ukrainian studies of literature and considers the works devoted to this issue. Substantial attention is paid to the ascertaining of the nature of the notion as it is perceived by Russian and American scholars. The constituent elements of the process of literary reputation formation are systemized and the criteria which serve as a ground for its determination are delineated. Generational and national conflictology over the attaching of literary reputation to the given fictional phenomenon is defined too.

М. Л. Ліпісівицький

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДРАМАТИЧНОЇ СЦЕНИ Г. БЕННА “ІТАКА”

Перу відомого німецького поета, прозаїка та драматурга Готфріда Бенна (Gottfried Benn) належить кілька малих драматичних творів. Серед них “Ітака” (“Ithaka”, 1914 р.), “Етап” (“Etappe”, 1915 р.), “Диригент вимірив” (“Der Vermessungsdirigent”, 1916), “Карандаш” (“Karandasch”, 1917), створені в так званій “експресіоністський” період творчості письменника [4, с. 281].

Драматична сцена поряд з одноактівкою та мікродрамою є однією з малих драматичних форм. Драматичну сцену серед інших малих драматичних форм вирізняють такі особливості:

- неподільний на менші структурні одиниці одноактний твір;
- невелика кількість дійових осіб;
- наявність одної, не завжди логічно завершеної подієвої лінії, яка зображує певний фрагмент з життя однієї чи кількох осіб;
- необов’язкова присутність конфлікту, оскільки ситуація розглядається в одному ракурсі;
- пресування ігрового та часового простору, наявність прогалин в сюжеті, які мають бути заповнені глядачем;
- порівняно велика кількість авторських ремарок [6], а також важлива роль мови як простору дії.

Зі згаданих малих драматичних творів цим характеристикам відповідає лише п’єса “Ітака” (“Ithaka”), яка була вперше надрукована в 1914 р. в Лейпцизі в журналі “Білі листки” (“Weiße Blätter”) [2, с. 154] і є першою спробою Готфріда Бенна себе у ролі драматурга після успішної публікації своєї першої поетичної збірки “Морг та інші вірші” (“Morgue und andere Gedichte”) в 1912 році. В “Ітаці” вперше з’являється літературне alter ego Г. Бенна молодий лікар Верф Рьонне (Werff Rönne) [2, с. 153], який стане центральною фігурою, що поєднує ряд його ранніх малих прозових та драматичних творів, написаних під час перебування в Брюсселі і відомих під назвою “Рьонне-новели” (Rönne-Novellen) [2, с. 153] або ж “комплексу Рьонне” (Rönne-Komplex) [3, с. 483]. Даний цикл малих драматичних та прозових творів був надрукований 1916 р. під назвою “Мізки” (“Gehirne”) лейпцизьким видавництвом Курта Вольфа (Kurt Wolff) у збірці “Der Jüngste Tag” (“Судний день”). При написанні “Ітаки”, як і всіх цих творів, матеріалом слугували власні спогади письменника, пов’язані з професійною діяльністю лікаря-патологоанатома. Так, наприклад, Г. Бенн написав на основі протоколу розтину тіла наукову роботу про немовля, яке померло через 6 днів після народження, під заголовком “Про випадок внутрішнього защемлення внаслідок прогалини в діафрагмі новонародженого” (“Über den Fall der

innerer Einklemmung infolge Mesenteriallücke bei einem Neugeborenen”). В “Ітаці” цей випадок цитується дослівно і слугує як “мотив”: “Пане професор, ось я повертаю Вам роботу про прогалину в діафрагмі новонародженого”, – каже Рьонне. “У мене немає жодної зацікавленості в тому, щоб описувати становище, виявлене при розтині, якійсь невідомій мені групі людей з попередньою освітою певного спрямування таким чином, щоб вони змогли його собі уявити...” [2, с. 153]

“Ітака” є яскравим зразком драматичної сцени початку ХХ ст. Перш за все, сам автор як жанрове визначення цього твору дає поняття “сцена”. Драматична сцена “Ітака” не має поділу на менші структурні одиниці. В “Ітаці” є лише 4 дійові особи: професор патології, його асистент доктор Рьонне, студенти медицини Кауцькі та Луц. Автором зображається лише одна подія – кінцівка практичного заняття з патології. Роздуми професора про відтінки кольорів пірамідальних клітин мозку “пацюків з довгим чорним хутром і чорними очима, які дещо відрізняються від відтінків тих же клітин у пацюків з коротким сірим хутром та світлими очима” [1, с. 294], перериваються запитаннями і призводять до суперечки з студентами. Основна критика непорушної віри професора у всемогутність та користь для людства науки, заснованої на “зборі та систематизації окремих емпіричних фактів” [1, с. 296], лунає з вуст асистента професора доктора Рьонне. “Вся історія розвитку не має для мене жодної цінності. Мозок – це хибний шлях. Блеф для середнього класу. Куди? Куди? Для чого цей довгий шлях? Навколо чого слід збиратися? Через те, що я не подумав якусь хвилю, у мене ж не відпали геть мої кінцівки?” (“Ich lege auf die ganze Entwicklungsgeschichte keinen Wert. Das Gehirn ist ein Irrweg. Ein Bluff für den Mittelstand. Wohin? Wohin? Wozu der lange Weg? Um was soll man sich versammeln? Da ich einen Augenblick nicht dachte, fielen mir nicht die Glieder ab?”) [1, с. 299] Студенти Луц, Кауцькі та асистент професора доктор Рьонне зображуються палкими прихильниками ідей Ніцше, який пропонував “не за допомогою логічного розумування, а на підставі безпосереднього споглядання” визнати, “що розвиток мистецтва пов’язаний з подвійністю аполонівського та діонісійського” [8, с. 55]. Фрідріх Ніцше виділяв, як відомо, також відповідно “два окремі світи – світ сну і світ сп’яніння. Ці два фізіологічні стани є протилежними, що відповідає протилежності між аполлонівським та діонісійським” [8, с. 55]. За Ніцше, внаслідок синтезу аполлонівської та діонісійської тенденцій духу давніх греків зароджується жанр трагедії, але в подальшому європейська культура обрала аполонівську тенденцію розвитку, віддавши перевагу раціоналізмові та моралізму, що відірвало людину від джерел самого існування [5, с. 53]. Юні науковці прагнуть перебороти таку нестерпну для них відірваність від життя. Вони мріють про “Середземне море незапам’ятних часів” (“das Mittelländische Meer ... vor unvordenklichen Zeiten”), яке, мабуть, було найбільш людським, з усього що було і є (“Vielleicht war das das Menschlichste, das es gegeben hat?”) [1, с. 300]. Сцена “Ітака” має відкритий фінал. Суперечка продовжується,

розпочинається жорстоке побиття професора студентом Луцом, який при цьому вигукує: “Ми – молодь. Наша кров криком кричить до неба і землі, а не до клітин і черв’яків. Так, ми відкинемо геть перепони півночі. Вже високо здіймаються вітрилами пагорби півдня. Ми хочемо сну. Ми хочемо сп’яніння. Ми закликаємо Діонісія та Ітаку!” (“Wir sind die Jugend. Unser Blut schreit nach Himmel und Erde und nicht nach Zellen und Gewürm. Ja, wir treten den Norden ein. Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionisos und Ithaka!”) [1, с. 303].

Конфлікт між професором, який є прихильником традицій позитивізму, та студентами, які захоплюються ірраціональним вченням Ніцше, розглядається лише в одному ракурсі, в одній площині та закінчується брутальною бійкою у кращих традиціях комічно-фарсових вистав ярмаркових театрів. Важливе значення має мова як простір дії. Основою конфлікту між професором та юнаками є нерозуміння один одного. Студенти відмовляються розуміти не лише необхідність продовження дослідження, але й мову професора з величезною кількістю латинських, французьких та німецьких термінів-конструктів, які є важливими лише у сфері позитивістської науки і значно відірваними від реалії життя. У сцені досить чітко й однозначно критикується надмірна зосередженість позитивістської науки на якомога детальнішому дослідженні окремих фактів навколишньої дійсності, у той час як людина з її проблемами та бажаннями, що не піддаються логічному обґрунтуванню, просто ігнорується, що дуже гостро відчувають молоді студенти. У прагненні задовольнити свої бажання та потяги вони жорстоко й грубо розправляються з віддаленими від життя позитивістськими традиціями матеріально втіленими в професорі патології.

Такі особливості хронотопу, як пресування ігрового та часового простору, що притаманні драматичній сцені взагалі, мають місце і в “Ітаці”. Дія відбувається на одному й тому ж місці. Автор не витрачає дорогоцінний час на представлення своїх героїв, на висвітлення їх поглядів. Образи не наділені практично жодними індивідуальними рисами, що взагалі притаманно творам експресіоністів. Водночас автор не прагне підкреслити типологічний характер персонажів. Хоча саме собою напрошується порівняння професора патології із “Dottore, балакливим вченим педантом з Болоньї” [4, с. 160] – традиційним героєм “комедії масок”. Загалом у творі автор, роблячи виразником своїх ідей типового професора патології та типову високоосвічену молодь початку ХХ ст., не відволікає увагу глядача на зображення “внутрішнього” світу, “внутрішніх” переживань дійових осіб і робить таким чином основний акцент на змісті реплік. У сцені присутній лише так званий “зовнішній сюжет” і ми спостерігаємо за формуванням та розкриттям лише однієї зі сторін їх характеру через її участь і самовиявлення в дії [7, с. 652]. Не дається пояснення прихильності дійових осіб до тих чи інших філософських ідей, а лише констатується наявний факт та зображується

реальна суперечка із бійкою. Відсутнє зображення інших ракурсів протистояння традицій раціоналізму та ірраціоналізму. Лейтмотивом проходить однотипна критика одного й того ж недоліку позитивістської науки: надмірного зосередження на загальному і ігнорування індивідуальних потреб та прагнень окремо взятої людини. У своїх репліках герої одразу ж роблять чіткі заяви, проklamуючи постулати ніцшеанства, які автор не прагне пояснити, але істинність яких водночас не дозволяється, навіть, спробувати поставити під сумнів. Така однозначність та категоричність суджень притаманна багатьом малим драматичним формам, а особливо повчально-дидактичним.

Отже, п'єса Г. Бенна "Ітака" (1914 р.) є одним із зразків драматичної сцени в німецькій літературі початку ХХ ст., написаної під впливом ідей експресіонізму. Драматична сцена "Ітака" є неподільним на менші структурні одиниці одноактним твором з однією логічно незавершеною подієвою лінією, який зображує фрагмент з життя професора позитивіста та трьох студентів-ніцшеанців, містить конфлікт, що розглядається в одному ракурсі з важливою роллю мови як простору дії, та характеризується пресуванням ігрового та часового простору.

Література:

1. Benn G. Gesammelte Werke. Bd. 2. Prosa und Szenen.– Stuttgart: Klett-Cotta, 1992. – 492 s. **2. Holthusen H. E.** Gottfried Benn: Leben, Werk, Widerspruch; 1886 – 1922. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1986 – 308 s. **3. Wellershoff D.** Nachwort des Herausgebers z. Bd. 2. Prosa und Szenen // G. Benn. Gesammelte Werke. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1992. – S. 481 – 492. **4. G. Wilpert** Sachwörterbuch der Literatur. – Stuttgart: Kröner, 1989. – 1056 S. **5. Зубрицька М.** Філософські основи європейського модернізму. Фрідріх Ніцше. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2001. – 832 с. **6. Ліпісвіцький М. Л.** Драматична сцена: жанрові ознаки // Літературний твір: шляхи дослідження поетики. – Житомир, 2006. – 220 с. **7. Літературознавчий** словник-довідник. – Київ, 2006. – 752 с. **8. Ніцше Ф.** Народження трагедії з духу музики. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2001. – 832 с.

The article deals with the particularities of the dramatic scene on an example of G. Benn's early dramatic work "Ithaka" (1914), which belongs to the so-called expressionistic period in the creation of the author.

С. М. Луцак

**НЕЙРОПСИХОЛОГІЧНІ ГОРИЗОНТИ
КОГНІТИВНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: АСПЕКТИ
ДОСЛІДЖЕННЯ ДОМІНАНТНИХ ЯВИЩ
(на матеріалі української літератури
межі ХІХ – ХХ століть)**

Під впливом поширення інтерпретаційних методик у сучасному літературознавстві посилилась увага до питань риторичності художнього дискурсу. Вивчення прийомів мови і мислення, використаних для побудови результативного висловлювання, актуалізувало також проблему вибудовування сенсу.

Дослідження складної діалектичної природи художнього смислу відкриває перспективи і для опрацювання методологічних засад на сьогодні ще мало поширеного когнітивного літературознавства, головною метою якого є виявлення корелятивних “зв’язків між структурами думки і структурами вираження” [10, с. 182].

У названому контексті, звичайно, особливо важливим є розгляд художнього дискурсу як динамічного простору взаємодії мисленневих установок письменника та читача. Вважаючи домінуючі у творі образи своєрідними маркерами авторського горизонту, *плануємо розглянути в цій статті** їх інтенціональний статус, тобто внутрішню здатність до актуалізації складних когнітивних процесів у мозку реципієнта. Така впливовість домінантних образів зумовлюється, очевидно, феноменологією творчого натхнення, яке чимало дослідників пов’язують із моментом (інтуїтивним і водночас спрямованим чіткою установкою) розгортання первообразу [7; 8; 17; 19; 22]. Безперечно, вичерпно проаналізувати нейропсихологічні механізми творчої взаємодії автора та читача в межах однієї статті складно. А тому ми обмежимося лише аспектом вивчення нейрофізіологічних засад художнього мислення письменника.

Головні завдання дослідження передбачають:

- аналіз внутрішньоформної семантики терміну “домінанта”, яка відповідно зумовлює своєрідний категоріальний статус домінанти і її діалектичне навантаження у художньому висловлюванні;
- характеристику нейрофізіологічних механізмів виникнення художнього дискурсу, включаючи аналіз функціональної асиметрії головного мозку людини;
- вивчення структури творчого акту;

* Тут і надалі виділення наші. – С.Л.

- ілюстрацію бінарно-діалектичного характеру мисленневих процесів на прикладі близнюкових та двійникових образів.

При характеристиці семантичної структури поняття “домінанта” слід передусім виділити такі атрибутивні складові його етимологічного відповідника – латинського слова *dominans* (панівний): стрижневий, провідний, істотний, переважаючий, частотний, заповнюючий, наділений “владою”, переможний і т.ін. Як бачимо, у наведеному переліку найбільш значущою є архісема “владний” (тобто керуючий) – у якісному, і в кількісному сенсі. Інший аспект цього поняття розкриває “Етимологічний словник української мови”, де, окрім традиційної семантики, відзначається взаємозв’язок слів “домінанта” та “доміно” [9, с. 108]. Слово ж “доміно” в історії світової культури набуло кількох значень:

1. вид маскарадного костюма – *довгого одягу з каптуром*, що відзначався *контрастністю кольорів*;

2. *довгий одяг* католицьких ченців, який становив собою *плащ із відлогою*;

3. *гра*, в якій використовуються *пластинки з контрастним забарвленням*, а також самі ці пластинки [24, с. 181].

Отже, діахронний зріз поняття “домінанта” дозволяє виділити в ньому ще й семантику “дії” або “процесу”, здійснюваного за принципом бінарних чи контрастних протиставлень. Звідси впливає припущення про специфічне функціональне призначення домінанти в художньому творі: скеровувати діалектичний процес розгортання та сприймання художнього сенсу.

Аналогічну роль відіграє домінанта в мисленневих процесах. Згідно з багатьма дослідженнями П. Симонова про особливості творчого акту (“Створюючий мозок”, “Мотивований мозок”, “Міждисциплінарна концепція людини”, “Теорія відображення і психофізіологія емоцій” та ін.), інсайт супроводжується явищем нейрофізіологічної домінанти. Домінанта (за О. Ухтомським) – це стійке збудження мозкових центрів, на основі якого виникає їх інертна збудливість [27, с. 262 – 263]. Сукупність інертно збуджених центрів, хоча й оточена зоною гальмування, все ж таки притягає до себе ті подразники, які не важливі у теперішній ситуації. Більше того, навіть за умови часткового гальмування раніше за активованих структур мозку (наприклад, під час сну, з яким дуже часто порівнюють стан творчості), вони не залишаються бездіяльними. “Феноменологія превентивного гальмування, – за висловом П. Симонова, – пронизана гармонійним поєднанням *захисно-компенсаторної* та *координаційної* його *функцій*... Адже некомпенсоване сигнальне збудження залишає після себе структурні зміни, в результаті чого кожен наступний сигнал викликає більше збудження. Так досягається інтенсивність, необхідна для розряду вставного нейрона до приходу підкріплюючої імпульсації. *Унаслідок*

множини нових імпульсацій виникає домінанта з усіма характерними для неї ознаками” [22, с. 216, 219].

Бінарність і контрастність протікання нейронних процесів у мозку творця, за припущенням Е.Вацура, має мету вияснення слабкого імпульсу шляхом послаблення сильного і навпаки [6, с. 781]. Це своєрідне явище саморегуляції мозку П.Симонов називає т.зв. “психічними мутаціями”, які генеруються шляхом інтуїтивного асоціювання з т.зв. “спрямованою випадковістю” [21, с. 90 – 91]. Процес такого творчого асоціювання можна уявити як відключення мозку від реального світу задля “опрацювання і впорядкування” доміантної для автора інформації, яка захована в комірках його пам’яті – індивідуальної та колективної. Цей тип асоціацій більш функціональний, ніж звичайний, оскільки відключення розуму сприяє проявові тих кодів культури, які становлять “буття-в-світі” автора [4, с. 103], тобто його власний “проект світу” – світу в значенні способу і манери, в якій сутність доступна людині.

Як видно зі сказаного, механізм охарактеризованого генерування мутацій – це кількаразове ритмічне підкріплення доміантного імпульсу. Воно здійснюється в процесі “заперечення” неістотних імпульсацій і саме завдяки цьому набуває інтенсивності, поступово активізуючи різні грані актуальної для підсвідомості письменника ідеї.

На рівні художнього дискурсу таку функціональність нейрофізіологічної доміанти можна зіставити зі сформульованим вище припущенням про роль художньої доміанти в діалектичному процесі розгортання та сприймання художнього сенсу. Проілюструємо сказане на прикладі драми “Кассандра” Лесі Українки [25]. Фаталізм пророчого дару Кассандри стає провідною темою і в її житті, й у долі троянців. Кожен наступний прояв осяяння, незважаючи на логіку подій, супроводжується в підсвідомості пророчиці видивом трагічного образу. Навіть, на перший погляд, позитивні події (кохання Поліксени, перемир’я з ахейцями) щоразу викликають у Кассандри оформлене у зримий образ відчуття горя. Складається враження, що фабула драматичної поеми розгортається хвилеподібно: кожна “дуга радості” неодмінно змінюється поганим віщуванням головної героїні. Врешті з цього контрасту виростає багатоликий символічний образ Кассандри – пророчиці з фатальним даром передбачати правду, в яку ніхто не вірить, навіть вона сама. Леся Українка підкреслює такий трагізм самоствердження талановитої людини в світі відкритим фіналом драматичної поеми, який, однак, у світлі “пророчої доміанти” твору сприймається реципієнтом однозначно як фатальний.

Підкресливши вирішальну роль нейрофізіологічної доміанти у процесах “психічного мутагенезу”, тобто мисленнєвого перетворення і рекомбінування інформації, зауважимо: художня доміанта є тим універсальним художнім чинником, який завдяки імпліцитній дуальності

свого категоріального статусу втілює* в художньому висловлюванні той максимально згущений авторською уявою простір рецепції, який забезпечує порозуміння учасників естетичного процесу. Аналогічне припущення знаходимо також у Я. Мукаржовського: “переживання не лише визначає твір, а й, навпаки, само значною мірою визначається панівною поетичною структурою” [18, с. 426].

Аналізуючи функціональні блоки мозку, які забезпечують здійснення різних форм психічної діяльності людини (сприймання, зберігання, обробку, перетворення, представлення інформації), А. Лурія у монографії “Основи нейропсихології” наголошує: “акт мислення є такою ж самостійною і незалежною психічною “функцією”, як і акт сприймання чи нагадування”. У ньому, на думку вченого, можна виділити такі етапи: формулювання завдання, пошук стратегії, відбір необхідних засобів [16, с. 308 – 311]. Всі ці когнітивні операції здійснюють мозкові структури, причому не послідовно, а у взаємодії та ієрархічному підпорядкуванні.

Складну, динамічну природу мозкових механізмів оформлення домінантного імпульсу в ритміко-словесній будові твору досліджують нейрофізіологи [2; 6; 11; с. 20 – 22; 27], психологи [7; 16], представники психологічних [7; 8; 17; 19] та психоаналітичних [28 – 29] шкіл. Узагальнюючи їх судження щодо особливостей початкового етапу творчого процесу, виділимо такі головні проблеми:

1. *Функціональна спеціалізація півкуль головного мозку людини.* Права півкуля пов’язана з формуванням емоційного стану, інтуїтивним сприйманням світу, орієнтацією у зовнішньому просторі, адже зорові, слухові галюцинації, відчуття втрати простору та особистої сутності спостерігаються у хворих із вогнищевими ураженнями саме правої півкулі. При цьому афектні центри розміщені у висковій частині кори головного мозку, а центр просторового відчуття – у тім’яній. Ліва півкуля пов’язана з логічними побудовами, з формуванням абстракцій (наприклад, із мовленнєвих сигналів).

2. *Процес оформлення домінантного імпульсу в ритміко-словесній будові твору.* Вогнище натхнення формується у правій півкулі (від вискових доль до тім’яних і центрів гіпокампа та міндаліни). Так закладається емоційна і ритмічна картина твору, що здебільшого супроводжується тривожно-депресивним фоном, сприйманням слухових, зорових, чуттєвих образів, а також станами дереалізації та деперсоналізації (авторські свідчення знаходимо, зокрема, у Г. Ахматової, В. Брюсова, М. Лермонтова, О. Пушкіна, В. Стефаніка, Лесі Українки, І. Франка та ін.). Тоді проходить активація симетричних центрів лівої півкулі, що веде до словесного втілення. Спільна їх діяльність завершує цей етап художньої творчості.

* *Гносеологічна природа мистецтва, за твердженням Бориса Кубланова, полягає в здатності “зображати дійсність в уже пізаному вигляді” [14, с. 51].*

3. *Зв'язок функціональної асиметрії людського мозку з особливостями асоціативного мислення.* Принцип дуальної організації роботи людського мозку виявляється також у т.зв. “стратегії двійкового пошуку асоціацій”, якою “користуються” обидві півкулі. Звичайно, такий механізм аналогії (на зразок “важкий – легкий”, “сонце – місяць”) властивий передусім “мовній” півкулі. Однак і права не ігнорує ним у символіці позасвідомого. Пошук проміжної ланки між протилежностями (“І ненавиджу, і люблю”, – як писав Катулл) на нейрофізіологічному рівні виявляється у двійковому кодуванні в сітці нейронів, яке забезпечує принцип парної роботи мозкових зон різних півкуль [11, с. 443 – 445].

Бінарність і хвилеподібність протікання цього процесу свідчить про включення у двійковий пошук нейрофізіологічної домінанти, яка, очевидно, спричинює осяяння і водночас сприяє активації симетричних центрів лівої півкулі. У подальшому креативному акті аналогічний механізм підтримує художня домінанта, формуючи твір як художнє висловлювання.

Проілюструємо сказане на прикладі епізоду смерті Оленки з “Цвіту яблуні” М. Коцюбинського – відомого етюду, де письменник привідкриває механізм асоціативного мислення у процесі художньої творчості [13]. Душа ліричного героя роздвоєна: в ній у вічному конфлікті співіснують батько і митець. Причому перший “ненажерливою пам’яттю” фіксує зорові образи “смерті на світанні життя”. Архетипна символіка “життя – смерті”, “світла – темряви” домінантою проходить через усі сюжетні епізоди твору, пов’язані з батьковим сприйняттям процесу помирання власної доньки. Врешті така правопівкульна двійкова асоціативність оречевлюється в когезивно сплетеній колористиці образу “цвіту яблуні” (біло-червоному), який утворює композиційну рамку художнього сприймання і стає наскрізним лейтмотивом твору. Так відбувається взаємопроникнення нейрофізіологічної та художньої домінант, унаслідок чого увиразнюється смислове навантаження твору.

Як бачимо, домінанта відіграє надзвичайно важливе і навіть вирішальне значення в структурі творчого акту. Її креативна спрямованість забезпечується бінарністю і принципом парної роботи мозкових зон головних півкуль людини, а також явищем психічного мутагенезу.

За твердженням нейропсихологів, творче начало в діяльності мозку представлене механізмами надсвідомості. Робота ж надсвідомості тричі каналізована:

1. раніше накопиченим досвідом (індивідуальним і колективним);
2. завданням, яке перед нею ставить свідомість, що зіткнулася з проблемною ситуацією;
3. домінуючою потребою [20, с. 44 – 45].

Сам принцип роботи надсвідомості полягає в неусвідомленому рекомбінуванні раніше накопиченого досвіду, яке викликається і спрямовується нейрофізіологічною домінантою. Мовою надсвідомості є інтуїція, вона зіставляє гіпотетичні дані з моральними нормами і сприяє трансформації домінуючої потреби у результат творчого акту (тобто художнього висловлювання, якщо мова йде про художню творчість).

У самій структурі творчого акту можна виділити такі етапи:

1. народження задуму – воно починається з яскравого враження і бажання вирішити проблему, яка провокує внутрішній неспокій;

2. зіставлення домінуючої проблеми через надсвідомість із досвідним знанням;

3. відгук мотиваційної домінанти у вигляді підказки, аналогії, що згодом завдяки нейрофізіологічній домінанті переростає в осяяння;

4. відбір генерованих надсвідомістю гіпотез і перевід їх у необхідну систему знаків (відповідно до виду творчості) [20, с. 55 – 59].

Конкретизуючи значення домінанти в структурі творчого акту, слід відзначити переважання нейрофізіологічної домінанти на першому і другому етапах і її діалектичну взаємодію з художньою домінантою у третьому та четвертому “періодах”.

Як приклад спроби художнього розкриття процесу поетичної творчості наведемо поезію “Як я люблю оці години праці” Лесі Українки. Загальна теоретична схема творчого акту відображена тут із художньою прозорливістю. Народження задуму розпочинається “під владою чаруючої ночі” як “врочиста одправа” перед “незримим алтарем”. Бажану для поетеси художню священнодію підсилюють слухові ефекти (“дзвінок вдарила північ”), стани дереалізації (“спішається години”, “хтось немов схиляється до мене”), містичні спогади (розповіді бабусі про перелесника), хаотичне плетиво яких сприяє відключенню мозку від реального світу. Далі у цей процес, очевидно, включається нейрофізіологічна домінанта, переключаючи множину психічних імпульсацій на інтуїтивно-аналогічне асоціювання зі “спрямованою випадковістю”. Спогад про “необачну дівчину”, якій з’являвся перелесник, метафорично зіставляється зі станом осяяння, коли лірична героїня відчуває, як хтось диктує їй слова і “блискавицею освічує думки” [26, с. 253 – 254]. Такий стан, звичайно, виснажує, але поетеса прагне його, як і та дівчина, що чекає нічної розмови з перелесником. У такому контексті поетична священнодія сприймається як карма: лірична героїня не може жити по-іншому, бо діяльність її надсвідомості каналізована домінуючою потребою творити для людей.

За твердженням В. Біблера, бінарно-контрастною природою загалом позначена діалогіка людського мислення: “Внутрішні антиномії розуму, спрямованого на пізнання... забезпечують переорієнтацію гносеологічно зорієнтованого мислення на мислення діалогічне, тобто на розуміння, конгеніальне розуму культури” [3, с. 13 – 14]. А це дозволяє вивчати через внутрішню дуальність категорії домінанти ще й механізми творчого діалогу автора, читача і певних “культурних програм”.

Безперечно, принцип дуальної роботи людського мозку найкраще відображають близнюкові та двійникові образи світової культури. Бо ж правопівкульна стратегія двійкового пошуку асоціацій, як уже зазначалося, активізує бінарний світ символіки позасвідомого. Внаслідок цього міфологічні уявлення про двосвіт, про простір “життя” і “смерті” трансформуються в близнюкові та двійникові “міфи”. За визначенням С.Агранович, двійництво є своєрідною “генетичною програмою” мистецтва, воно найбільше актуалізується у періоди самовизначення народу. Близнюкова пара теж володіє культурною семантикою “спільної долі”, а тому виявляється в часи “негативної соборності” нації, коли існує загроза її загибелі [1, с. 47 – 49; 121].

К. Юнг називає психічні установки на особисте і національне самозбереження домінантами, або первотворами психіки, які міцно закорінені в глибині несвідомого та збуджують тривогу в критичній ситуації [див. 5, с. 16].

Отже, спадкова організація психічної енергії народу задля його збереження втілюється у бінарні коди культури. За несприятливих для національної свідомості умов двійникові та близнюкові символи набувають статусу провідної “культурної теми” народу і, трансформуючись завдяки нейрофізіологічній домінанті у художнє висловлювання, урухомлюють загальний процес культурної ідентифікації народу через художні твори.

Основою “культурної програми” українства межі ХІХ – ХХ століть стає проблема збереження національної самобутності. Чіткий прояв її бачимо у художній літературі згаданого періоду. Найбільш промовистим із погляду креативної спрямованості бінарної символіки є, напевно, роман “Лель і Полель” І. Франка [28]. На підставі слов’янського міфу про братів-близнюків (дітей бога Рода) у цьому творі розкриваються трагічні етапи суспільного становлення різних верств одного й того ж народу. Лель і Полель, обираючи відмінні стратегії життя, водночас постійно відчувають свою неподільність. І ця смислова домінанта, винесена у заголовок роману, у його фіналі врешті знову об’єднує братів, – але перед обличчям смерті. Так проходить кільцеве замикання просторів “життя” і “смерті”, кожен із яких не існує сам по собі, а лише у взаємопереходах. Використовуючи євангельську притчу про зерно, яке стає колоссям тільки завдяки смерті, можемо так сформулювати провідну ідею (“культурну програму”) згаданого твору: той, хто хоче насправді зберегти самобутність, повинен спочатку померти для власних меркантильних інтересів.

Як засвідчило проведене дослідження, внутрішня дуальність інтенціонального статусу домінантних образів зумовлюється особливостями їх виникнення у мозку письменника. Бінарність і контрастність нейронних процесів корелює з функціональною асиметрією людського мозку, а також зі складною системою когнітивних взаємоперетворень у структурі творчого акту. Виникнення художнього висловлювання у підсвідомості письменника спричинюється

нейрофізіологічною домінантою, яка “працює” за принципом психічного мутагенезу. Урухомлюючи когнітивні поля автора й реципієнта, художня домінанта забезпечує діалогічну “зустріч свідомостей” у сфері художнього слова.

Література

1. **Агранович С.**, Саморукова И. Двойничество. – Самара, 2001. – 132 с.
2. **Альтман Я. А.** Психофизиологический анализ поэтического вдохновения. – Москва, 1994. – 48 с.
3. **Библер В. С.** От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – Москва, 1991. – 412 с.
4. **Бинсвангер Л.** Бытие-в-мире. – Москва, Санкт-Петербург, 1999. – 300 с.
5. **Болюбаш В.** Глибинна психіка – вмістилище сили і коріння нації // Визвольний шлях. – 1976. – Кн. 1. – С. 14 – 21.
6. **Вацууро Э. И.** Градиент латентного синтеза и механизм внезапных решений // Журнал высшей нервной деятельности. – 1964. – Т. 14. – Вып. 5. – С. 778 – 792.
7. **Выготский Л. С.** Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. – Москва, 1987. – 344 с.
8. **В’язовський Г. А.** Творче мислення письменника: Дослідження. – К., 1982. – 335 с.
9. **Етимологічний** словник української мови: У 7 т. – Т. 2. – К., 1985. – 570 с.
10. **Западное** литературоведение XX века: Энциклопедия / Главный редактор Е. А. Цурганова. – Москва, 2004. – 560 с.
11. **Иванов В. В.** Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 1. – Москва, 1998. – С. 346 – 458.
12. **Каллер Дж.** Теория литературы: Краткое введение / Перев. с англ. А. Георгиева. – Москва, 2006. – 158 с.
13. **Коцюбинський М. М.** Цвіт яблуні // Коцюбинський М. М. Твори: В 3 т. – Т. 2. – К., 1979. – С. 111 – 118.
14. **Кубланов Б. Г.** Эстетическое чувство и искусство. – Львов, 1956. – 65 с.
15. **Кубланов Б. Г.** Мистецтво як форма пізнання дійсності. – К., 1967. – 126 с.
16. **Лурия А. Р.** Основы нейропсихологии. – Москва, 1973. – 375 с.
17. **Макаров А. М.** П’ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – К., 1990. – 285 с.
18. **Мукаржовский Я.** Структуральная поэтика. – Москва, 1996. – 480 с.
19. **Піхманець Р. В.** Психологія художньої творчості: Теоретичні та методологічні аспекти. – К., 1991. – 164 с.
20. **Симонов П. В.** Созидающий мозг: Нейробиологические основы творчества. – Москва, 1993. – 112 с.
21. **Симонов П. В.** Теория отражения и психофизиология эмоций. – Москва, 1970. – 140 с.
22. **Симонов П. В.** Три фазы в реакциях организма на возрастающий стимул. – Москва, 1962. – 244 с.
23. **Сліпушко О. М.** Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові: Правопис. Граматика. – К., 1999. – 507 с.
24. **Словник** іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К., 2000. – 680 с.
25. **Українка Леся.** Кассандра // Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – Т. 4. – К., 1976. – С. 9 – 99.
26. **Українка Леся.** Як я люблю оці години праці // Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – Т. 1. – К., 1975. – С. 253 – 254.
27. **Ухтомский А. А.** Принцип доминанты // Физиология нервной

системы. – Вып. 3. – Кн. 1. – Москва, 1952. – С. 257 – 275. **28. Франко І. Я.** Лель і Полель // Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т. – Т. 17. – К., 1985. – С. 283 – 473. **29. Юнг К.-Г.** Архетип и символ. – Москва, 1991. – 352 с. **30. Юнг К.-Г.** Душа и миф: Шесть архетипов. – Москва, К., 1997. – 384 с.

It is observed in the article the neuropsychical mechanisms of the cognitive interaction between the author and the reader by the analyses of dominative images in the author's world. At the same time great attention is paid to the mental processes that happen in the artist's brain. Moreover it is illustrated the binary character of the cognitive phenomena on the example of twin and the very images.

УДК 821.161.2.09 Чернявський

Н. Є. Манич

МЕТАТЕМА СЕЛА В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО

Микита Чернявський належить до тих авторів, чия творчість, представлена у вигляді метажанру (під метажанром слід розуміти формально-змістову єдність творів одного чи кількох авторів, які на підставі наявності спільних стрижневих елементів можуть бути розглянуті як цілісна структура), вкладається в достатньо широкі часові межі: його перші літературні спроби були надруковані ще в 1936 році, а останні датовані 1993. При аналізі всього доробку Чернявського чітко простежується динаміка розвитку його письменницького таланту – від поезії через ліро-епічні та публіцистичні твори до великих прозових жанрів. Такі зміни відбувалися закономірно, з кожним новим твором автор виходив на інший, більш високий рівень майстерності художнього осягнення дійсності, але у той же час маємо підстави говорити про певні відхилення в метажанровій єдності його творчості. Зокрема, ранні роботи Чернявського є яскравою ілюстрацією процесу творчого становлення письменника: пошуку відповідної форми для вираження певного змісту, відбору найбільш придатних засобів образності, перші кроки в окресленні тематичних обривів. Цим творам притаманна певна строкатість, фрагментарність зображення, нечіткість образів.

Крім того, оскільки за фахом митець був лікарем, часто його прямі професійні обов'язки зумовлювали паузи у творчому процесі (наприклад, як у роки Великої Вітчизняної війни, коли Чернявський, організувавши в селі Смолянинове підпільний польовий шпиталь для поранених партизан та червоноармійців, на деякий час фактично втратив змогу продовжувати письменницькі студії). Як наслідок, у літературному доробку Микити

Чернявського про метажанровість можна говорити, розглядаючи твори, написані в післявоєнний час, оскільки в них постає вже абсолютно сформований митець і чітко окреслена картина світу, спроектована на особливості авторського сприйняття дійсності.

Ця художня проекція дійсності реалізована в *метатемах* (змістових домінантах досліджуваних текстів), які синтезують твори письменника в єдину метажанрову структуру.

Метою даної роботи є спроба дослідити одну з трьох метатем художньої творчості Микити Чернявського – метатему села, простежити, через які теми вона реалізується у прозових і ліричних творах письменника.

“Письменник залишається вірним улюбленій сільській темі”, – зазначає М. Щепенко в статті про збірку оповідань і повістей Микити Чернявського “Батькові руки” [1, с. 4]. Уважне ставлення письменника до даної тематики пояснюється кількома причинами. По-перше, митець більшу частину свого життя провів у селі, тому досконало знав усі найдрібніші нюанси його існування. Молодша сестра письменника Віра так говорить про це у спогадах: “Пропрацював Микита у селі 12 років. Пішки ходив удень і вночі до хворих на виклики. У нього було багато друзів. ...Коли й виїхав з села, то не поривав зв’язку з земляками. У день Перемоги кожного року він приїздив у Смолянинове з сім’єю. І так до загину [2].

По-друге, селянська тематика належала певною мірою до “безпечних” в контексті посиленого ідеологічного тиску на письменників за радянських часів. Автор, побіжно згадавши колективізацію та кілька випадків розкуркулення, мав змогу в прозовому творі детально зобразити нагальні проблеми села або ширше розгорнути міжособистісні конфлікти його мешканців. Ідеологічна пропаганда хоч і є частиною життя людей, проте в сільському соціумі часто не набуває такого розмаху, як у місті. Абстрактні партійні керівники вищих рівнів, які в художньому просторі творів Микити Чернявського розташовані дещо віддалено від селян, не переймаються проблемами хліборобів і виявляють хіба що нетривале зацікавлення їх життям. А керівники місцевих органів правління, обрані з того ж таки середовища, дивляться на посаду все ж таки крізь призму традиційного селянського світогляду.

Однією з провідних ідей, розкритих в контексті метатемати села у творах Чернявського, є визнання письменником того факту, що лише людина, яка не відірвалася від власної землі та не втратила зв’язок зі своїм родовим та національним корінням, може зберегти у вирі життєвих обставин кращі душевні риси та моральні якості. Саме такими людьми митець вважає селян. Навіть тоді, коли за сюжетним задумом автор відриває їх від рідної землі, він все одно вказує на їх природну винятковість. Наприклад, в оповіданні “Заїмка” Чернявський опосередковано через погляди іншого персонажа так характеризує головного героя Петра Нескребу: “...Колишній гірничий технік Артистов тут же запримітив у Нескребі любов до землі, мудру селянську вмілість у

підборі людей за їх діловими якостями та одержимість у роботі...” [3, с. 271]. Ілюстративним в цьому аспекті є оповідання “Кивани” [3]: автор із щирою симпатією змальовує простих селян, які спромоглися крізь вир війни пронести почуття кохання та дружби і не заплямити чисті душі заздрістю чи ненавистю.

У межах метатеми села однією з основних постає тема хліборобської праці, як найважливішого виду діяльності селянина. Чернявський із неприхованим захопленням змальовує образи людей, для яких праця на землі є сенсом життя:

Святе мистецтво хлібороба!
Ви бачили, як повесні
У поле йдуть на першу пробу
Віддатись першій борозні
Сільські умільці-трактористи?

...

Ви бачили, які обличчя
У сівачів тоді?
Сонця!
Почули хлопці –
Ниви кличуть.
Вони людину возвеличуть,
Але потрібно до кінця
Віддати їм руки і серця [4, с. 9].

Називаючи працю селянина “святим мистецтвом”, Чернявський проводить паралель між хліборобською справою та творчою діяльністю письменника, синтезуючи в одному творі метатему села з метатемою людини (оскільки тема митця та його призначення розглядається як окремий випадок саме цієї змістової домінанти):

Святе мистецтво хлібороба!
Отак би цілий вік мені
Робити вчасно першу пробу,
Радіти першій борозні [4, с. 10].

Але слід також зазначити, що захоплення працьовитістю селян на переростає в ідеалізацію їх життя: письменник розуміє, наскільки важка праця на землі, скільки сил віддає людина, щоб отримати результат:

А люди, проснувшись на світанні,
Зразу впрягаються в роботу –
Дарують полю своє дихання,
Гірко-солону вологу поту,
І ніжність матірню рук многотрудних,
І всі почуття,
На які тільки здатні... [4, с. 50].

Ставлення до землі, як до першопочатку цивілізації, зумовлює те, що через усі твори Микити Чернявського, об’єднані метатемою села, проходить мотив нерозривної єдності людини та природи, їх взаємозалежності та взаємовпливу. Автор себе також вважає частиною

рідної землі, а тому його ліричний герой нерідко гіперболізує власне прагнення ще більше зріднитися з нею:

Бути я хочу тим вітром весняним,
Що хазяйнує над полем духмяним,
Краплею бути – давати вологу
Для проростання,
Для цвіту земного...
Бути достойним твоєї вершини –
Більшого щастя не треба для сина,
Земле моя! [5, с. 97 – 98].

Письменник звертає увагу читача на негативний вплив цивілізаційного розвитку на зв'язки людини з природою, зауважуючи при тому, що саме мешканці села не втратили ці зв'язки: “Є в характерах Заброди і Лободи щось таке, про що люди кажуть “Бог дав”. Корінь веде воно, мабуть, від того давнього-прадавнього, коли людина жила природою, як і природа людиною, без домішки змін та всеїдного Молоха цивілізації, над розвитком якої бились і якої страшенно боялись іще древні мудреці” [2, с. 223].

У контексті метатеми села створює Микита Чернявський у прозі та ліриці й образ міста, хоча й не розробляє його масштабно. Для письменника місто в абстрактному образному світі знаходиться поруч із селом, але в жодному разі не може його замінити, це наступний крок розвитку цивілізації, який проте не вказує на відсталість попередньої формації, а лише репрезентує щось нове. Розглядаючи лірику В. Свідзінського, Е. Соловей зазначає щодо урбаністичних мотивів в українській поезії в цілому: “Урбаністичні мотиви в українській поезії, попри те що виникають і виразно простежуються віддавна, мають статус маргінальних і контроверсійних. ...Коли дошукуватися причин тривалої резигнації міста саме в українській поезії, то на перше місце, напевно, слід поставити прадавню онтологізацію і сакралізацію хліборобської праці як життєдайної, а разом і способу життя, з цією працею пов'язаного. З іншого боку, із прийняттям християнства стало очевидним, що місто концентрує і в певному сенсі культивує спокусу й гріх: зрештою, такими постають міста ще у Біблії. Процеси цивілізаційного розвитку невідворотно прямували своїм шляхом, але й означені конотації виявили стійку закріпленість, міцний зв'язок із містом як топосом” [6, с. 132].

У творчості Микити Чернявського урбаністичні мотиви проходять певну еволюцію. У ранніх роботах митця можна спостерігати захоплення дружбою міста й села, їх взаємозв'язками, посиленням спеціалізації праці в межах кожного топосу (що певною мірою зумовлене й позиціями офіційної ідеології). Ідеалізація процесу урбанізації особливо відчутна в ліриці письменника:

Шле село дарунки місту,
Місто шле селу одвітно,
Щоб росла сердечно чиста

Вічна дружба непохитна [7, с. 19].

Таке піднесене сприйняття міста не лише як топосу, але й як способу життя може бути зумовлене й тим, що Микита Чернявський певний час подорожував країнами Європи (відомості про ці поїздки можна знайти у циклі його “нотатків туриста”, опублікованих на сторінках газети “Прапор перемоги” [8]). Відвідавши такі міста, як Рим, Софія, Афіни, Париж, письменник не міг не передати свої враження на сторінках поетичних збірок. Тому перші картини міста – це все ж таки замальовки з міста європейського, наприклад, як у вірші “Гроза над Римом” з циклу “На чужих берегах”:

... І ловив за німим вікном
Шумовиння жаркого міста.
Цілу ніч не в ладу зі сном,
Розсипалось воно іскристо
У рухливих вогнях реклам,
У веселковій грі фонтанів,
У сплетінні музичних гам
З магазинних телеекранів,
У шаленстві кафе нічних,
У романсах бродяг-акторів,
В робітничих піснях сумних
Із глухих приміських просторів [5, с. 51].

Українське місто Чернявський зображує найчастіше наближено до природи, підтверджуючи думку про необхідність їх гармонійного співіснування. Тому нерідко поет змальовує міські ландшафти в якусь пору року, підкреслюючи що цивілізація все одно існує за загальними законами природи. Наприклад, у вірші “Земна можуть: Де ж воно є, дитинство?” подано картину зимового міста:

Місто, неначе казка, взимку:
Кожен будинок – палац чарівний,
Кожна тополя – срібла корзинка,
Туї в накидках, ніби царівни.
Тиша в центрі безвітрям скута,
Тільки сніжок під ногами сміється [9, с. 36].

Можна погодитися з Е. Соловей, яка зазначає, що “природною для поета є персоніфікація міста, уявлення про нього як про живу істоту...” [6, с. 135]. У творчості Микити Чернявського теж маємо приклади такого “оживлення”. Наприклад, у вірші “Травневими світаннями” образ міста персоніфіковано, і крім того знову можна побачити прагнення поета ввести його в природний простір навколишнього середовища через конкретизацію часових характеристик (змальовано ранок):

А місто в тих просинях
Настроює ранкові гами,
А місто контурами крупними
До сонця тягнеться в розмаї
І кроками,

Лиш нам доступними,
Кордони завтрашні ламає.
Навколо нього,
Як вітрилами,
Палахкотять озимі зелено.
Здається, місту здавна крилами
Змахнути і злетіти звелено [10, с. 23 – 24].

У пізніх творах, особливо прозових, оцінка Чернявським міста змінюється, стає більш вираженою та вмотивованою. Епічних творів, у яких би були змальовані корінні мешканці міста, нічим не пов'язані із селом, у доробку письменника взагалі немає: навіть якщо герої живуть у місті, то так чи інакше вони прив'язані до сільської місцевості – або через особистий досвід, або через рідних людей, або через службові справи.

У перших прозових творах (збірка документальних нарисів [11], романи “Людяв важче”, “Сонце в полинах” [12]) жорсткої конфронтації між містом і селом Чернявський не змальовує, їхнє протистояння реалізується скоріше на рівні людських взаємин у конкретно даних ситуаціях, а не на рівні двох діаметрально протилежних способів життя, але поступово конфлікт двох світів набуває більшого напруження.

У більш пізніх текстах однією з основних стає проблема поглинання села містом, ейфорія від дружби між ними зникає, а на зміну приходить побоювання, що село може втратити не лише шляхи перспективного розвитку, а й можливість хоч якось існувати.

Свої думки з цього приводу автор найчастіше виражає опосередковано через погляди персонажів. Наприклад, у романі “Тиждень Івана Лободи” проблема занадто швидкої урбанізації хвилює головного героя, і хоча його ставлення до цього явища в цілому позитивне, але все одно чоловік підсвідомо сумнівається в доцільності невпинного наступу міста на село: “Все це Лободі здавна знайоме, однак завжди хвилює. Він хоч внутрішньо і заперечує невтримну, як йому здається, й надто поспішну урбанізацію, – розумом за неї” [12, с. 406]. У такому твердженні ще спостерігається прагнення письменника дещо пом'якшити поставлену проблему, можливо, щоб догодити редакторам, щоб не виходити за межі, встановлені офіційною цензурою. В останніх, ненадрукованих творах письменника різко засуджується процес поглинання села містом. Зокрема, у романі “Суша” щодо даної проблеми Мирон Заброта говорить: “А він же пожирає село, город, – скрушно хитає головою Семенович...” [2, с. 188].

Науково-технічний прогрес на сторінках творів Микити Чернявського поступово теж з найвищого блага перетворюється на спустошливий рух заліза, який нищить правічні людські цінності. Коментуючи частини прози письменника, у яких змальовано сучасне будівництво, слушне зауваження з цього приводу робить О.Кулініч: “Це царство техніки: цехи, трансформаторні будки, градирні, газгольдери. Ніде немає натяку на присутність людини, не описуються роботи, що

проводяться там, приміщення для житла і т.п. Самодостатній технічний розвиток, де не залишається місця для людини” [13, с. 113].

Як вже зазначалося вище, спочатку конфлікт міста та села розвивається на рівні міжособистісному, потім проблема набуває поширення, стає суспільною. Але керуючись певною метою, пізніше письменник знов повертає її у площину взаємин між людьми. Метою цією є спроба показати конфлікт не просто двох персонажів, які в конкретній ситуації опинилися по різні боки проблеми, а конфлікт представників двох великих суспільних груп, які докорінно різняться світоглядними засадами. Показовим у цьому контексті є висловлювання Валерія Ляного в романі “Тиждень Івана Лободи”. Персонаж зображений, як представник міста, що поступово втрачає зв’язок з рідним селом, а отже втрачає і власне духовне коріння:

“– Я теж піщанський, – казав часто Валерій. – І люблю своє село. Проте в наш кібернетичний вік, та ще інженерові, який присвятив себе місту, жити весь час отими хмільними, як ти кажеш, світанками, отими росами та чалівськими кульбабами – старечий сентименталізм” [12, с. 534].

У контексті метатеми села Чернявський актуалізує й тему екологічних катастроф як наслідку руйнівного впливу науково-технічного прогресу. Ця тематика неодноразово розглядалася автором у публіцистиці, особливе занепокоєння викликало в нього забруднення річок, а також їх зникнення внаслідок надмірного споживання води промисловими підприємствами: “Дуже турбує мене стан річок Донбасу. Відправив до редакції “Робітничої газети” статтю “Вода – біда”. Хочеться, щоб вона привернула увагу читачів” [14]. Розглянувши дану проблему в межах жанру публіцистичної статті, письменник прагне досягнути її й засобами поезії, як, наприклад, у вірші “Річки помирають”:

Річки помирають без болю:
Вірніше – здається, без болю.
Ви чули, як плачуть тополі,
Гілки простягаючи голі?

Ви чули, як верби ридають
На березі,
Втративши воду?
Як болісно-важко скидають
Убрання неписану вроду? [15, с. 39]

Пізніше Микита Чернявський детальніше вивчає цю екологічну катастрофу, й історія зникнення річки стає основою фабули роману “Суша” [2], який за життя письменника не був опублікований.

Частиною метатеми села є і зображення традиційної культури мешканців сільської місцевості, зокрема особливу увагу приділяє письменник усній народній творчості, майстерно вводячи її в художню канву творів. Захоплення фольклорними піснями передалося Чернявському ще від матері, яка знала їх багато та часто співала дітям.

Сам письменник теж мав хист до співу, вмів грати на бандурі. Ставлення митця до зразків пісенної народної творчості відбилося в поезії “Коли народ співає”:

Коли народ співає,
То здається,
Що світ увесь до мене підступа,
Надіями палкими в серці б’ється
І творчістю в надіях закипа.

...

Коли народ співає,
Уявляю
Доспілий степ і плескіт хвиляний.
Пшениця радо колос нахиляє:
Уклін тобі, хазяїне земний... [16, с. 13].

Щодо прозових творів М.Чернявського, то майже в кожному з них наявний персонаж (іноді навіть кілька), який є носієм українського фольклору – частівок, приказок, прислів’їв, пісень тощо. Наприклад, у повісті “Ранок під ногами” – це Сидір Петрович, якому приписують частівки про Сталіна, у романах “Людам важче”, “Сонце в полях”, “Тиждень Івана Лободи” [12] таким персонажем виступає Іпат Задерака, в оповіданні “Твої знайомі” [3] – Сазонка Говорун. Мовно-пісенна діяльність таких персонажів змальована найбільш детально, автор багато уваги приділяє тому, що та як вони говорять. Найчастіше такі герої мають почуття гумору та додають у твір сміховинного. Наприклад, уже на початку роману “Людам важче” Іпат Задерака в епізоді, у якому змальовано весілля Марини Лляної та Петра Карого, своїми приказками та жартами створює комічний пафос: “Дай боже гусям водички, людям горілочки, щоб гуси гелготали, а люди співали, – лопотів Задерака. – Та пошли, всевишній, паляниці пишні, щоб руки не в’яли та й на завтра дбали...” [12, с. 40].

Крім того, до персонажів, які мають справжнє почуття гумору, письменник завжди ставиться з неприхованою симпатією, відсутність такої риси характеру автор часто визначає як тривожну ознаку того, що людина таїть у своєму внутрішньому світі якесь явне чи приховане зло. Образ Митрофана Лляного з роману “Людам важче”, людини морально зубожілої, підтверджує це: “Сам колишній базіка та жартун, Лляний охоче слухав Іпата, але ж і заздрив йому, і ніби сердився, що той не позбувся з роками почуття гумору, а він, Митрофан, утратив” [12, с. 152 – 153].

Ще однією невід’ємною частиною селянського світогляду є щира віра в Бога, що теж знайшло своє втілення на сторінках прози Микити Чернявського. Незважаючи на те, що офіційна політика в сфері суспільного життя була спрямована на абсолютний атеїзм, викоренити набожність серед мешканців села так і не вдалося. Тому показ селян як людей поза вірою не відповідав би життєвій правді, що суперечило б самій концепції реалістичної літератури.

Оскільки метатема села найбільш масштабно розкрита в прозових творах Микити Чернявського, їх не можна вважати атеїстичними, як того вимагала офіційна ідеологія. На рівні лексичної поведінки персонажів, їх вірувань та монотеїстичного світовідчуття бог присутній постійно, хоча й іноді приховано чи опосередковано. Наприклад, як у наступних епізодах роману “Суша”: “Всю ніч небо гуркотіло й перехрещувалося блискавками, дощ періщив, як в судний день потопу. Ручаї хлюпостили з Степнянської дороги в байрак Ніагарськими водопадами, про які Докія ще в школі колись читала. Про Бога навіть згадувала: “Свят, свят, свят, земля розверзлася, небо розколосось” [2, с. 44]. Або:

“– Це ти, Борисе? – переступила загородку. – Вставай, куме! – старшу доньку його носила хрестити до Озернянської церкви потайки від нього – партейний же” [2, с. 51].

Другий приклад вказує на те, що ставлення автора до традиційних церковних хрестин у цілому позитивне, хоча в більш ранніх творах, зокрема в романі “Людяв важче” він детально змальовує новий обряд зорин, скоріше за все, щоб догодити критикам та цензорам: “Марина звала Івана Григоровича хрещеним, хоч хрестили її, першу в Піщаному, за новим, радянським обрядом – без попа” [12, с. 17].

Картина смерті голови сільради Лисенка в романі “Сонце в полинах” також має теїстичне забарвлення, оскільки навіть одна з представниць комуністичної партії звертається до релігійних традицій народу:

“– Царство йому небесне, – слізною сказала невіруюча Вакуленчиха й перехрестила покійного...” [12, с. 245].

Отже, метатема села, об’єднуючи переважну більшість ліричних та прозових творів Микити Чернявського, реалізується найчастіше через зображення буденного життя мешканців сільської місцевості та їх традицій, хліборобської праці, взаємовідносин міста та села як двох світоглядних світів і двох різних соціумів, змалювання селянина як носія моральних цінностей, показ зв’язку людини із землею, з природою, з національним корінням.

Література

1. Щепенко Н. Книги наших земляков: Человек среди людей// Ворошиловградская правда. – 1989. – 20 октября. **2. Рукописний фонд літературного архіву Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького.** **3. Чернявський М.** Батькові руки: Повісті, оповідання. – К., 1989. **4. Чернявський М.** Мирославна: Поезії. – К., 1965. **5. Чернявський М.** На тихій Лугані. – К., 1962. **6. Соловей Е.** Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського. – К., 2006. **7. Чернявський М.** Дума про Донець: Лірика. – Луганськ, 1959. **8. Чернявський М.** Європа, 1960: Нотатки туриста// Прапор перемоги. – 1960. – 12, 14, 16 серпня. **9. Чернявський М.** Земна можуть: Поезії. – К., 1969. **10. Чернявський М.** Порадь мені, поле: Вірші та поеми. – Донецьк, 1969. **11. Чернявський М.** Червоні світанки: Документальні

нариси та повість. – Донецьк, 1971. **12. Чернявський М.** Людям важче. – К., 1981. **13. Кулініч О. О.** Історіософський часопростір у творчості Микити Чернявського: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01/ Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2006. **14. Над чим працюють...** // Прапор перемоги. – 1988. – 28 лютого. **15. Чернявський М.** Злети: Лірика. – К., 1970. **16. Чернявський М.** Людиною бути: Вибране. – К., 1977.

In the article the author studies one of main metathemes of M.Chernyavsky's literary works – the metatheme of country. Within this matter such themes of writer's works as everyday life of rural residents and their traditions, agricultural labour, interrelation between town and country (as two different societies), depiction of the peasants as carriers of moral values, demonstration of human being's links with nature are being analysed.

УДК 821.161.2 – 32.09 Тесленко

Л. Л. Нежива

ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ БАЧЕННЯ ДІЙНОСТІ В ОПОВІДАННЯХ АРХИПА ТЕСЛЕНКА

Серед голосів плеяди українського письменства кінця XIX – початку XX століття вирізняється шире, ліричне, глибоко психологічне, сповнене трагізму слово молодого талановитого митця – Архипа Тесленка. Творча спадщина письменника умістилася в одному томі: це повість, оповідання, драматичні твори, етнографічні записи та листи. Сюжети, образи творів Тесленка засновані на власних спостереженнях, “се безпосередня і найпростіша реакція його духового організму на вражіння зовнішнього світа, життя і людей” [1, с. 595].

Архип Тесленко писав свої твори у нелегкі часи. Вир соціальних катаклізмів, боротьба нової демократичної хвилі захопили і змусили юнака вповні відчути страждання свого народу.

На початку 1904 року А.Тесленко розпочав писати оповідання, які й визначили справжній талант митця. Перша збірка оповідань, переписаних до одного зошита навесні 1905 року, містила п'ять творів: “Хуторяночка”, “За пашпортом”, “Маруся”, “Мати”, “Дід Омелько”. З цією збіркою він вирушив у червні 1905 року до Києва. Редактор журналу “Киевская старина” В. Науменко відхилив збірку, вважаючи оповідання “невиразними”, “невиробленими”, з “поганенькою” мовою [4, с. 19].

Після відмови В. Науменка друкувати оповідання А. Тесленка в “Киевской старине”, твори письменника потрапили до Б. Грінченка, який на той час працював разом із Марією Загірньою в редакції газети

“Громадська думка”. Так відбулося знайомство А. Тесленка з родиною Грінченків.

Потрапивши до Києва, письменник поневіряється по монастирських страннях та нічліжках. Так він, не маючи ні коштів, ні паспорта, виснажений хворобою, нелегально перебував у Києві понад півроку. Тесленко потребував дружньої підтримки та допомоги, на що відгукнулись Борис та Марія Грінченки, їхня донька Настя. Навіть притулком для Тесленка стала редакція газети “Громадська думка”. Очевидно, що саме в приміщенні редакції, zostавшись на самоті, А.Тесленко читав, писав свої оповідання. Щомісяця на сторінках “Громадської думки” з’являлися нові твори письменника. Редагував їх Б. Грінченко. Через півроку, в серпні 1906 року А.Тесленко змушений був повернутися в рідне село. Відтоді молодий письменник, зацькований місцевими багатіями і фізично знесилений хворобою, тільки листовно спілкувався з друзями. На жаль, листування Марії Загірньої та Архипа Тесленка збереглося частково. Але і з тих небагатьох аркушів, які залишились, дізнаємося, що Грінченки докладали неабияких зусиль, допомагаючи молодому талантові.

Через місяць письменника заарештували за намовою харківських багатіїв. Далі молодого письменника чекали в’язниці, заслання, етапи, тяжка хвороба. Про трагічну дійсність етапного й тюремного життя було написано декілька творів (“В тюрмі”, “В пазурях у людини”).

На початку січня 1909 року письменник повернувся додому. Тут він дізнався про самогубство двоюрідної сестри Зінаїди Строй через конфлікт з куратором церковнопарафіяльних шкіл. Це й стало поштовхом до написання повісті “Страчене життя”. Тяжким переживанням для письменника стала смерть матері. Відгуком на цю трагічну подію стало оповідання “Немає матері!”.

Повернувшись у рідне село, А. Тесленко вже був виснаженим і безнадійно хворим. У кожному з листів до друзів відчувається “больовий нерв” Тесленкового життя. Час від часу Архип Тесленко звіряється у листах до Марії Грінченко у своїй безпорадності: “А це сьогодні напик паляниць. Порепались. Буває мені з тими паляницями! То в діжі перекинуть, не висходяться, то не напалю у печі” [5, с. 422], – або таке: “Диму, диму сьогодні в мене в хаті було. Щоб швидше витопить – затопив разом: у печі й у грубі. У печі гречаною соломою, а в грубі листям. Тліє, курить. Не потовпиться в димар, та в хату”. Але гірше усього, що письменник відчував близьку смерть. З відчаєм він писав: “Почуваю себе якось... от-от умру, здається усе. Сердито часто буває чогось, страшно. Минулу ніч сова на берестку в нас кричала, так: кугу-у, кугу-у! На вмируще, кажуть...” [5, с. 423]. Листи Тесленка стали важливим джерелом дослідження його життя і творчості, не випадково Л. Смілянська, готуючи повне видання творів письменника, дуже уважно поставилася до прочитання епістолярію. Літературознавець Н. Шумило відзначила, листування з М.Грінченко розкриває “потенційні можливості експресіоністичного стилю А. Тесленка” [6, с. 322].

Письменник також отримував листи, у яких відбилися співчуття, дружня допомога, інтерес до творчості. Неодноразово на прохання письменника надсилалися в Лохвицю пакунки з книжками та журналами. Це була науково-популярна серія, серед них твори Марії Загірньої, зокрема “За рідний край. Оповідання про Орлеанську дівчину Жанну д’Арк”, “Страшний ворог”. Цю літературу, як писав А.Тесленко в одному з листів до М. Грінченко, “селяни у мене на захват беруть” [5, с. 430]. Постійними читачами його бібліотеки були сільські інтелігенти, здебільшого народні вчителі. А. Тесленко завжди вболівав за просвіту народу. У його творах з’являються образи народних вчителів (оповідання “На чужині”, “Школяр”).

М. Грінченко та меценат Є. Чикаленко намагалися допомогти хворому письменнику: надсилали гонорари, грошову допомогу, пропонували переїхати на лікування в Боярку, але Тесленко відмовлявся. Пророчими стали слова Бориса Грінченка, занотовані на надгробку письменника-побратима у Харківцях (пам’ятник встановлено завдяки клопотанням Марії Грінченко 1912 року):

Моє діло не вмере серед їх...
...Не сором ці стомлені руки
І те серце, зотлілеє з муки,
Положити в дубовій труні.

Творчі здібності Архипа Тесленка найбільш вдало реалізувалися у жанрі оповідання. Починаючи свою літературну діяльність з поезій російською мовою та драматичних творів, митець ніби відшукував потрібну форму для самовираження. Ще на початку творчості драмою “Не стоїть жити” (1903 р.) письменник заявив про екзистенційне бачення дійсності. А назви творів “Страчене життя”, “Поганяй до ями!”, “Тяжко”, “Що робить?”, “Да зравствуєт небитіє!” свідчать про таку своєрідність його світовідчуття.

Переважна більшість творів Архипа Тесленка є автобіографічними, це його “книга життя”. С. Єфремов у передмові до повісті “Страчене життя” зазначив: “Тесленко писав про себе, завжди про себе і тільки про себе” [2, с. 244]. Літературознавець, познайомившись з Тесленком у Києві 1905 і прочитавши його перші твори, зрозумів і відчув ту неповторну безпосередність та щирість художньої розповіді “неначе людина сама перед собою думає на голос”, “неначе прогорнув перед вами якийсь характерник те, що криє з-перед очей внутрішню роботу думки, і вона вся вилилась під час самого свого процесу” [2, с. 245].

Однією із стильових ознак, що вирізняють Тесленка з-поміж інших письменників є вміння досвід власного життя втілити в художні образи. Він “писав таке й так, що книга його життя стала разом і книгою життя численного гурту людей, що мали з автором і спільні риси, і однакову долю. Не натруджуючись, вільно, просто, натурально, як от пташка співає, – розказує ця книга біографію свого творця, а з-поза його

визирають обличчя мільйонів, що не мають жодних біографій, але живуть і по смерті в цій єдиній в своєму роді книзі” [2, с. 245].

Усе це вдавалося письменнику завдяки його переконанням, життєвій позиції, близькій до народної. У перших творах “Хуторяночка”, “За паспортом”, “У городі”, “Мати”, “Дід Омелько”, зібраних під назвою “оповідання дядька Степана”, розповідь починається словами оповідача, а далі герой немовби сам розмірковує про свою долю. Наївна Маринка (“Хуторяночка”) мріє про заміжжя, сім’ю: “Як воно, як ото людина не служить?... Це вже я хазяйкою буду..., – господи!... як же це воно?” [5, с. 29]. Молодий наймит Павло Грищенко (“За паспортом”) прагне нового життя, мріє про вільну працю. Герой починає вірити в здійснення мрій, намагається змоделювати майбутнє: “Ну, як же воно, як ото чоловік – хазяїн?... земля в його... як воно?” [5, с. 36]. Маруся (“У городі”) жаліється на свою нещасливу долю наймички. Різниться з-поміж цих творів оповідання “Мати”. Це глибоко психологічне дослідження долі жінки-одиначки, яка не змогла виховати сина у відповідності з народною мораллю й страждає від цього.

Герої названих оповідань Тесленка селяни-наймити люблять життя, розуміють красу, мріють про щастя, але соціальне становище, матеріальні нестатки унеможливають реалізацію позитивного потенціалу народної душі.

Особливої уваги у творчості письменника заслуговує малоземельне та безземельне селянство. Нестача землі, або неможливість утримувати її стало причиною того, що частина селян йшли на заробітки, кидаючи село. Частіше їх поглинало промислове життя. Такий вихід шукав наймит-заробітчанин (“Любов до ближнього”), Павло Грищенко (“За паспортом”). Та як і Павлові не кожному вдавалося вирватися з міцних лещат наймитства. Не пощастило й заробітчанину: “Пішов на заробітки в Одес. Ждав-ждав на товчку – ось-ось найме, думаю, хто, ось-ось найме. А воно... пройшов і місяць і другий – ні. А нас там – сила. Які були грошенята – проїв, одежа була й так порвана, я ще дорвав. Що ж далі робить, думаю... дай по якономіях подамсь. Подавсь. Ходжу по степу. Як тут розтало саме, вода пішла, а в мене чоботи драні. Місця ж не знайшов...” [5, с. 69].

Більшість лишалися в селі, трималися батьківських хат, жили випадковими заробітками, які ледь підтримували, щоб не померти з голоду, але й не дозволяли вибитися із злиднів. Це так звані “незаможники”, серед яких був і сам автор Архип Тесленко. Дехто із цього прошарку селянства намагалися змінити своє становище. Єдиним із шляхів покращення життя була освіта. Батьки, навіть відчуваючи найтяжчу матеріальну скруту, намагалися вивчити дітей: “Бідний батько, бідна матуся! – писав Тесленко в оповіданні “Поганяй до ями!”, – Як це їм дивитися на мене, змарнілого, хворого! Скільки вони вже діток поховали, повіряджали на той світ!... Хотіли, щоб хоч я уже жив, на мене надіялись. Було вже й позичать грошенят, та й чобітки й жупанок

мені справлять. А йду в школу, то й олійки, й рибки мені. А підріс, оддали ще й у більшу школу мене. Хотіли у люде вивести” [5, с. 124].

На жаль, більшість спіткала доля героїв Тесленкових творів, зокрема Миколки (оповідання “Школяр”), Оленки з повісті “Страчене життя”, а то й самого автора (оповідання “Поганяй до ями!”, “Немає матусі!”).

Демократичні зміни 1905 – 1906 рр. давали надію на покращення соціального становища і “незаможники” продовжували діяти: “Заворушилися люде. Кличуть до боротьби за рівність, братство, свободу! Боже! Боротьба за рівність, братство, свободу!” [5, с. 130 – 131]. Сільська інтелігенція гуртувала селянство, пояснювала політичну ситуацію, займалася просвітою, але її представники швидко опинилися за ґратами. Тюрми заповнилися політичними в’язнями, які йшли етапами, тяжко хворіли, гинули. Звідси розчарування, розпач, зневіра, говорячи словами Тесленка: “Такий уже корінь життя: зло” [5, с. 196].

Вистраждане і пережите письменником у в’язниці та на засланні відбилося у творах “В тюрмі”, “Поганяй до ями!”, “На чужині”, “В пазурях у людини”. А.Тесленко зобразив тюремне дно, показав тюремний побут, яскраво змалював образи тих, хто переповняв тюрми. Серед них були “фартові” й політичні, карні злочинці й люди, які опинилися за ґратами через власну життєву позицію. Письменник намагався не тільки показати в’язничне співіснування, але й дослідити психіку в’язнів, вплив тих факторів, які фізично й духовно їх нищили.

У творах Архипа Тесленка нерідко герої опиняються на тому рівні існування, які супроводжуються важкими випробуваннями за межею животіння. Такі герої, як заробітчанин (“Любов до ближнього”), Петро Кривенко (“Да здравствует небіте!”) гостро переживають самотність, приниження. Їх осягнення себе як буття-в-світі сягає найвищої точки екзистенції. І заробітчанин, і Петро розуміють в усій повноті безглуздість і трагізм свого становища, але по-різному вирішують його змінити. Петро Кривенко знаходить подібних собі невдах і співається. Хворий, голодний, холодний, гнаний звідусіль заробітчанин не знаходить притулку навіть в монастирській странній. Страждання виснажили його: “Якби... якби оце хто... вбив мене” [5, с. 75]. На самоті із своїм горем і думками заробітчанин зважується на самогубство. Цим він увільнив себе від страждань: “Нога не боліла вже, зуби не цокотіли. Очі карі не дивились замислено вже. Усики чорні, брови чорні, кучері на голові блідли. Над ним стояла купка нищих, вітер голосив над ним та сніжок притрушував його” [5, с. 76].

Нерідко герої Тесленкових творів обирають самогубство як єдиний шлях розв’язання життєвих проблем, або звільнення від них. Сам письменник виявився сильніший духом, адже він пройшов усіма поневіряннями своїх героїв, тому й не засуджував їх останній життєвий вибір. “Самовбивць звичайно звать “трусами”. Неправда. Трус той, хто, не бачачи ні цілі, ні товку в житті, боїться розквитатися з ним, боїться смерті. Трус той, з кого життя глузує, кому показує спину, і хто, боячись

дати стусана йому, щоб і носом заорало, кисне перед ним, хапається за його” [5, с. 144], – написав А. Тесленко в оповіданні “Прощай, життя!”, яке має підзаголовок “З щоденника одного самовбивці”. Стиль твору, жанр, художній образ, настрої були настільки правдивими, що працівники редакції “Ради”, куди був надісланий рукопис, сприйняли його за справжній щоденник автора, де збігалися навіть дати. Про це свідчить лист Є. Чикаленка: “Тільки що прийшов до редакції лист з частиною Вашого щоденника. По йому видно, що Ви відчуваєте себе дуже погано. Покиньте все і приїздіть у Київ – якось ми Вас тут пристроїм в лікарні; може, Вам покращає, може, й на душі у Вас не буде так тяжко” [5, с. 447].

Митець намагався довести, що саме життя створило такі пріоритети, де “незаможникам” лишилося “поганяти до ями”. У цей же час гостро постала проблема стосунків особистості і суспільства. Сільська інтелігенція намагалася просвітити народ, допомогти вибратися на стежку порятунку від соціального зла. Але в більшості селяни діяли стихійно, їх протест полягав у підпалах, крадіжках. Звинувачували у цьому таких як Андрій Луценко (“В пазурях у людини”). Селяни, яких захищав герой, за намовою багатіїв свідчать проти нього: “Так от яка щирість у людей, от яка добрість! Хай пригрозили на їх... Так їх же ціле село. І не зрозуміли, що зробіть, злякались купки дуків! Чого ж тоді такі завзяті були? “Ми” та “ми”... Просто не схотіли відстоювати. Як їх ще щось буде чіпати, хтось їм... Хай краще гине” [5, с. 235].

З тих творів, які були написані у Києві, одним з перших з’явилося друком оповідання “Радощі”. Його написання було зумовлене підготовкою до скликання Державної Думи. Від цієї події сподівалися допомоги, порятунку від безвиході. В оповіданні висвітлено тяжке життя родини Кирила Хоця. Злидні зробили головного героя слабким, грубим, злим. Одного разу, повернувшись додому з невдалих пошуків хоча б якоїсь роботи, Кирило в розпачі вигукує на дітей: “А печете... а-а, коли я здихаюсь вас!” [5, с. 57]. І розуміючи свою миттєву слабкість, він ледь здобувся на слова: “Коли б... коли б хоч... умерти...” [5, с. 57]. Розрадою стала звістка про Думу: “– Значить, хе-хе, і ми люде!.. Коли б же дав бог, щоб Дума... а то й дитині не радий” [5, с. 59].

Подібні настрої й у Прокопа (“Школяр”). Миттєво скипає злістю батько Миколки, як тільки хлопчик звертається з проханням поїсти. Коли в сина порвався чобіт, батько знову вилаявся: “– А, в школу... грамоти тобі!.. в пани сина!.. Щоб і нога в школі!.. щоб і нога не була!” [5, с. 63]. Злість Прокопа викликано не школою, адже сам туди відвів сина, щоб вивчився, досяг чогось кращого і не страждав як батьки. Причина в тому, що сім’я не мала можливості купити нові чоботи. Отож, відчуття власної неспроможності викликає гнів на власних дітей. У В. Стефаніка подібні настрої сягають апогею. Дитячі плачі настільки пропекли батьківське серце, що він зважується навіть втопити власних дітей (“Новина”). Невлаштованість у житті викликала не тільки злість, як у творах А. Тесленка, а й здичавілість.

В оповіданні “Школяр” виразно постає образ народного вчителя, який асоціюється з вчителем Б. Грінченка в оповіданні “Украла”. Це вчитель нової школи, який не тільки повинен навчити грамоти, але й піклуватися про внутрішній світ учнів, жити їх проблемами. Для Миколки вчитель став ідеалом духовної досконалості, до якого хотілося дорівнятися: “...В хаті учителя тепло й привітно. Книжки рядками стоять на поличках, на столі ясно горить лампа... Двері в світлицю одхилені були... Стіл видно було, розгорнуту книжку, скрипку, картини...” [5, с. 66 – 67].

Більш детально змальовано образ учителя в оповіданні “Що робить?”. Особливість діяльності Якова Петровича, як і вчителів з оповідань Б. Грінченка “Екзамен”, “Непокірний”, полягає в якісному навчанні своїх учнів рідною мовою. “Почав Яків Петрович з ними інакше. Хто вони, – почав їм розказувать. Почав їм книжечки українські читать: Грінченка, Глібова, інші... І почав балакать з ними рідною мовою. Інакше пішло. Що розказує їм: урок або од себе що – про зорі, про сонце, про людськість, – не позіхають, не малюють там щось собі, як раніш, розуміють, слухають” [5, с. 177], – таким бачив А.Тесленко ідеал народного вчителя. Але їх доля рідко складалася щасливо. Згадаймо вчителювання Б. Грінченка, яким змушений був щороку змінювати місце роботи, їздити по різних селах Харківщини, аж доки не потрапив в Олексіївську школу на Катеринославщині, де зміг реалізувати свої знання і задуми.

Працювати учителем було дуже небезпечно. А.Тесленко реалістично зобразив в оповіданні зустріч учнів Якова Петровича з “уездным наблюдателем”. Перевіряючого обурили відповіді дітей, які говорили українською й знали, що їх рідний край – Україна, пояснювали явища природи за її законами. А сам вчитель відмовився узяти благословення. Висновок такої діяльності, зроблений перевіряючим: “Ставиться учителю на вид: непочтителен. Ученики заражены свободомыслием, сепаратизмом” [5, с. 178].

Таке хитке становище у суспільстві, невпевненість у майбутньому, викликає сумніви щодо можливості звичайного людського щастя, створення сім’ї, стає причиною смутку і безнадії вчителя: “Що робить? Як жить? Який слід, хоч невеличкий, після себе зоставить” [5, с. 176]. Його сумніви й переживання підсилюються метафорою: “Надворі дзвони голосять, мряка мрячить. У хаті годинник: іду-іду, не жду, не жду, – вибиває” [5, с. 179].

Важливим для А. Тесленка є образ матері. Найбільшою цінністю у змалюванні її характеру є любов до власної дитини, альтруїзм, самопожертва. Іноді ці якості стають на заваді вихованню в дитині елементарних морально-етичних цінностей, безмежна любов та жалість матері стає сліпою і негативно впливає на розвиток дитини, як це показано письменником в оповіданні “Мати”.

Глибоко ліричним і водночас трагічним є образ матері в оповіданні “Наука”. Перед читачем розгортаються образи прохачів, які

на Великдень прийшли до церкви: “Між ними і одна молодиця стоїть, теж обідрана така, та така худа, бліда. Перед молодницею – дівчинка малесенька, в лахмітті якомусь та в чобітках, що так і червоніють пальчики з їх. Надворі холодненько, вітрець проймає, і воно, чорнобривеньке, мабуть, не помалу змерзло, бо щічки ті круглесенькі, сині-сині, оченята карі повні слізок...” [5, с. 86]. Злиденність прохачів різко контрастує з піднесеністю й урочистістю того, що відбувається навколо і викликає найщиріші почуття жалості й смутку. Мати-наймичка втратила чоловіка, роботу, притулок. Вона не має чим годувати дитину, але, здається, намагається віддати усе тепло своєї душі. Це відчуття досягається короткою фразою: “Моя дитино! Дай хоч поцілую тебе!” [5, с. 88], – але настільки вона природна, що викликає цілий вир почуттів.

Мати для письменника була найближчою людиною, тому з особливим теплом змалював її образ в автобіографічному оповіданні “Немає матері!”. З ніжністю й пошаною ставиться літературний герой Петро Троянда (“На чужині”) до своєї матері. Під час тривалої розлуки, ідучи етапом на заслання Петро пригадує: “Був колись маленьким і він. І його колись так кохала матуся, його рідна матуся... цілувала... колихала, тільки не так, і в хаті не в такій, і не в сарафані була, а в керсеті, в запасці. Українка матуся його!.. Так. Українка” [5, с. 165].

Саме на чужині, коли опинився далеко за межами України, Петро Троянда, як, до речі, і сам письменник, відчув тугу за рідним краєм, гордість за свій народ. Тому природним є згадка про матір-українку, з молоком якої він всотовував мову, пісню, звичаї, життя. Образ матері асоціюється з образом Батьківщини, що однаково викликають в душі героя синівські почуття: “Так радісно забилося серце в Троянди. Люба Україно! – подумав він. – Ану-ну, забалакать про тебе” [5, с. 166]. Навіть сум і експресивні настрої ув’язненого вчителя поглиблюються втратою усього рідного: “...і не виросте вишенька над тобою, не заспіває соловейко тобі, не зашепоче верба коло тебе, не одвідає тебе ні матуся, ні батько, ні дівчина, ні брат, ні сестра; не залунає рідна мова...” [5, с. 167]. В оповіданні “На чужині” так звана “еміграційна тема” переростає в “тему пам’яті” [6, с. 206], туги за Батьківщиною.

Прагнучи заглибитися в психологію вчинків своїх героїв, розкрити їх передумови й витоки, А.Тесленко концентрує увагу на психології особистості, осягненні її свободи, автентичності існування, “буття-в-світі”, що зумовлює екзистенційність стилю письменника. Герої Тесленкових творів переживають три етапи свідомості. Первинне їх уявлення про світ ідеалістичне, вони люблять життя, прагнуть бути щасливими. Далі вони розуміють, що цей світ “не для тебе”, переживають метафізичне потрясіння прозрілої людини, перед якою розкривається невідома раніше прірва буття. Героїв вражає та несумісність, контраст двох паралельних світів (світ достатку і благополуччя й світ злиднів і горя). Отже, третій етап є результатом попередніх двох – треба зробити вибір.

Оповідання “Що б з мене було?” найкраще ілюструє подібні контрасти. Пилип Жалдак радіє життю: “Подивишся на світ божий, – такий гарний. Сонечко світить, квіточки ростуть, дерево... Так хочеться жити, робити щось, линути кудись” [5, с. 199]. Реалії життя зводять нанівець оптимізм головного героя, особливо тоді, коли ще малим Пилип побачив, як живуть Бовкуни та їх діти: “Убрання на їх... не можна сказати і яке. Не лаття, як на мені, ні, щось... чи плис, чи... Ноги не в грязі, як у мене, не позлипались пальці, не померзли, – повбувати у віщось – куди!.. Кучерявенькі і повні-повні обоє. У дівчинки лялька в руках гарна-гарна, у хлопчика... книжечка червона якась і малюнок зверху – страх! – червоненьке й золотеньке щось. Ой! Що воно?!” [5, с. 202]. Хотілося читати книжки – не було за що їх купити. Хотілося здобувати знання – школа стала ненависною, деспотичний вчитель відлякував, незрозуміла чужа мова вводила в оману. Більше вчився самотужки. Особливою подією стало випадкове знайомство з “Кобзарем” Т. Шевченка. Почав Пилип Жалдак писати “статейки, віршики”. Реакція вчителя була несподівана: “Болван, идиот!”. Пошуки роботи й служба в канцелярії зруйнували останні сподівання талановитого юнака. Життя виявилось для нього важким випробуванням. Обрана форма щоденника допомагає авторові показати самозаглиблення героя в усіх його стражданнях і пошуках.

Протягом 1909 року А.Тесленком було написано соціально-психологічну повість “Страчене життя”. В основу твору покладено трагічне життя Зінаїди Строй, двоюрідної сестри Архипа Тесленка.

У центрі повісті – образ Оленки Панасенко. Автор намагається прослідкувати формування її характеру, еволюцію світогляду, дослідити психологію вчинків. Найголовнішою є тема пошуків особистістю духовних і моральних цінностей.

Розумна, обдарована дівчинка з незаможної сільської родини, читаючи книжки, пізнаючи життя, навчаючись, прагне до усього ідеального. Вона мріє стати розумною, авторитетною вчителькою, мріє про одруження з щирою, інтелігентною людиною, мріє допомогти батькам вибитися на вищій щабель життя. Але для неї ці мрії стають утопічними, визріває конфлікт між бажаним і дійсністю. Перш за все вщент розбивається ідилія сільського життя. Повернувшись з навчання, Оленка стає свідком сварок її батьків з найближчими родичами за смужку городу.

Подібні проблеми вже розроблялися українськими письменниками. Згадаймо “Кайдашеву сім’ю” І.Нечуя-Левицького: дріб’язкові сварки, поділ батьківської землі, коли Мотря, старша невістка Кайдашів, переміряла город поясом. Або проблема землі, яка гостро постала у повісті Б. Грінченка “Під тихими вербами”, коли Панас Момот убив рідного брата за десятину батьківської землі. Чи не подібна ситуація склалася між братами у повісті “Страчене життя” Архипа Тесленка. Не боячись гріха, нехтуючи заповітом батька, Михайло Панасенко все ж

таки наважився відібрати частку городу в свого брата, позивався на нього до суду. І знову сварки й непорозуміння через землю.

Оленкою був виплеканий ідеал коханого – розумного, щирого, працьовитого. Не виправдав Оленчиних сподівань Федір Грищенко, з яким познайомив її брат Сергій. Він виявився пристосуванцем і кар’єристом. Розчарування чекало на Оленку й у щирості отця Полієвкта, який обіцяв допомогти влаштуватися їй вчителькою у второкласну школу. Зневагою й презирством зустрів Оленку й Сергія земський діяч Кочура, до якого героїня збиралася звернутися з проханням працевлаштування. Останньою краплею до відчуття “прірви” стало усвідомлення свого низького вчинку – переписування листа позиву в суд на дядька за смужку городу. Кульмінаційною частиною є зневіра і розчарування головної героїні: “Де ж щось гарне, велике? – думає. – У мріях, надіях, у книгах! А в житті? Нікчемність, нісенітниця, зло... Стоїть пак турбуватися, корчиться, поринать у злі, в багнюці? Яка цього ціль? Кому це потрібне?” [5, с. 123]. Цим і визначається ідейний зміст повісті.

М. Євшан побачив у прозі А. Тесленка “живу фотографію життя з тих образків, що пересуваються перед очима, як в калейдоскопі” [1, с. 595]. Стиль письменника близький до реалістичної манери письма. Твори А.Тесленка характеризуються простотою художніх засобів, життєвою правдою, безпосередністю, невимушеністю оповіді, народною мовою.

З-поміж письменників традиційної прози митця вирізняє особливість світосприйняття, яке перебуває на вищому рівні екзистенції, що ріднить його з прозаїками кінця ХІХ – початку ХХ століття. У художньому плані це дозволило митцеві відтворити своєрідну “естетику страждання”, а читачу дало можливість заглибитися у психологію дій його героїв, зазирнути у їх духовний світ.

Література

1. Євшан М. З книги життя // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упоряд. Н. Шумило. – К., 1998. – 658 с. (594 – 595). **2. Єфремов С.** Страчене життя // Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К., 1993. – С. 244 – 253. **3. Півторадні В. І.** Архип Тесленко: Життя і творчість. – К., 1982. **4. Смілянська В. Л.** Архип Тесленко: Літературний портрет. – К., 1971. – 106 с. **5. Тесленко А. Ю.** Прозові твори; Драматичні твори; Вірші; Листи / Вступ. ст., упоряд. і приміт В. Л. Смілянської. – К., 1988. – 480 с. **6. Шумило Н.** Під знаком національної самотності. – К., 2003. – 354 с.

In the article it is said about the creation of the Ukrainian writer Arkhip Teslenko. His hard, but short life was depicted in his works. The writer’s style is close to realism. But there is a peculiarity of comprehension, which depicts a high level of existence and that makes it differ from the traditional prose.

Г. А. Новікова

СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ БІБЛІЙНОГО МАТЕРІАЛУ У ТВОРЧОСТІ К. МОТРИЧ

У науковій картині світу все необхіднішою стає присутність Бога. В. Антофійчук зазначав, що "...у сьгоднішніх воістину глобальних подіях (сказане стосується не тільки України та її культури) виняткову роль покликана відігравати віра в Ідеал, Абсолют, Вічне, роль яких особливо гостро усвідомлюється на тлі двотисячолітньої історії Нового Завіту" [2, с. 4]. "Звернення письменників ХХ століття до біблійних тем – явище не випадкове й не кон'юктурне. Воно органічно вписується в тривалу традицію, що бере свій початок ще за античних часів" [8, с. 238], але знов у пошуках нових форм письменники звернулися до використання та інтерпретацій мотивів, сюжетів, образів Біблії. "У ХХ столітті наука заговорила біблійною мовою. Саме це робить біблійні тексти доступними для раціоналістичного (наукового) розуміння" [5, с. 25]. Із сучасних дослідників до вивчення біблійних мотивів та образів в українській літературі ХХ століття звертаються В. Антофійчук, І. Бетко, С. Кирилюк, А. Нямцу, В. Сулима, М. Сулима, Л. Ушкалов, Вал. Шевчук та інші. Актуальною проблемою сучасного порівняльного літературознавства є функціонування біблійних інтерпретацій в українській та світовій літературі. "Загальновідомість Біблії забезпечує в структурі літературного твору впізнаваність, тому зображуване в художньому контексті вимагає зіставлення, порівняння конкретного, звичайного з універсальним, сакральним" [1, с. 13].

Тема нашого дослідження є одним із аспектів вивчення творчості К. Мотрич у контексті проблеми біблійної інтертекстуальності. Об'єктом нашого дослідження є новели письменниці. Предметом аналізу ми обрали біблійний матеріал як своєрідну інтерпретацію К. Мотрич Святого Письма. Метою даної статті є спроба продемонструвати на прикладах інтертекстуальну взаємодію новел К. Мотрич із Біблією.

Українська письменниця Катерина Мотрич у 1971 році закінчила Київський університет (факультет журналістики), працювала в редакції київської обласної газети "Молода гвардія", але все життя вона мріяла писати: так побачила світ перша книга її оповідань "Соняхи" (1978), збірка оповідань і повістей "Час найкоротшої тіні" (1982), "Перед храмом любові і болю" (1989), роман "Досвіток" (1990), книга "Зірка Полин" (2000) та роман "Ніч після сходу сонця" (2001). В останні роки письменниця працює над повістю "Secod Hand", що присвячена нашому сьогоденню, де все продається й купується, а люди, маючи певний запас духовних сил, марно розтрачують його на сіру буденність. До друку готується історичний роман у віршах "Мотрині ночі", де розглядається життя та діяльність І. Мазепи, та збірка поезій з можливою назвою

“Почайна”, з якої письменниця щопонеділка та щовівторка читає твори на Національній радіокомпанії. Завершеною, але не надрукованою є п’еса з гумористичною назвою “Кайдашева земля”, де розглядаються стосунки не на рівні родини, як у “Кайдашевій сім’ї” І. Нечуя-Левицького, а на рівні держави.

Вивчаючи прояви біблійного інтертексту у творчості К. Мотрич, ми вбачаємо за потрібне розглядати твори письменниці окремими книгами, оскільки найголовнішою рисою письменниці є тяжіння до невеликих оповідань, у яких “...людське життя постає у найінтимніший момент, і з того, як людина себе при цьому поводить, видно її моральне лице, її чесність, високість чи ницість” [12, с. 6]. Перша книга К. Мотрич “Соняхи”, яку було видано в 1978 році, отримала схвальну характеристику М. Олійника, який зазначив, що її “...новели написані рукою небайдужою, серцем гарячим, люблячим” [14, с. 5], “...збірка ж засвідчує закоханість молоді письменниці в красу, добро і навпаки – її органічну нетерпимість до зла, де і яким чином воно не проявлялося б” [14, с. 5]. Досліджуючи біблійний інтертекст у цій збірці, ми виявили, що він представлений лише на текстовому рівні у вигляді точкової цитати в оповіданні “Червневий грім”, де героїня має біблійне ім’я Марія, а, крім того, “...хтось приліпив до неї лихе й дошкульне – Діва Марія. А з часом навіть куток, на якому вона жила, стали звати Дівин-Маріїн куток” [12, с. 18]. “Лихим” і “дошкульним” автор назвав її прізвисько, бо воно мало означати протилежне йому поняття: “...гріхом було й те, що вона невідомо з ким втекла з села і через рік повернулася з двома малесенькими близнятами” [12, с. 18], хоча насправді вона дійсно, як і Божа Матір, безвинно терпіла тортури людської зневаги, виховуючи не своїх дітей, а племінників, мати яких загинула, а батько навіть не знав, що в нього є діти. У цьому ж оповіданні письменниця використала ремінісцентне порівняння: “... він швидко ховав зрізані стебла під купку свіжого бур’яну й знову гамував у грудях щось хмільне й солодке, наче Євин гріх...” [12, с. 19], маючи намір показати й жагучість почуттів Михайла до Марії, і їх гріховність, бо Михайло був одружений. Якщо брати до уваги визначення афоризмів М. Гаспаровим, який відносить до них приказки й прислів’я [6, с. 43], слід розглянути й ці форми прояву інтертекстуальності на текстуальному рівні. У багатьох оповіданнях К. Мотрич наявні приказки та прислів’я, у яких є посилення на добрі та злі сили, які, як відомо, найчастіше представлені Богом та чортом, або сатаною: “Не допоможе тобі ні бог, ні чорт!” [12, с. 23]; “...нечиста несе...” [12, с. 42]; “...винесли з пекла...” [12, с. 46]; “...він мало душу богові не віддав” [12, с. 71]; “...хай тебе лихий див візьме...” [12, с. 73], “...в тихому болоті чорти водяться...” [12, с. 74], та звернення персонажів до Бога, найчастіше під час спілкування: “Ой, боже ж мій, що ж його робить?” [12, с. 22]; “...бога ради, не гнівайся...” [12, с. 55]; “А, не дай боже...” [12, с. 72]; “...хвалити бога...” [12, с. 120, 122].

Наступна книга письменниці “Час найкоротшої тіні” (1982) включає повість “Нашадки сонця” та низку оповідань про трудівників

радянського села. Приказки, прислів'я, прості згадування Бога та бісів у вигляді порівнянь і звертань виконують у текстах характеристичну функцію, описуючи зовнішність, внутрішні почуття персонажів, наприклад, для опису Савки з повісті “Нащадки сонця” використано порівняння за фізіологічними особливостями: “...він схожий на “чорта рогатого”. У нього були довгі, мало не до колін руки, звернений набік ніс, великі вуха, які здавалися влітку ще більшими, бо Савка голів голову” [13, с. 23]; свого старого, коли розсердиться, баба Лускавка називає “чортом горбатим” [13, с. 36], а про неї казали, що вона “бісова баба” [13, с. 50]; описуючи почуття Мар'яни до Юрія Сергійовича, письменниця неодноразово, підкреслюючи їх пристрасність та жагучість, використовує образи бісів: “...сто чортів товклися в її серці й шептали: “Не смій. Помуч, хай постраждає так, як ти страждала, – більше любитиме” [13, с. 93]; “Біс, що на мить завмер в її естві, знову оговтався, зірвав її з місця та поніс поміж соняхами” [13, с. 95]; про легку вдачу художника, який приїхав у село, Груня, “...тиха, підстаркувата дівка” [13, с. 32] сказала, використавши прислів'я: “Багатому і чорт діти колише...” [13, с. 32]; про Федора, “...тютхтія, мамія, без'язикового парубка” [13, с. 209], з оповідання “Дорога до себе”, жінки казали: “Та воно ж ні богу свічка, ні чорту кочерга...” [13, с. 209]. Перші дві книги К. Мотрич, з погляду вираження біблійного інтертексту, не є вагомими для нашого дослідження через невелику кількість його проявів у творах цього періоду, але, вивчаючи форми виявлення інтертекстуальності у всій її творчості, нам було цікаво розглянути всі твори відомої української письменниці.

У наступній книзі “Перед храмом любові і болю” (1989) інтертекстуальність проявилася яскравіше на прикладах цитат, алюзій, ремінісценцій, навіть на метатекстуальному рівні письменниця використала повторення “родового інваріанта”, яким у сповідальній повісті “Перед храмом любові і болю” виступив вірш С. Руданського “Могила”, але приказки та прислів'я, згадування біблійних осіб, звертання до Бога, які є невід'ємною частиною творчого доробку К. Мотрич, усе одно зустрічаються частіше. Ремінісценція “... вигнали з раю лугів і лісів, согрішивши єдиний раз, але непоправно...” [11, с. 12] в оповіданні “Політ журавлів над нетолоченими травами” є нагадуванням людям про перший гріх, але в той самий час письменниця акцентувала увагу на чорнобильській трагедії, яка забрала життя багатьох людей, а інших змусила назавжди покинути рідну місцевість. Героїня повісті про свою музу також говорить, як про “вигнану з раю” [11, с. 135], пояснюючи цим її нечасту появу й неможливість приділяти музі більшу частину свого часу через повсякденні проблеми, але цього разу вищезазначена цитата виступає крилатим висловом, який означає втрату чогось. До крилатих висловів слід віднести: “костюм Єви” [11, с. 143], “своя Голгофа” [11, с. 143], “янголя” [11, с. 4, 6, 8], “страшний суд” [11, с. 214], “Магдалина-розкаляльниця” [11, с. 199], “мудрий Соломон” [11, с. 134], “суета сует” [11, с. 145], “Вавілон” [11, с. 157], які ремінісцентно

відсилають читача до біблійних подій, але в той же час означають поняття, наближені до нового контексту, створюючи біблійний інтертекст. Зокрема, крилатий вислів: “О! Мій мудрий Соломон!” [11, с. 134] з повісті “Перед храмом любові і болю” несе частково іронічне навантаження: так назвала свою дочку героїня твору через слушне зауваження Мар’яни про її маленьку сестру, але основним змістовим джерелом виступила Третя книга Царств, де Соломон – мудрий правитель, який мав багато чеснот. Таким чином, новоутворене в цьому контексті відтворення елементів біблійного тексту є біблійним інтертекстом.

Розмову двох письменниць К. Мотрич назвала “...теревенями двох спокушених змієм творчості жінок” [11, с. 195], використавши алюзію образу змія-спокусника, який влаштував пастку першій жінці за біблійним оповіданням. У цьому випадку обидві жінки займалися творчою діяльністю. Описуючи Настиних предків в оповіданні “Політ журавлів над нетолоченими травами”, про яких шла слава рятувальників, письменниця розповіла про Настиного прадіда Івана, прозваного Іваном-Розумовичем, образ якого схожий на біблійних пророків, бо він “...блукав по селах зимою і літом в одній і тій же свитині, постолах, спав там, де його заставала ніч, їв те, що йому дадуть люди, як старцеві. Мав славу не лише дивака, а й пророка” [11, с. 9]; бабу Насті звали Соломія, як і дружину Зеведея, матір апостолів Якова та Іоанна, про яку в Біблії сказано небагато, а в оповіданні вона наділена божим даром: вона рятувала людей травами і якоюсь силою, що йшла з її рук. Цікавою є і своєрідна характеристика персонажів письменницею зворотами типу: “біблійний вираз докору” [11, с. 6], “біблійний вираз щастя” [11, с. 224], які підкреслюють невимушеність, щирість, відвертість людини, про яку говориться в тексті. Згадування Бога, чорта та використання похідних від них слів: “божа рань” [11, с. 8, 74]; “земного диявола” [11, с. 8]; розмовне “їй-богу...” [11, с. 13, 93, 104, 149]; “слава богу” [11, с. 19]; “ради бога” [11, с. 64, 90]; “бісова ти душе” [11, с. 94]; “Господи, спаси її грішну душу!” [11, с. 110]; “боже поможи” [11, с. 116]; “хай бог помагає” [11, с. 216] тощо вжиті автором для уточнення певного контексту, для надання урочистого колориту сільській говірці. Немарковану біблійну цитату: “Все це суєта суєт” [11, с. 145] використано для показу марності земних принад, щастя дитини повинно бути найдорожчим для будь-якої матері, а не матеріальні потреби, які затуляють усе людське, призводять до моральної втрати особистості. У Книзі Екклезіаста, або Проповідника написано: “...суєта суєт, – усе суєта!” (Еккл. 1, 2). А. Коваль відносить цю цитату до крилатих висловів, бо вона, перейшовши до розмовної мови, набула образного значення.

Вірш С. Руданського “Могила”, написаний майже два століття тому, який неодноразово пригадує героїня повісті “Перед храмом любові і болю”, пророчо звучить у її устах:

“Де була калина, там нап’ята буда...

На верху могили чорнобилю груда...

І димить чорнобиль, заким запалає...

І “Вічную пам’ять” божий птах співає...” [11, с. 231].

Метатекст, або “...інваріант усіх можливих текстуальних проявів” [11, с. 7], став очевидним за допомогою зовнішньої інтертекстуальності і в цьому випадку є авторським, бо повторення відбувається на рівні одного твору. Маркована біблійна цитата з “Одкровення Іоанна Богослова”, яку пригадала Ганнуся, продовжує роздуми героїні над чорнобильською трагедією: “У святому письмі є про цю біду: Упаде зірда в межиріччя рік... Буде плід висіть, а їсти не можна...” [11, с. 231], підкреслюючи “божий план” [11, с. 231] дійства, яке відбулося задля прозріння й мудрості людської. Покаяльна молитва за все людство є сміливим порухом шляхетної душі до прощення й пробудження нашої свідомості: “...я людина, отже, я винна у всіх гріхах, які заподіяло людство. Тому і прошу прощення. Простіть, Діти, гріх дорослих. Простіть, люди безгрішні. Прости, Земле. І ви, Ріки, і ти, Дубе, і ти, Клене, і ви, пожовклі Ліси, і ти, нескошена Ниво. І ви, Мертві, і Живі, і Ненароджені, простіть наш непростений людський гріх...” [11, с. 232].

Письменниця філософськи ставиться до мови, називаючи її “матір’ю божою”, а людство – “фарисейським торжищем”, використавши послання Т. Шевченка “І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє” (1845), вона ще раз засвідчила прояв зовнішньої інтертекстуальності в повісті “Перед храмом любові і болю”, надавши їй величнього звучання. Символічним є читання вголос Ганнусею “Євангелія”: “Третій Ангел затрубив, і впала з неба велика зірка, палаюча подібно до світильника, і впала на третю частину рік і на джерела вод. Ім’я цієї зірки “полин””.

...П’ятий Ангел затрубив, і я побачив зірку, що впала з неба на землю, і дано було їй ключ від колодязя безодні. ...І з диму вийшла сарана на землю, і дано було їй силу, яку мають земні скорпіони.

І сказано було їй, щоб не робила шкоди траві земній й ніякій зелені і ніякому дереву, а тільки одним людям, котрі не мають печаті Божої на чолах своїх” [11, с. 234]. Письмениця, ніби скорочуючи читання Апокаліпсису (Одкр. 8, 10 – 11; 9, 1 – 4), мала за мету підкреслити те важливе, що мало статися з людьми після жахливого вибуху: люди помирають не від сарани, а від наслідків катастрофи, і навіть зараз, хоча й пройшов час, лихий привид чорнобильської трагедії переслідує, калічить, повільно вбиває тисячі людей. Книгу завершує авторська літературна молитва, яка, на думку В. Антофійчука, “...часто не має сакрального змісту. В ролі її адресата може виступати рідна країна, народ, мова, природа тощо” [3, с. 4]. К. Мотрич звертається до людей, до природи, до Бога, письменниця молиться у “своєму” Храмі духу, який є водночас і Храмом пам’яті, і Храмом Любові й Болю.

Роман “Досвіток” (1990) присвячено проблемі морального та духовного самоочищення людини в часи застою, коли брехня, зрада, злочинство стали життєвою нормою для багатьох. У своєму романі письменниця не використовує біблійні цитати, бо більшість героїв не

вірить в існування Бога або вважає Богом гроші: “Явдоха вірила в одного бога: гроші” [9, с. 186], саме тому логічним є використання біблійної лексики під час сварки, часте вживання слів “чорт”, “біс” тощо: “По раю гуляє чи смолу в пеклі мішає?” [9, с. 7]; “Подалася душа в рай!” [9, с. 10]; “Чорти тебе не візьмуть...” [9, с. 186]; “...в бісової душі...” [9, с. 66]; “А чорт його розбере!” [9, с. 88]; “І що ти в чорта робиш?” [9, с. 138]; “Іди к чортовій матері...” [9, с. 141, 273]; “Ти чорта хрести, а він каже пусти” [9, с. 154]; “Чорт із ним!” [9, с. 213]; “К чорту...” [9, с. 215]; “йди до біса” [9, с. 267]; “Хай тебе страшний суд скарає!” [9, с. 287] та ін. Частим є вживання крилатих слів, пов’язаних з Адамом та Євою: “...в одязі Єви” [9, с. 28]; “...роздягання до костюма Єви” [9, с. 100]; “в одязі Адама” [9, с. 233]; “...маже в костюмі Єви...” [9, с. 132]; “з костюма Адама...” [9, 135] у значенні “роздягнуті”, у реченні “...почуваючи себе Євою, яку спокушає все відразу...” [9, с. 83] йде мова про жінку, яка бачить навколо себе багато спокус, алюзійно нагадуючи ситуацію в райському саду, бо і в романі Вікторія “обходила свої величезні володіння...” [9, с. 83] у фруктовому саду. На подібну алюзію, тільки вже коли Єва спокушала Адама, натякнула сама письменниця: “На вустах у Вікторії блукала щаслива усмішка. Їй снився рай, де замість Адама і Єви вони з Гринем. Блукають по саду у непорочному одязі перших людей, і Вікторія регоче, що все в них з Гринем теж почалося з яблука” [9, с. 159].

Життя та доля України після чорнобильської трагедії розглядається письменницею і в її книзі “Звізда Полин” (2000), назву якої взято з “Одкровення Іоанна Богослова”, крім самої назви, на біблійну приналежність указує і вступний епіграф: “І засурмив третій Ангол, – і велика зоря впала з неба, палаючи, як смолоскип. І впала вона на третину річок та на водні Джерела. А ймення зорі тій Полин. І стала третина води, як полин, і багато з людей повмирили з води, бо згіркла вона...” [Одкр. 8, с. 10 – 11]. Книгу розпочинає повість “Ой за лісом, за пралісом”, присвячена життю та стосункам між людьми після чорнобильської трагедії. На основі крилатих висловів утворено такі ремінісцентні порівняння: “...як Вавилонська вежа” [10, с. 19], “...як Содом і Гомора” [10, с. 49], а для показу чогось негативного, злого, убивчого письменниця використовує епітет “сатанинський”, наприклад, “Це ваша сатанинська система знищила й закатувала мільйони молодих життів...” [10, с. 7], “Зачато народ, який породив не Господь, а отой, що воює з ним. Сатанинський етнос, який пішов не своєю дорогою...” [10, с. 8]. Ісус у Біблії називає себе пастирем, а людей, які за ним ідуть, – “вівцями”: “Я пастир добрий: пастир добрий душу свою покладає за овець” [Ін. 10, с. 11], таким чином, вислів “дурні вівці” [10, с. 95], який зустрічається в тексті, ужито в негативному значенні: “Настя, котра не вірила ні у що, бо кепкувала з богомольних, віруючих, називала “дурними вівцями”...” [10, с. 95].

У повісті присутня й маркована цитатність у вигляді посилань на Святу Книгу: “Тоді вдруге прочитала “Біблію” і багато збагнула з того, про що навіть і не здогадувалася. Збагнула, що та сила, яку у Святому

Письмі звать сатаною, дияволом, князем світу цього, звила своє гніздо на просторах “неделимой” і сотворила свій чи не найбільший шедевр – більшовицьку імперію” [10, с. 6], “От тобі і Євангельське застереження, що молоде вино у старі міхи не вливають...” [10, с. 20]; прямої цитатності: “Весь світ лежить у злі”, – казав Апостол Павло” [10, с. 31], “Пригадуєш “Друге послання” апостола Павла до Тимофія: “Будуть бо люди тоді самолюбні, грошлюбні, зарозумілі, горді, богозневажливі, до батьків нешанобливі, невдячні, непобожні, нелюблячі, запеклі, осудливі, нестримані, жорстокі, ненависники добра, зрадники, нахабні, бундючні, що більше люблять розкоші, аніж люблять Бога...” [10, с. 50] і далі цитату продовжено переказом та висловом зі Святої Книги: “Підуть біди, землетруси, народ повстане проти народу, придуть лжецілителі і лжепророки. Це все буде початок “терпіннь породільних” [10, с. 50].

За допомогою алюзії: “Ісус учив своїх апостолів, коли в них щось не ладилося. Він називав їх маловірними...” [10, с. 31], – письменниця натякнула читачеві на відчуття зневіри, розчарування у всьому багатьох людей, які стають іграшками в руках умілих керівників, а це гасить їх духовну силу. Алюзійне нагадування сумної долі Содом та Гомори: “Ця земля і моя, і ми всі гуртом довели її до зла. Але на ній є такі, як ти, і їх більше, ніж було в Содомі та Гоморі. Там були лише два праведні мужі – Авраам та Лот, а в нас-таки більше...” [10, с. 49] через образи біблійних осіб допомогло уявити майбутнє України, виступило заклик до єднання з Богом, благанням про Боже прощення: “Невже ж ти, Києве, загинеш від гріхів, як Содом та Гомора? – сказав розпачливо й додав: – Прости, Боже, коли можеш, мою землю” [10, с. 49]. За допомогою ремінісцентного порівняння: “Я вночі міг загинути дикою й ганебною смертю, майже тією, якою гинули Ісусові Апостоли, котрих віддавали на згодування звірам” [10, с. 48] було створено зумисне єднання образів апостолів та Сашка, якого також мали віддати звірам, але на відміну від апостолів не через свої переконання, а просто, щоб нагодувати тварин. Згадавши через ремінісценцію Мойсея: “Мойсей сорок літ водив свій народ по Сінайській пустелі, поки не впаде останній раб. І він теж просився назад до Єгипту, пригадуючи повні казани з м’ясом” [10, с. 101], було вказано на озлоблення народу та його рабську покору “понтіям пілатам, які розп’яли Україну на хресті...” [10, с. 101]. Ім’я Понтія Пілата стало загальною назвою, так називають людей, які чинять зло, займаючи високі посади й маючи владу. Точкову цитату “Навуходоносор”, ім’я Вавилонського царя, який є прикладом могутнього і деспотичного царя, письменниця використала для показу виродженої та збайдужіло-холодної особистості Миколи Довбненка, який, крім вищеназваного прізвиська, мав ще два: “Стукач” та “Довбня”. В оповіданні “Зірка Полин” Павло з Василюю зустріли подорожнього, образ якого уособив у собі Господа, який зійшов на грішну землю, щоб пояснити людям причини трагедії, нагадати про своє існування.

Невичерпним є фольклорне багатство прислів’їв та приказок за біблійною тематикою у творах К. Мотрич: “Як ми до Бога, так і він до

нас” [9, с. 143]; “не такий чорт страшний, як його малюють” [9, с. 7], “як чорт од ладану” [9, с. 12], “подалась душа в рай” [9, с. 19], “А бий тебе сила Божа!” [9, с. 150, 174]; “Дай тобі Боже здоров’я” [9, с. 162]; “бог з вами” [9, с. 25], “з милим і в курені рай” [9, с. 30, 198], “хто рано встає, тому бог дає” [9, с. 32], “чорти його не обмелють” [9, с. 53], “як Марко по пеклу” [9, с. 75], “як у бога за пазухою” [9, с. 80, 91, 145, 213], [11, с. 100], “побий мене бог” [11, с. 91], “ні богу свічка, ні чорту кочерга” [11, с. 100], “смикнув мене дідько за язик” [11, с. 117], “Муж і жона – одна сатана” [11, с. 151], “як чорт до сухої верби” [11, с. 160] тощо, які вживаються найчастіше під час спілкування, а їх змістове навантаження тісно переплітається з існуючим паралельно до розмови контекстом. Все це вказує на релігійність самої письменниці, яка пише про те, у що вірить, часто звертаючись до Біблії як до Книги Книг.

Найчастіше біблійний інтертекст у творах письменниці спостерігається на текстуальному рівні: крилаті слова: “Мій мудрий Соломоне!” [9, с. 154]; “рай” [9, с. 235, 223]; “пекло” [9, с. 240]; [10, с. 124, 130, 158]; “кара Божа” [10, с. 168]; “суд Божий” [10, с. 157]; “страшний суд” [10, с. 173]; “зірка Полин” [10, с. 187]; фразеологічні одиниці біблійного характеру: “...дякую Богові” [10, с. 6], “...прошу Бога...” [10, с. 7], “...один Бог Господь знає” [10, с. 13], “Господи...” [10, с. 21, 4], [10, с. 71, 82, 112], “Слава Богу...” [10, с. 40], “Прости, Боже...” [10, 49], “Дай їм, Боже, щастя...” [10, с. 53], “Дай, Боже, щастя...” [10, с. 133]; “Їй Богу” [10, с. 144]; “Господи прости...” [10, с. 65] “кара божа” [9, с. 22]; “Цариця Небесна” [9, с. 86]; “Господи, прости...” [9, с. 162]; “Дай боже здоров’я...” [9, с. 186]; “Боже!” [9, с. 206], “З Богом...” [9, с. 65] тощо, що вказує на перевагу в тексті розмовної мови та на бажання письменниці відтворити мовний колорит певних місцевостей, його особливості; у тому числі молитва “Отче наш” та уривки з неї: “Отче наш...” [10, с. 126], “Да сохрани, господи, нас від лукавого” [10, с. 186], порівняймо: “...визволи нас від лукавого” (Мф 6, 13), мовна невідповідність спостерігається через авторське намагання показати “змішану” мову героїні, яка розмовляє суржиком (стосовно цієї молитви, К. Каутський, який, як і Б. Бауер, заперечував історичне існування Христа, посилаючись на Пфлейдерера, зазначав, що кінець старої арамейської молитви “Каддиш” дуже схожий на початок молитви “Отче наш”, а, отже вона є запозиченням).

Частим є вживання К. Мотрич слів “рай”, “пекло” та похідних від них: “райське створіння” [11, с. 35], “...вирвали з цього раю майже на два місяці” [11, с. 54], “райське місце” [11, с. 54], “...з того раю мене не піднімуть” [11, с. 75], “райський клаптик землі” [11, с. 106], “гуляють давно у раю” [11, с. 139], “...сховавшись у пеклі творчості” [11, с. 139], “гуртожитський рай” [11, с. 196], “...село із золотого раю, обминувши чистилище, переміститься в чорне пекло багнюки й мокви” [11, с. 221] тощо, які несуть зрозуміле всім навантаження: “рай” – щось добре, прекрасне, наприклад, говорячи про “райське створіння”, письменниця акцентувала увагу тільки на зовнішній красі, бо далі з контексту стало

очевидним пряме протиставлення цій характеристиці: "...а вже із отруйним жальцем" [11, с. 36], "пекло" – це те, що викликає страждання, іноді це спека, нестерпний вогонь, в прямому, або в переносному значенні, хоча у повісті "Ой за лісом, за пралісом" слово "пекло" означає нестерпну спеку, а – "рай" – прохолодну весну: "Рай" поволі конає, а "пекло" усе більше вступає в силу..." [10, с. 3]; письменниця використала й образне порівняння з пеклом, таким, яким його уявляють люди: "Перші часи, коли переїхали сюди, боялися відчинити вікна, бо все, що відбувалося за ними, нагадувало пекло" [10, с. 16], "...де постійно гуло, скрипіло, як у пеклі" [10, с. 43], "І регочуть вражі діти, як у пеклі" [10, с. 65], а під "раєм" – земні почуття: "Ведуть її в солодкий земний рай..." [10, с. 90]; "Нам же добре. Це ж рай! Справжній рай!" [10, с. 94].

Отже, теоретичне осмислення феномена біблійного інтертексту у творчості К. Мотрич переконливо свідчить про свідоме звернення письменниці до Святого Письма, домінуючою причиною цього є своєрідна авторська філософська рецепція світу, прагнення дати безсторонню оцінку описуваним у творах подіям. У ранніх творах К. Мотрич (книга "Соняхи" та "Час найкоротшої тіні") біблійний інтертекст представлено лише на текстуальному рівні у вигляді точкових цитат, ремінісцентних порівнянь, прислів'їв та приказок, у яких найчастіше добрі та злі сили представлені Богом та чортом, або сатаною. Підкреслимо, що фольклоризація, до якої часто вдається письменниця і яка є невід'ємною частиною її творчого доробку, забезпечує наближення загальновідомих біблійних зразків до рівнів їх сприйняття народною свідомістю. Інтенсивність рецепцій біблійного інтертексту в подальших творах К. Мотрич на текстуальному рівні проявилася на прикладах маркованих та немаркованих цитат, алюзій, ремінісценцій, крилатих висловів тощо. Поширеним є вживання в текстах біблійної лексики, особливо антонімічних понять, як "рай" – "пекло", "Бог" – "сатана", "чорт" та похідних від них слів, творчою особливістю письменниці є своєрідна характеристика персонажів зворотами типу: "біблійний вираз докору", "біблійний вираз щастя", які підкреслюють невимушеність, щирість, відвертість людини, про яку йде мова, та звернення до молитви (повість "Перед храмом любові і болю", роман "Ніч після сходу сонця").

Література

1. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. – Чернівці, 2000. **2. Антофійчук В.** Своєрідність трансформацій євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття: Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці, 2001. **3. Антофійчук В.** Святі почуття, закладені в молитву: Антологія української літературної молитви / В. Антофійчук (упоряд., авт. вступ. ст. і прим.); І. Мойсей (ред.). – Бухарест, 2004. **4. Біблія.** Книги священного писання Старого та Нового Завіту. Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату. –

К., 2004. **5. Біблія** і сучасна наука / Канигін Ю., Кушерець В. – К., 2005. **6. Гаспаров М.** Афоризм // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М., 1974. **7. Кораблёва Н.** Интертекстуальность литературного произведения: Учеб. пособие. – Донецк, 1999. **8. Мень А.** В поисках подлинного Христа // Иностран. лит. – 1991. – № 3. **9. Мотрич К.** Досвіток. Роман. – К., 1990. **10. Мотрич К.** Звізда Полин (повість, оповідання). – К., 2000. **11. Мотрич К.** Перед храмом любові і болю. – К., 1989. **12. Мотрич К.** Соняхи. Новели. – К., 1978. **13. Мотрич К.** Час найкоротшої тіні. Повість, оповідання. – К., 1989. **14. Олійник М.** Новели, написані серцем // Мотрич К. Соняхи. Новели. – К., 1978.

The article deals with the influence of the Bible to the novels written by K.Motrych. The author concentrates attention on the specific using of the scriptural source and engaged in researching into the nature of intertext reproducing.

УДК 821.162.1.09

Л. К. Оляндер

РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: ІЄРАРХІЯ ВЗАЄМИН (на матеріалі польської, російської та української літератур)

Актуальність проблеми ієрархічних взаємин термінів *рецепція* та *інтерпретація*, широко вживаних не лише в теорії літератури, а й у філософії і психології, зумовлюється багатьма чинниками: наявністю неоднозначних підходів до їхнього смислового наповнення у представників різних світоглядних систем; специфікою діалогічних відносин між літературними, мистецькими та культурними явищами, різноспрямованістю векторів численних інтенцій та їх суперечливістю.

У статті йдеться лише про *рецепції* та *інтерпретації* артефактів красного письменства. Порушення проблеми важливо ще й тому, що навіть у найсучасніших підручниках із теорії літератури, а також у дисертаційних дослідженнях ці поняття майже не диференціюються. Певним винятком є праці Р. Гром'яка, який почав досліджувати ці питання ще з середини 60-х років минулого століття. Навіть у ґрунтовній і добре побудованій “Теорії літератури ХХ століття” (“*Teorie literatury XX wieku*”, 2006) польських літературознавців Анни Бужинської та Михала Павла Марковського на багатьох сторінках вживається і різнобічно трактується термін – *інтерпретація*, зокрема в підрозділах “*Teoria i interpretacja*” [13, с. 23 – 26], “*W stronę interpretacji*” [13, с. 32 – 37], “*Eko: semiotyka i interpretacja*” [13, с. 254 – 262], а про *рецепцію*

говориться стисло і в основному в підрозділі “Estetyka i recepcja” [13, с. 99 – 101]. Але треба зазначити, що в цьому підручнику підкреслена важлива ідея скерованості *інтерпретації*, яка “ніколи не може бути повністю суб’єктивною та довільною” (“interpretacja nie jest nigdy całkowicie subiektywna i dowolna”) [13, с. 101].

Не згадує про ієрархічні відносини між *сприйняттям* і *тлумаченням*, аналізуючи бінарну опозицію *інтерпретації* і *оцінки* [6, с. 100 – 105], і провідний французький філолог, учень Р. Барта Антуан Компаньон. Не розглядають визначену в заголовкові проблему і літературознавчі словники та словники-довідники [12, с. 6], в тому числі й “Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena” (Kraków, 2001).

Мета статті полягає в тому, щоб скласти, враховуючи результати наукового доробку Р. Гром’яка [3; 4; 5], М. Наумана [9] та ін., уявлення про характер *взаємозв’язків* та *ієрархічних* взаємин між *рецепцією* та *інтерпретацією* художніх творів.

Для вирішення порушеної проблеми доцільно виходити з первісного значення цих понять: *receptio* (лат.) – сприйняття; *interpretatio* (лат.) – тлумачення, роз’яснення. Логічна послідовність цих психічних явищ видається очевидною: щоб щось тлумачити, спочатку треба сприйняти. Особливість цього процесу було визначено Р. Гром’яком, котрий писав: “Щоб справді естетично сприйняти багатогранність і далекосяжність епічних полотен, треба знайти міру цієї багатогранності. У безпосередньому сприйманні вона дається відчуттям естетичної цілості як відповідності ситуації, людського переживання і стилю його вираження” [4, с. 27 – 28].

Проте справа набагато складніша: по-перше, поняття *рецепція* – найголовніша умова, основа для будь-якого судження про той чи інший *твір/текст* – містить у собі *оцінку* [5, с. 141], принаймні у вигляді *позитивного* або *негативного* враження, яке може бути прокоментовано: “Інколи – несподівано і геть без будь-якого приводу, – пише М. Слабошпицький про Б. Харчука, – розгорну його “Майдан” чи “Кровняки” і, *насолоджуючись суворою* словесною *графікою*, читаю цю *аскетичну* прозу” (курсив мій – Л. О.) [10, с. 7]. У стислій формі письменник складає уявлення про своє сприйняття харчківських романів (*насолоджуюсь*), характеризує їхній стиль і, порівнюючи його з *графікою*, надає йому візуальних ознак: *суворий, аскетичний*. Такий коментар уже представляє собою певний рівень тлумачення, що в процесі детального аналізу, якщо М. Слабошпицький став би його робити, перейшов би в розгорнуту і обґрунтовану інтерпретацію, яка у свою чергу має впливати на первинну рецепцію. Це стає очевидним, якщо взяти до уваги статтю Ю. Шереха “Реабілітація людини”, у котрій критик вважає за необхідне перед тим, як приступити до аналізу, спочатку охарактеризувати, порівнюючи їх, свої первісні рецепції романів Докії Гуменної “Діти Чумацького шляху” та “Мана”: “Мушу признатися, – пише він, – “Діти Чумацького шляху” ... *викликають* у мене *почуття пошани*, я *визнаю* їхню документально-психологічну

цінність, але ... вони не породжують тієї електричної іскри, що, перескакуючи від твору до душі читача і назад, єдина робить сприйняття мистецьким. <...> ... з радістю прочитав я “Ману”. <...> Ледве чи я читатиму коли-небудь удруге “Діти Чумацького шляху”. “Ману”, признаюся, я прочитав уже двічі, і зовсім можливо, що за якийсь час схочу прочитати її або принаймні окремі її сторінки ще раз” (курсив мій. – Л. О.) [12, с. 321 – 322]. Емоційність безпосереднього сприйняття “Мани”: з радістю прочитав, прочитав ... двічі, схочу прочитати ... ще раз – Ю. Шерех відтіняє ввічливим, прохолодно-раціональним своїм враженням від чотиритомної епопеї “Діти Чумацького шляху”: викликають ... почуття пошани; визнаю ... цінність; ледве... читатиму ...удруге; холодна, байдужа розлука... з твором. Рецепція епопеї йде від розуму, роману – від душі і серця. Подальша інтерпретація двох творів Д. Гуменної, здійснена методом порівняльно-зіставного аналізу, підсилює первинну рецепцію (*receptio*¹), виводячи її на якісно інший рівень. Тепер уявлення Ю. Шереха про роман “Мана” (*receptio*²), незважаючи на критичний закид – помічено в ньому “зайвий деталь, якщо не просто ляпсус” [12, с. 329], – набуває не лише емоційного виразу, а й збагачується ґрунтовністю висновку: “Поза часом і простором” нібито написаний твір Гуменної ... не тільки є великий мистецький успіх нашої прози, але і – об’єктивно беручи – один із принципових документів, що засвідчують простий, але який же важливий факт: українська людина жива. Жива і внутрішньо здорова всупереч усім зусиллям потворної системи. Це – найстрашніше мemento морі для системи” [12, с. 328].

Отже, первісне сприйняття (*receptio*¹) після аналізу/інтерпретації переходить у вторинне (*receptio*²), яке відрізняється від першого, безпосереднього, якісно (стає глибшим). Проте процес переходу від першого до вторинного враження не завжди відбувається з тим же самим результатом: *receptio*² може стати, навіть, протилежністю до *receptio*¹. Р. Гром’як підкреслював, що “безпосередньо засвоєні художні образи” можуть викликати “суперечливі почуття. Читач вникає і в них, нерідко залучаючи для цього логічні засоби мислення” [4, с. 28]. У доказ дослідник наводить фрагменти з нотаток І. Буніна: “Дочитую “Анну Кареніну”. Остання частина слаба, навіть неприємно трохи, і непереконалива. Пам’ятається раніше відчував те ж саме до цієї частини”. Через день записано інше: “Дочитав “Анну Кареніну”. Самий кінець прекрасно написаний. Можливо я помиляюсь щодо цієї частини? Можливо вона особливо гарна, тільки особливо проста?” [4, с. 28].

Характер первинного сприйняття/враження іноді вирішує долю подальших інтерпретацій, особливо тоді, коли йдеться про артефакти чужої культури або про твори, що за своєю ідейно-художньою, естетичною, моральною спрямованістю є не суголосними з пануючими світоглядними принципами нації, специфікою її історичного розвитку.

Так незнання чужої історії і прагнень іншого народу, його духовних устремлінь, традицій може спричинити повне нерозуміння

твору. Яскравим прикладом такого явища служить реакція німецької критики на п'єсу геніального польського письменника на межі століть (“z przełomu wieków”) Ст. Виспянського “Wesele” (“Весілля”): “Krytyka niemiecka – świadczy M. Райх-Раніцький (M. Reich-Ranicki) – była przerażona. Stuka Wyspiańskiego przez wielu krytyków została bez pardonu wykpią jako – pisał we “Frankfurter Allgemeine Zeitung” Gerhard Stadelmaier – dla “nie-Polaków niezrozumiałe straszidło” <...> *Nie powinno się tej sztuki przekładać na języki obce*” (курсив мій – Л. О.) [15, с. 193 – 194]. Надто категоричний вердикт критиків безумовно перешкоджав і продовжує перешкоджати осягненню загальнолюдського, філософського змісту драми “Wesele” в Німеччині, а також осмисленню її новаторських форм. Таких прикладів достатньо у світовій практиці, проте випадок зі Ст. Виспянським є найбільш красномовним.

Система *автор – твор – читач* складна уже тим, що читач може бути статтю *конкретньо/абстрактною* і визначати множину, що виступає як колективне **Я** відносно **Іншого**. Відомо, що у межах парадигми **Я – Інший** активізуються певні “імагологічні” інтереси, які визначаються і позалітературними факторами. “За своєю природою і структурою імагологічний образ, – пише Д. Наливайко, – є ансамблем уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних” [8, с. 193 – 194]. Такий процес може відбуватися і в межах однієї культури. Так, під тиском пануючих у СРСР ідеологем роман Б. Пастернака “Доктор Живаго” утверджувався в громадській свідомості не лише як *Інший*, а й як *чужий/ворожий*. Цей факт негативно відбився на первісній рецепції твору під час його публікації на Батьківщині у другій половині 80-х рр. Тоді певною частиною критиків і літературознавців роман був сприйнятий як вторинний після твору М. Горького “Життя Кліма Самгіна”. Такий погляд “аргументовано” виклав на сторінках газети “Правда” відомий літературознавець Д. Урбан. І тільки згодом, завдяки зусиллям академіка Д. Лихачова, професора А. Газизової та ін., *колективний реципієнт* почав усвідомлювати, що між цими великими творами йде діалог. Зіставлення цих двох *монологічних* (М. Бахтін) романів в єдиному гіпертексті по суті створює умови для реалізації поліфонії голосів. Такий підхід може дати хороші результати на шляху осягнення нашої спільної минувшини, проте в цьому напрямі ще не здійснено майже жодного кроку.

Порівняти – а треба було б протиставити – протагоністів романів “Життя Кліма Самгіна” і “Доктор Живаго” спробував московський літературознавець М. Голубков, який дійшов такого висновку: “Лара и Юрий Живаго – вот два героя, которым удастся отстоять собственную самость перед агрессивными и разрушительным натиском истории. Это удалось сделать и Климу Ивановичу Самгину, оставшемуся самим собой, пусть в полном одиночестве...” [1, с. 174]. Говорячи це, М. Голубков чомусь не зауважив, що для Кліма *людина – система фраз*, що себе він “будував” із чужих висловлень, керуючись принципом *не бути, а*

здаватись. Така інтерпретація видалася хибною, тому що вона спирається на спрощену первинну рецепцію, яка не врахувала всього контексту, в якому були подані М. Горьким такі думки Кліма: “Возникла боязнь потерять себя в массе маленьких людей” [2, с. 199]; “Мысль, что он, Самгин, может быть орудием чужой воли, пугала и возмущала его” [2, с. 260] тощо. М. Голубков не розгледів, що *Клим Самгін* і *доктор Юрій Живаго* являють собою бінарну опозицію художніх типів, яких породила епоха воєн і революцій.

Поверхова рецепція під впливом жорсткої – хоча в цілому цікавої – концепції спровокувала край суб’єктивну інтерпретацію, яка в цій ситуації не вплинула позитивно на первинне сприйняття, а перетворилася на самооману.

Іноді первинне сприйняття не одного, а декількох творів спонукає реципієнта зіставити їх з метою не літературознавчого характеру, а доведення – часто філософської або політичної – гіпотези. Саме її обґрунтування, а не пошук глибинних смислів художнього артефакту стає метою подальших інтерпретацій. За цих умов тлумачення обраних текстів спрямовується на перетворення висловленого припущення в достовірний факт, майже в аксіому. Здійснена інтерпретація в такому випадкові теж не впливає на *receptio*¹, що є лише підґрунтям для ствердження висунутого постулату. У слушності цього положення переконує стаття Юрія Шереха “Захід є Захід, а Схід є Схід”, де автор засвідчує своє негативне сприйняття двох творів, які, на перший погляд, не можна зіставити. Ідеться про збірку віршів Андрія Малишка “За синім морем” (1950) та роман Годфрі Бландена “Епоха вбивць” (Godfrey Blunden “The Time of the Assfssins”, 1952), в котрому описується Харків за часи німецької окупації. У статті також згадуються і “Прапорonosці” О. Гончара, зокрема цитується фраза, що вказує на глибоко вкорінену в ментальності непросту “настанову радянської людини (навіть коли вона втекла звідти) супроти Заходу” [12, с. 410]. “Свій ідеальний вираз, – пише Ю. Шерех, – вона знайшла в відомому формулюванні з роману О. Гончара “Прапорonosці”: “Так, у них (у них – це вже традиційне окреслення Заходу) є досконалі запальнички, але ми маємо ленінізм” [12, с. 410]. Те, що емігрантська критика висміює цей вислів, Ю. Шерех вважає “великим спрощенням”, бо “ленінізм означає в цій формулі не стільки політичну течію, скільки стиль життя” [12, с. 410], який є “народницьким, себто в певному сенсі примітивнішим”, а “советський лад – явище реакційне в зіставленні з ладом американським і навіть західноєвропейським” [12, с. 411].

Збірка А. Малишка допомогла, за визнанням Ю. Шереха, усвідомити, що *Схід не розуміє Заходу*, а роман Г. Бландена, що – *Захід теж не розуміє Сходу*. Ось чому бланденівська “махорка відповідає тут ленінізмові, турецький тютюн – запальничкам” [12, с. 412]. Перший твір критик сприймає як “урядове віршування в певному сенсі слова” [12, с. 406], другий – як “типовий *пересічний продукт* американської літератури” (курсив мій. – Л. О.) [10, с. 407]. Проте обидва твори для

нього вартісні, бо вони є людським документом, що доводить: “Схід не розуміє Заходу, бо перебуває на примітивнішому рівні і не позбувся народницького комплексу. Захід не розуміє Сходу, бо або приймає примітивізм за органічне явище, або дошукується в ньому надзвичайної складності” [12, с. 422]. Ю. Шерех шанує поетичний таланти А. Малишка. Його вірші він аналізує, але під кутом зору свого завдання, роман Г. Бландена – ні: про нього “як про літературний твір говорити не варт” [12, с. 411], – з тексту цього твору критик використовує фрагмент/аргумент на доведення головної тези статті.

Шерехівський аналіз книжки “За синім морем” вказує на упередженість і нещирість А. Малишка, а цитата з роману “Епоха вбивць”: “Навколо кипіло життя: “Останніми тижнями прибули численні переселенці з жінками і родинами, і центр Харкова вже набрав затишного німецького вигляду” – на “принципову помилку автора” [12, с. 413].

Отже, негативна рецепція, тобто несприйняття збірки А. Малишка та роману Г. Бландена, послужила благодатним матеріалом для інтерпретації східного та західного ладу життя і підсилила впевненість критика в тому, що “сьогодні зустріч” Сходу і Заходу ще “не може відбутися” [12, с. 422]. Іншими словами, інтерпретувалися не твори – це вторинне і несуттєве – а протилежні ментальності. Взаємодія рецепції і інтерпретації творів тут послаблюється: тлумачення набувають самостійності, перетворюючись на інтенції, спрямовані, так би мовити, на іншу проблематику, а рецепції виконують службову роль, залишаючись у своєму первісному стані.

Особливим – із більш складною системою взаємодій рецепції і інтерпретацій – є той випадок, коли твір приходить до реципієнта опосередкованим шляхом, через інше мистецтво. М. Раницький з боєм зауважує: “To stara, jednak wciąż od nowa budząca zdumienie historia: wielu słowiańscy poeci docierają do zachodnich czytelników najczęściej okreśną drogą – jeżeli w ogóle docierają. Dopiero opera Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin*, której podstawą był epos Puskina, uczyniła rosyjskiego arcypoebę znanym na całym świecie. I dopiero film Andrzeja Wajdy *Popiół i diament* zwrócił w końcu lat pięćdziesiątych uwagę świata na polskiego pisarza Jerzego Andrzejewskiego” [15, с. 111 – 112]. Думка польського літературознавця і пропагандиста польської літератури в Німеччині нашоветує на роздуми і теоретичного характеру. Опера і фільм, схвально сприйняті, викликали інтерес до першоджерел. Рецепції твору-першоджерела та його версій в різних видах мистецтва породжує інтерпретації, які здійснюються й у зіставному аспекті. Подібне відбувається і в художньому перекладі оригіналу іншою мовою. На такому перехресті рецепцій і інтерпретацій чіткіше вловлюються особливості художньої позиції авторів. Так, лірична оперна партія Ленського “Куда, куда вы удалились...” протиставлена іронічності пушкінського вірша, відтіняє багатогранність його емоційного змісту.

Отже, сприйняття і тлумачення – це дві сторони одного триступеневого процесу – в тому числі й психологічного, – що складається з таких етапів: *receptio*¹ – *interpretatio* – *receptio*². Він може пройти весь цикл, а може зупинитися на певній його стадії – залежно від тих завдань, що ставить перед собою реципієнт. У так званому класичному вигляді цей процес постає тоді, коли реципієнт тяжіє до об'єктивності своїх суджень, спираючись на детальний аналіз тексту, його структуру, на способи *реалізації в конкретному акті мови локутивних та іллокутивних актів* [11, с. 235 – 271]. Великий вплив на характер рецепцій та інтерпретацій, на види їхніх взаємин має культурологічний фактор.

Обмежений обсяг статті не дозволяє повно й послідовно розкрити всі сторони проблеми *ієрархічності взаємин рецепцій та інтерпретацій*, проте, на нашу думку, деяка спонтанність викладу не заважає розумінню значущості для теорії літератури порушених питань.

Література

1. **Голубков М.** Русская литература XX века. После раскола: Уч. пособие для вузов. – М., 2001. – 267 с.
2. **Горький М.** Жизнь Клима Самгина // Горький М. Полн. собр. соч. худож. произв.: В 25 т. – М., 1968 – 1976. – Т. 21.
3. **Гром'як Р.** Гносеологические и психологические основы процессов восприятия произведений художественной литературы. Автореф. дис. ... канд. философ. наук / Институт философии АН УРСР. К., 1969. – 20 с.
4. **Гром'як Р.** До проблеми сприймання літературного твору // Там само. – С. 28 – 31.
5. **Гром'як Р.** Методологічні основи літературно-художньої критики (Автореферат докторської дисертації, захищеної в грудні 1980 р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка у Києві) // Гром'як Р. Давнє і сучасне. – Тернопіль, 1997. – С. 130 – 155.
6. **Компаньон Антуан** (Compagnon Antoine). Демон теорії. Література и здравый смысл (Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun, 1998). – М., 2001. – 336 с.
7. **Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. – 762 с.
8. **Наливайко С.** Теорія літератури и компаративістика. – К., 2006. – 347 с.
9. **Науман Манфред.** Литературное произведение и история литературы. – М., 1984. – 423 с.
10. **Слабошпицький М.** Згадуючи Харчука // Літературна Україна. – 2007. – 22 лютого. – С. 7.
11. **Шари-Мативецька Ева.** Мовлення і література. До проблеми теорії мовлення Джона А. Остіна // Література. Теорія. Методологія. – К., – С. 235 – 271.
12. **Шерех Ю.** Захід є Захід, а Схід є Схід // Шерех Ю. Пороги и Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: В 3 т. – Харків, 1998. – Т. I. – С. 405 – 433.
13. **Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł.** Teoria literatury XX wieku. Podręcznik. – Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006. – 595 s.
14. **Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz.** Słownik terminów literackich. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. – 706 s.
15. **Reich-Ranicki Marcel.** Najpierw Żuć, potem igrać. – Wrocław –

Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 2005. – 201 s.

This article is about subordinated interrelations between literary reception and interpretation; some types of receptions such as individual and collective, direct and indirect are examined; ways of forming another (second) reception, which is the result of interpretation, are analysed.

УДК 821.161.2 (Марко Вовчок)

К. Л. Сізова

ЗМІСТОВНА ТА ФОРМАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОРТРЕТУ В РОМАНАХ МАРКА ВОВЧКА

Романи Марка Вовчка надають багатий матеріал у сфері портретного зображення, письменниця користується різними прийомами характеристики персонажів. Змістовна та формальна своєрідність портрету у великих епічних творах письменниці потребує наукового осмислення, що і зумовлює актуальність дослідження. Жанр роману, який передбачає більшу, ніж у повісті, кількість персонажів, детальніше виписування характерів, вищий ступінь психологізації, вимагав змін у техніці портретування. Фольклорний герой був завжди один, решта персонажів – це безликий хор античної трагедії. З цим корелює концепція героя у романтиків, у творах яких він є представником ідеального світу. Але літературна еволюція вимагала від романтиків зображення більш широкого полотна життя, певного розмикання перспективи, введення у твір більшої кількості персонажів.

В українській літературі, зокрема у романах Марка Вовчка, з'являється нова конфігурація (вперше запропонована німецькими романтиками): центральний герой (ідеальний) і оточуючий його натовп (філістери). При цьому спостерігається урізноманітнення способів та прийомів зображення, аналіз та систематизація яких є метою дослідження. “У романтичну повість відчинявся широкий доступ елементам опису характерів, підчас майже з фізіологічною точністю та узагальненістю. Вплив буденної стихії торкнувся і центрального персонажу, особливо опису його зовнішності. Романтична субстанція залишалася непорушною, але вона виступала у більш прозаїчному одязі, у більш спокійному вигляді. [...] Відповідно до цього переглядаються деякі кліше романтичного портрету” [1, с. 246 – 247].

Роман “В глуши” представляє різні способи портретної характеристики персонажів. Центральним у творі є образ Мані, який продовжує галерею героїнь Марка Вовчка, рішучих, з активною

життєвою позицією, готових на боротьбу за власні принципи, один з образів “сильних, вольових жінок, які пробують самі розпорядитися своїм життям усупереч найнесприятливішим обставинам” [2, с. 30].

Портрету Мані у творі передує своєрідна інтродукція, про дівчину згадує Хрущов у бесіді з Варварою Іванівною: “– А Маня где? – спросил Хрущов. – Уж не вышла ли замуж?

– Никак нет-с. Марья Михайловна в Райском находятся.

– Мне тетенька как-то писала, что она была опасно больна? Теперь здорова?” [3, с. 278] (далі при посиланні на текст вказуємо тільки сторінку – К. С.). Інтродукція містить приховану інформацію, для розуміння якої необхідно володіти романтичним кодом: дівчина, яка не вийшла заміж і хворіла, звичайно, хворіла від кохання, у інтродукції зав’язується романтична інтрига; читач розуміє, у якому напрямку буде розвиватися сюжет, отримує певну інформацію про героїню. Далі відомості про Маню надаються через оцінку іншого персонажу, говориться, що вона “по целым дням пропадает в саду или в лесу, или сидит у себя в комнате... то пристрастится к вышиванию, то к книгам” [388]. Із репліки, яка містить стислі відомості про особливості поведінки дівчини, знову за допомогою декодування, отримуємо важливу інформацію про багатий духовний світ героїні, її близькість до природи, мистецтва; контури образу Мані окреслюються вповні чітко, вона з’являється у романі ще до того, як стає учасником дії. Для романтиків обов’язковою ознакою позитивного героя є мовчазність і нонконформізм, мовчання “будучи “німою мовою”, парадоксальним чином висловлює найпотаємніші і найглибші думки” [4, с. 69].

На майстерно підготовлений для сприйняття ґрунт кладеться перший портретний опис героїні (тут і далі виділення наше – К. С.): “Он слышал **легкие** шаги, увидел высокую стройную фигуру в **белом** платье [...]. Его поразила **бледность** ее лица и **блеск** темных глаз... Но Маня поместилась в **тени**, под ветвями старой груши, осенявшей с этой стороны террасу, и сидела, наклонив голову; он ясно мог различить только **темные густые брови** на **белом** лбу да **венец** золотистых волос [...] В ее голосе не было уже звонких детских нот, а другие, более низкие и мягкие” [389]. Привертає до себе увагу використання аудіальних елементів (звуки легкої ходи, тембр голосу), варіювання візуальних з аудіальними та іншими елементами характеристики є специфічною рисою романів письменниці, яка відрізняє їх від оповідань і повістей.

Портретний опис містить основні семантичні компоненти образу героїні: романтичність (про що свідчить блідість), пристрастність (блиск очей), чистота (домінантний колір білий), скромність (бажання бути в тіні), рішучість (темні густі брови) та ін. Усі вони неодноразово будуть повторюватись у тексті. Цікавим є використання слова “вінець”, яке в системі романтичного слововживання було дуже розповсюдженим і мало певне емоційне забарвлення (до речі, слід додати, що вінець, на відміну від вінка, був атрибутом суто чоловічих образів). У опозиційній парі “вінець” – “вінок”, перший асоціювався зі славою і стражданням, другий

символізував особисте життя з коханою людиною, на лоні природи. Використання слова “вінець” у портретній характеристиці Мані вносить у семантику образу такі компоненти, як “страждання”, “прагнення до самореалізації”.

Постійним елементом характеристики Мані є її зв'язок з природою, образ лісу, близького і рідного для героїні, на відміну, від Райського з його мешканцями, багаторазово повторюється: “Маня тихо встала и скользнула в сад” [390]; “Через несколько минут Маня была уже в лесу и, бледная, вся дрожа, стояла под дубом. Глаза у нее расширились, точно она всматривалась во что-то такое, что трудно было рассмотреть; слезы то высыхали на ее щеках, то снова капали по ним крупными каплями; раза два вырывалось громкое рыдание, похожее на крик беззащитного раненого” [412]; “Хоть бы в лес скорей” [569]. Романтична ідеалізація природного життя яскраво проявляється у характеристиці героїні, яку Хрущов, добре знайомий з романтичними творами, жартома називає “милой дикарочкой”.

Важливу роль у портреті Мані відіграє колористична характеристика: “губы ее были полуоткрыты, лицо так же **бело**, как **благоухавшие кругом цветы черемухи**, темные глаза **сияли и искрились**” [390]. До речі, зустрічається Маня з Хрущовим у Білій альтанці. Домінантний колір (білий, не мертвенно білий, а такий, що сяє та іскриться) втілюється за допомогою паралельних образів квітів, у даному разі черемхи, а потім конвалії, яку для неї збирає Аполонка: “Вдруг глаза его упали на целую заросль ландышей, мягко белевших в темной зелени, и у него блеснула мысль: “Вот славные ландыши, нарву-ка я их вязочку Марье Михайловне, – она очень их любит” [428]. У спогадах хлопчика виникає образ беззахисної, але готової захистити його Мані, яка, пожалівши Аполонку, віддала йому свою хустину: “Она стояла в одном большом **белом** платке, и сама как платок от холода” [438]. Даний фрагмент втілює семантичний компонент “беззахисність, самотність”.

Коли героїня збирається з Хрущовим їхати до Італії, чого їй зовсім не хочеться, бо таким чином вона зраджує і своїх друзів, і свої ідеали, у портреті з'являється поряд з білим чорний колір: “**Черный** кашемир мягко спадал на ее гладкий **белый** лоб, покрывая грудь и плечи; **темные** глаза блестели удивительным блеском; лицо дышало каким-то особенным, как будто лихорадочным оживлением” [596]. Письменниця використовує кольорову палітру для того, щоб показати зміни у емоційному стані героїні.

Мужність, рішучість, серйозність та наполегливість Мані передаються, зокрема, завдяки такій характерній деталі портрету, як брови. Опис новонародженої дівчинки підкреслює серйозність характеру дівчини, здатність мислити: “крепкая спеленутая девочка с розовым сморщенным личиком и **резко очерченными бровями**, которые придавали ей какое-то странное выражение, несколько похожее на выражение строгого и вместе беспомощного раздумья” [401]. До речі, у

її матері, яка покінчила з життям, не примирившись з долею панської іграшки, теж були “бархатные брови”.

У романі зустрічаються авторські відступи, що містять психологічну характеристику героїв. Нонконформізм Мані, її небажання поступатися принципами передається завдяки використанню образу їжака, авторська характеристика героїні відносить її до “отряды ежей – иглами и наружу, и во внутрь, так называемых “беспокойных” [...], которых где и как завидно ни устрой, не усидят, которые вечно куда-то тянутся. [...] Чего бы ей, кажется, не доставало, чего бы желать? Природа кругом цвела и благоухала; любимый человек был близко; она могла бы вместе с ним наслаждаться и скоротечной грешной, но иногда куда как пленительной земной жизнью, и вместе с ним парить над этой тленной землей” [465]. Привертає до себе увагу романтична стилістика уривку, далі зустрічаємо зразки романтичної образності, на кшталт “отрута кохання”: “С страстной признательностью, с беззаветным наслаждением подставляла она руки под роскошные цветы, которыми осыпал ее щедрый бог любви, но вместе с упоительным ароматом этих цветов точно вдыхала какой-то яд” [466].

При зображенні світської левиці Надії Львівни також використовуються різноманітні прийоми портретування. Появі героїні теж передує своєрідна інтродукція: Хрущов, що повернувся із закордону додому, оглядає свій кабінет. Припорошені пилом ноти, фортепіано, з якого він “извлек такие нестройные резкие звуки, что вздрогнул” – усе це створює емоційну атмосферу романтичного запусіння, втрачених надій, яку підтримує паралель з павучком, що метушився, але одна мить – і все пропало. “На столике, в фарфоровой вазе, стоял огромный высохший букет роз. Потерявшие краску, обезображенные цветы еще сохраняли слабый аромат” [376]. Згідно з романтичним кодом це говорить про сильне кохання у минулому, рани від якого загоїлись, але спогади про яке ще живі. Хрущов починає палити листи (жест, що символізує бажання покінчити з минулим). “Хрущов порывисто курил: сигара его светилась, как свечка. В глазах у него появился некоторый блеск. Он пристально смотрел на объятые огнем атласистые страницы и с жадностью и болью ловил взглядом мелькавшие на быстро темневшей бумаге отрывочные слова и фразы, начала и концы нежных упреков, страстных уверений, милых вопросов” [377].

Погляд героя падає на портрет, який “изображал прехорошенькую женщину с несколько хищным выражением лица, окутанную **черным** кружевом, из-под которого выбивался целый каскад мелких локонов” [375]. Завдяки попередньому фрагменту ми вже добре підготовлені і розуміємо, що ця жінка і є предметом кохання героя. Епітети “прехорошенькая” та “хищный” втілюють семантичні компоненти “несерйозність” і “агресивність”. Чорний колір вносить негативне емоційне забарвлення, “каскад мелких локонов” говорить про неприродність, фальш.

Портрет героїні містить такий компонент, як фонічна характеристика, у Надії Львівни “нежный звучный голос, которому только несколько вредила чересчур вкрадчивая мягкость” [417], “вкрадчивый мягкий голосок” [501]. Характеристика голосу героїні говорить про її улесливість, нещирість. Ці риси характеру підкреслюються і за допомогою паралельного образу кішки (кішка ласкава, але собі на умі): “Она потянулась, как кошка, пригретая солнышком, зевнула и позвонила горничной” [614]. У творі простежується опозиційність образів Мані та Надії Львівни. М’якості та вкрадливості останньої протиставлена твердість Мані: “эти слова раздались в гостиной вместе с шуршанием легкого шелкового платья; их произнес Хрущов: “В ней (Мане – К. С.) иногда проявляется что-то железное!” [521]. Звернемо увагу на те, що коли з’являлася Маня, то було чути легкий поступ, появі Надії Львівни передують шурхіт плаття.

Цікавим виявляється порівняння зображення двох однакових дій героїнь – того, як вони обіймають коханого. Маня “обвила его шею руками и прижалась к нему. Он чувствовал, как холодны эти руки, как вся она трепещет” [392]; у Надії Львівни “прекрасные руки обвили вокруг его шеи, очаровательное лицо прижалось к его груди” [612]. Описи схожі, співпадають головні дієслова, відмінності у нюансах. Холодні руки Мані та її трепетання передають хвилювання героїні, прекрасні руки і привабливе обличчя Надії Львівни свідчать про внутрішній спокій і бажання виглядати гарно.

Повторюваним у портретній характеристиці Надії Львівни є образ сильфіди, типовий для романтичної поезії. У своїх романах Марко Вовчок торила шляхи новій поетичі і вступала у суперечку з романтичними стереотипами; сильфіди і німфи були скомпрометовані, заїжджені, тому подібне порівняння теж свідчить про фальшивість героїні: “Дверь в столовую отворилась и впорхнула какая-то лучезарная сильфида, внесшая с собою целые волны тонких ароматов и благоуханий” [501], “с легкостью сильфиды направляясь к балкону” [610]. У портреті Надії Львівни зустрічаємо новий для Вовчка спосіб характеристики – за допомогою запахів, який підкреслює неприродність героїні. Прекрасний парфум є елементом маски, за якою прихована байдужість: “равнодушная улыбка слегка раздвигала ее розовые губы: очаровательные глаза блестели ровно [...] Тонкий запах знакомых духов подействовал на него раздражающим образом” [549].

У портретному зображенні Надії Львівни використовується і такий новітній прийом, як повтор стрижневого слова (у цьому випадку “атласистий”): “атласистые страницы” [377], “письмо в атласистом конверте” [584], “знакомые атласистые руки схватили его за плечи” [612]. Стрижневе слово сприяє втіленню семантичного компоненту “гладкість” (експліцитно) і “розкіш” (імпліцитно). Маня колюча, як їжак, а Надія Львівна м’яка, як кішка, і гладка, як атлас.

У портреті Хрущова використаний той самий прийом, і втілюється семантичний компонент “відсутність життя, життєвої енергії”: “Молодой

помещик Владимир Петрович Хрущов, только что возвратившийся в свою вотчину из долговременного заграничного путешествия, сидел с сигарою на балконе и слушал доклад управителя, худого старика с узеньким лбом, ястребиным носом и тонкими губами, на вид давнего и приближенного барского слуги, в старомодном ливрейном сюртуке. Молодой помещик слушал доклад **рассеянно**, пускал клубы сигарного дыма и **задумчиво** смотрел на тропинку, едва заметно змеившуюся в густой зелени запущенного, заглохшего огромного сада с липовыми тенистыми аллеями [...] Владимиру Петровичу Хрущову было лет тридцать или под тридцать. Все в нем – прекрасные ногти, белоснежное белье, простой, но изящный костюм – обличало человека, принадлежащего к так называемому порядочному обществу, и наружность его была самая привлекательная. Общему впечатлению вредило только **выражение усталости и апатии**, которыми было проникнуто все его существо. В его больших продолговатых, замечательно красивых карих глазах **не было ни огня, ни блеска**; движения отличались медленностью и вялостью. Он часто улыбался, но как улыбаются те люди, чьи мысли где-то далеко, за тридевять земель от окружающего, и в этой блуждающей улыбке **не было ничего живого**: она не озаряла, а скорее **мертвила** его лицо. Казалось, он недавно перенес или опасную долгую болезнь, или тяжкие испытания. Последнее было вероятнее: бледность его лица не являла никаких признаков хилости, а на голове у него роскошно вились блестящие темные кудри” [369].

Далі в тексті лексика семантичного наповнення образу періодично повторюється: “Между тем предмет столь живого любопытства, владелец усадьбы села Дубровок [...] **медленно и бесцельно** бродил по комнатам. Время от времени он **задумчиво** приостанавливался то пред одним окном, то перед другим” [375]. Втіленню семантичної домінанти образу сприяє влучна характеристика, яку дає Хрущову Аполонка – “вареный”, тобто неживий. Характеристика виявляє авторську оцінку, у справжнього героя волосся не може бути “розкішним”, очі “продовгуватими”, білизна і нігті взагалі не можуть ставати об’єктом змалювання. Оцінку містить і красномовне прізвище Хрущова (він, як хрущ, виглядає привабливо, але приносить шкоду).

Іронія автора просвічує у передачі внутрішнього монологу Хрущова: “последняя мысль – мысль принадлежать к классу избранных страдальцев – была капелькой бальзама, поусмирившей раздражительность Владимира Петровича и заставившей его умилиться над собой” [530]. Про нещирість героя, його намагання приховати під маскою романтичного страждальця натуру обивателя, свідчить манірне слововживання, наприклад: “Но мне надоело **скитание** [...] захотелось домой” [383].

Філістери у романі марка Вовчка поділяються на дві категорії: звичайні та подібні Хрущову або Надії Львівні, тобто такі, що прагнуть виглядати романтично. У залежності від типу персонажу обираються

засоби портретного зображення. Звичайні філістери змальовуються сатиричними прийомами. Письменниця широко використовує зооморфні і гастрономічні порівняння, будує карикатурне зображення, тобто вживає прийоми і методи змалювання негативних персонажів, характерні для романтизму. Дружина торговця Аполлінарія Федорівна має “губы, имевшие форму червонного туза, и пухлые щеки, от которых резко отделялась ровная линия обильно умощенных черных волос, начесанных круглыми котлетками на виски, и черные, симметричными дужками брови [...]”, напоминала исполинского крупчатого великопостного жаворонка” [458]. Поміщиця Аліна Семенівна отримує вбивчу характеристику: “явилась дама, поразительно напоминавшая осеннего разжиревшего дрозда” [536].

У негативних персонажів другого типу, як правило, портретний опис акцентує увагу на невідповідності між зовнішніми даними і тим, як хоче виглядати персонаж, що і породжує сатиричний ефект. Манірність і претензія на світськість матері Луші, провінційної кокетки, висміюється у портретній характеристиці, де пишеться, що це була “рослая жилистая родительница, носившая голубую шаль с пестрыми каймами и посредством вишневого клея прилеплявшая к впалым вискам косички полумесяцем” [386]. Батько Мані, збанкрутілий нероба, має такий вигляд: “незнакомый старик в завитом парике, с моргающими глазами и трясушимися руками, от которого пахло, как от кожного мешочка, что Анна Ларивонівна клала от моли в меховые салопы” [411]. Семантичний компонент “старість, застарілість” втілюється зокрема за допомогою аромохарактеристики. У портретному описі Луші теж підкреслюється її прагнення здаватися романтичною героїнею, це “востроноса, немилосердно напомаженная, в раскрахмаленном голубом платье и золотых подвесках поповна” [372]. Мовленнєва характеристика Луші є пародією на романтичну стилістику: “– Ах, маменьку взяла безгласная могила! – отвечала Луша, которая знала не один “стишок” и не считала грехом кое-что из них позаимствовать для украшения своего слога” [386].

Портретне зображення Варвари Іванівни Князевої побудовано за допомогою різних прийомів. Перший опис героїні змальовує привабливий, навіть ідилічний образ: “Варвара Ивановна Князева, беленькая миловидная старушка в светлом капоте и кружевной косыночке на голове сидела на террасе в вольтеровском кресле и деликатными ручками перебирала какие-то желтые цветки, насыпанные на подносе” [382]. Потім про очі Варвари Іванівни пишеться: “Ее глаза, в молодости **славившиеся** своей поволокой, бирюзовым цветом и ангельским выражением [...] засветились” [383]. Завдяки тільки одному дієслову вступає в силу антитеза “бути – здаватися”, очі героїні не були такими, їх такими бачили. Далі у розповіді про роман Варвари Іванівни з Матъе Подобедовим нещирість, манірність, зовнішнє копіювання романтичних моделей поведінки піддаються сатиричному осміянню: “– О Матъе! – прошептала Варвара Ивановна, которая прочла, что

следует, не раз мечтала о блаженстве пройти рука об руку с Матье, грустила, что у него много долгов и что имению его грозит продажа с публичного торга, но надеялась, что все как-нибудь устроится у общему благополучию, и наслаждалась прогулками при луне, подчеркиванием тех мест во французских романах, где описывалась роковая любовь, роковые препятствия, роковые сомнения, занесением в дневник своих мечтаний и жалоб, подбором романсов, подходящих к ее положению, и прочим, тому подобным” [397].

Наприкінці роману, коли Варвара Іванівна показала свою істинну суть жадібною і злою людини, використовуються прийоми зображення, характерні для змалювання звичайних негативних персонажів: паралельні образи: “Варвара Ивановна, представлявшая собой олицетворение микроскопической огнедышащей горки, пылала на голубом оттомане” [494]; вживання слів у зменшувальних формах: “Личико ее начало подергиваться, ручки теребили носовой платок” [496].

У романі Марка Вовчка, як уже було зазначено, відбувається пародіювання романтичних стереотипів і штампів, які на той час стали вже формальними, втративши живе змістове наповнення. Осміянню піддається романтична традиція вибору особистих імен героїв, про це свідчить уривок, у якому іронічно розповідається, як за вказівкою поміщика священник став хрестити дітей благозвучними іменами: “отец Павел говорил правду: в селе точно остались только старые Сидоры и Трифоны, а разводились Аполлоны, Владимеры. Людмилы, – даже была одна Людмила, которую дразнили Людмилой Аксиной, потому что отец Павел, забывшись, перекрестил ее Аксиной, а потом поправился” [435]. Звернемо увагу також на те, що на відміну від Володимира Хрущова і Надії Львівни, головну героїню роману звать не Машею і не Марією, а Манею (просторічна форма підкреслює бажання відійти від традиції). Цікаве переосмислення отримує і романтична опозиція “холодний, жорстокий вищий світ (Петербург) – затишний куток (на лоні природи)”. Цей затишний куточок в тексті з’являється у наріканні обуреного Хрущова, з приводу того, що Маня у його оселі організувала щось на кшталт школи: “она превратила дом в какую-то богадельню. В какой-то приют!... Человек имеет право на отдых, на свой неприкосновенный уголок. А что она сделала с этим уголком?” [543]. Потім опозиція виникає у розмові Хрущова, Надії Львівни і Мані про від’їзд до Петербурга Полі:

“– Бедная! Как ей, должно быть, грустно покидать все родное [...]

– Напротив, она стремится в Петербург, как в землю обетованную.

– Да? Но можно стремиться, можно бежать с отчаянием в душе [...] – возразила Надежда Львовна. – Я это понимаю. Как сиротливо ей покажется в холодном Петербурге... У нее, верно, там нет ни души знакомой?

– Есть двоюродная сестра, – отвечала Маня” [608].

Романтичні штампи (“тікати з відчаєм у душі”, “холодний Петербург”) для нової генерації героїв втратили свій зміст, звучать фальшиво; абстрактне “немає жодної знайомої душі” Надії Львівни нашттовхується на конкретне і приземлене “є двоюрідна сестра” Мані. Знаки в опозиції помінялися, “тихий куточок”, що мав позитивне забарвлення, і був місцем, куди прагнула змучена душа, став осередком застою і дикості, навпроти, “холодний Петербург”, з якого втікали розчаровані романтики, перетворився на ціль, що манить, місце, що надає можливості самореалізації.

Маня із запалом Міньйони рветься до Петербурга: “Она обернулась, обняла его, крепко прижала свои губы к его губам, потом почти оттолкнула и проговорила: – Поедемте! Поедемте!” [620]. Останні слова героїні нагадують поетичний маніфест прагнення вдалину “Dahin! Dahin!”. Слід додати однак, що конкретну позитивну картину життя молодих втікачів у Петербурзі Марко Вовчку зобразити не вдалося (роман “В столиці” дописаний не був). Не зважаючи на запеклість негачії у романі канонів романтизму, ця боротьба ведеться на формальному, а не на концептуальному рівні. Письменниця спростовує штампи, змінює знаки в романтичних опозиціях, однак це не є переходом до реалізму, це тільки дещо оновлений (за вимогами часу) романтизм.

За яскравим виразом дослідника творчості письменниці Р. Чопика, “програма”, яку задає письменниця своїм персонажам, позбавляє їх шансу на виживання, на “розмножування” в неволі” [5, с. 5]. Дійсно, головна героїня є сиротою, кріпачкою, жертвою бездушного, нелюдяного оточення, вона постійно втікає (як Генрі Торо) до лісу, що є для неї гармонійним середовищем. У романтизмі “концепція особистості [...] характеризується позою романтичного відчуження від дійсності, роз’єднаності з людьми, які виступають силою байдужою, а той ворожою. Ключовими словами є “один”, “самотній”, “сиротина”, “чужина” [6, с. 23]. Пафос боротьби з устоями суспільства є для Мані сенсом життя, вона з усім жаром душі мріє про недосягненні в реальному житті ідеали щирості, взаєморозуміння; пафос залишення, втечі є основним, до речі, втікає вона практично в нікуди. Петербург залишається загадковою Фата Морганою (повсякденне життя, успіхи та розчарування героїв стануть матеріалом для письменників-реалістів). Усе зазначене вище свідчить про те, що колізія твору, його образи знаходяться у межах романтизму.

Література

1. **Манн Ю. В.** Динамика русского романтизма. – М., 1995. – 384 с. 2. **Агеєва В.** Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність // Слово і Час. – 2002. – № 4. – С. 27 – 32. 3. **Марко Вовчок.** Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К., 1983. – 640 с. 4. **Чижевський Д.** Слов’янський романтизм // Слово і Час. – 2005. – № 9. – С. 65 – 78. 5. **Чопик Р.** Вовчок // Слово і Час. – 2007. – № 8. – С. 3 – 14. 6. **Яценко М. Т.** Українська

романтична поезія 20-60 років XIX ст. // Українські поети-романтики: Поет. твори. – К., 1987. – С. 5 – 37.

The article deals with specific features of portrayal in Marco Vovchok's novels: characters detailising, higher psychological level according to short stories, portrayal technique changing and innovations in portrayal ways. The main attention is paid to such portrayal elements as coloristic and phonic characteristics.

УДК 821.161.1–2

Г. І. Соболевська

ЗМІСТОУТВОРЮЮЧА РОЛЬ ХРОНОТОПУ В П'ЄСАХ А. П. ЧЕХОВА (“ТРИ СЕСТРИ”)

Поняття “хронотоп” зробив інструментом літературознавчого аналізу, як відомо, М. М. Бахтін [1]. Художній час та художній простір (хронотоп) забезпечують цілісність художнього твору, організують його композицію, вони є засобом вираження авторського “я”. Тому хронотоп, як і інші поняття бахтінської філософії літератури, наділений великою пояснюючою силою, він здатен прояснити суттєві додаткові нюанси змісту художнього тексту, особливо коли йдеться про твори, що трактуються неоднозначно. До таких належать п'єси А. П. Чехова.

Проблема хронотопу у творчості Чехова, як правило, розглядається дослідниками епізодично і переважно на матеріалі аналізу п'єси “Вишневий сад” [5]. Серед робіт більш загального характеру слід відмітити статтю Б. Зінгермана, в якій аналізуються зрілі драматургічні твори Чехова [2]. Проте автор статті вирішує проблему художнього часу в основному в її змістовному аспекті і недостатньо уваги приділяє впливу хронотопу на художню структуру п'єс. В монографічному дослідженні драматургії Чехова проблеми художнього часу торкається З. Паперний [6], але знову ж у цікавому для нас аспекті розглядається “Вишневий сад”, хоча окремі інтересні спостереження вченого стосуються і п'єси “Три сестри”.

“Три сестри” - п'єса складна, авторські визначення її жанру суперечливі, трактування дослідників різноманітні, інтерпретації режисерів найнесподіваніші. Все це спонукає шукати нові аспекти аналізу здавалося б достатньо вивченого твору.

Метою даної статті є аналіз особливостей організації художнього часу та художнього простору у п'єсі “Три сестри” і аналіз впливу хронотопу на композиційно-образну структуру твору. Ця мета досягається вирішенням таких задач:

- встановленням символічного змісту хронології драматичної дії;

- виявленням філософсько-символічного значення просторових орієнтирів п'єси.

Дослідники справедливо відмічають: "... час у чеховській драматургії завжди естетично активний, виступає тут на правах самостійного образу" [3, с. 165]. Дійсно, час – один з провідних мотивів чеховських п'єс: наполегливо звучить тема літ, дитинства, років, які минули і які ще треба прожити. Особливо вагома тема часу і відповідно побудова часово-просторових взаємовідносин в п'єсі "Три сестри".

Традиційні просторові орієнтири – "дім" (образ замкненого простору), "простір" (образ відкритого обширу), "пори́г", "двері" (межа між тим і іншим) в чеховських п'єсах мають особливе значення. Постійний мотив драматургічних творів Чехова, починаючи з першої юнацької п'єси - "Платонов" – мотив приреченого маєтку, втрата Дому, витіснення героїв з їх життєвого простору, з чим пов'язаний і мотив душевного зламу [6, с. 13 – 14].

Символічна і художня хронологія драматичної дії у чеховських п'єсах: рух від весняного та літнього розквіту до осіннього суму. У зрілих чеховських п'єсах дія починається навесні ("Три сестри", "Вишневий сад") або влітку, ("Чайка", "Дядя Ваня"), а завершується восени – на символічному рівні такий хронотоп пов'язаний з мотивом уходу, прощання, приреченості існуючого ладу життя. Час у п'єсах Чехова повітовий, садибний, провінційний (М. Бахтін), занурений у побут. Хронікально-побутовий час на відміну від подійного не має безумовного початку і безумовного кінця, не має поступального руху, в ньому неможливі переломні "раптом" і "несподівано". Тому не випадкова кільцева композиція у п'єсі "Три сестри", коли фінал своєрідно перегукується, "римується" з експозицією.

Проте час повсякденності, побутовий час вписаний у широкі часові межі – минуле – сучасне – майбутнє, включено у широку часову перспективу. Часова конструкція у п'єсі, умовно кажучи, центробіжна, увага автора зосереджена на сучасності, а від неї авторська думка то повертається до минулого, то прагне у майбутнє.

Сестри Прозорови і їх брат Андрій одинадцять років тому приїхали до провінції з Москви разом з батьком-генералом, який отримав бригаду. Вони колись мешкали на Старій Басманній і зараз радісно зустрічають полковника Вершиніна, який приїхав теж з Москви, нібито з їх колишнього життя. Вершинін бував у московському домі Прозорових, товаришував з їх батьком, він "свій".

У п'єсі повсюди розставлені віхи часу, починаючи з авторської ремарки до першого акту: "*Полдень; на дворі сонечно, весело*" [7, с. 119]. Перша репліка п'єси вводить тему часу у дисонанс з мажорною інтонацією ремарки: "*Ольга. Отець умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег... (Часы бьют двенадцать). И тогда также били часы (Пауза)*" [7, с. 119]. Перша фраза п'єси перенасичена змістом, Чехов підкреслено датує перший акт, створюючи картину весни: сонячно, весело, травень,

іменини Ірини, якій виповнюється двадцять років, молоді сподівання, загальне очікування щастя. І дисонансом звучить тема смерті як перший натяк на драматичний фінал. У фіналі п'єси, як і у зачині, – смерть: загибель барона Тузенбаха на дуелі у день, коли військові залишають місто. П'єса починається і завершується мотивом уходу у широкому філософському плані.

Введена автором деталь – бій годинника, нагадує про швидкоплинність часу, зв'язує сучасне з минулим: Ольга згадує, що в день смерті батька “також” бив годинник. Підкреслювання повторювальності – “також”, “як завжди”, “зазвичай” – характерна особливість чеховського часу і у прозі, і у драмі, таким чином створюється образ буденного, циклічного, побутового часу. У межах кола цього життя все приречено на повторювальність, п'єса Чехова відтворює життя як таке, що давно склалося, визначилося, яке не змінюється.

Функції повторювальних деталей, розмов, ситуацій багатозначні: по-перше, вони свідчать про кризу часу сучасності, про його застій; по-друге, це засіб створення “епічного”, “романного” часу, що плине з минулого у сучасне і майбутнє; по-третє, це один із засобів створення картини повсякденного життя.

В експозиції п'єси створюється стилістичний дисонанс: з одного боку, лексичний ряд сонячно, весело, легко, у білій сукні, сяє; з другого – помер, холодно, сніг, непритомна, як мертва. Створюється атмосфера змагання двох емоційно-образних потоків, передається чеховське відчуття багатовимірності, складності життя. Це визначає і двоїсте звучання основного символічного мотиву п'єси, який полягає у заповітній мрії Прозорових повернутися до Москви, до “батьківщини душі”. Там Андрій стане професором університету, а сестри будуть щасливі.

У слові Москва концентрується великий часовий інтервал: це і минуле, коли сестри були щасливі: *“Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера”*, – говорить Ольга [7, с. 119]. І це образ щасливого майбутнього, так виникає ще один кільцевий мотив. Поривання до майбутнього асоціюється перш за все з образом Ірини: вона молодша, вона іменинниця, у білій сукні, обличчя її сяє. *“Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы”* [7, с. 122]. Світло, весна, парус – символ руху і довічного пошуку; широке блакитне небо, по якому носяться великі білі птахи – метафора вільного життя – вся ця образність надає темі мажорну тональність.

Проте, той факт, що тема Москви зароджується у спогадах і розвивається у репліці Ольги паралельно з темою смерті, з самого початку визначає драматизм і багатовимірність її звучання. Чорна сукня Маші здається трауром не тільки за батьком але й за надіями на щастя. Коли у першому акті героїні мріють і сумують за Москвою, з іншого боку сцени до глядача доносяться репліки офіцерів Чебутикіна і

Тузенбаха, які ведуть між собою розмову, що не має відношення до слів трьох сестер: *“Чебутыкин. Черта с два! Тузенбах. Конечно, вздор”* [7, с. 120]. Але одночасність цих реплік справляє враження лиховісного віщування майбутнього героїнь: вони ніколи не поїдуть у Москву, їх надії змінити своє життя на краще ілюзорні. Різні герої існують у різних часових потоках, хронотоп передає руйнування зв'язків, відчуження людей. Тільки авторська воля об'єднує перехресні репліки персонажів, руйнуючи ілюзії, роблячи наочною іронію життя.

У п'єсі час із самого початку матеріалізується боєм годинника і потім постійно нагадує про себе. Чехов наполегливо позначає вік діючих осіб з різноманітними емоційними відтінками. Ірині двадцять років, вона молода, вона асоціюється з вільним птахом. *“Чебутыкин (целуя ей обе руки, нежно). Птица моя белая”* [7, с. 123]. З нею (як і з її сестрами) пов'язаний прихований мотив перелітних птахів. Підспудно розвивається у п'єсі образна асоціація – люди і птахи. Образи трьох сестер, що пориваються зрушитися з місця, то уподібнюються птахам, то, навпаки, протиставляються їм. Мотив перелітних птахів неодноразово повторюється у п'єсі. У четвертій дії з міста від'їжджають військові; офіцери приходять у дім Прозорових прощатися. Маша йде алеєю і задумливо промовляє: *“А уже летят перелетные птицы... (Глядит вверх). Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои...”* [7, с. 178]. Виникає контраст між птахами, що відлітають і героями, що залишаються прикутими до свого місця.

Цей контраст підкреслений *“мікросюжетом”* (З. Паперний) – розповіддю Вершиніна про французького міністра, котрий спостерігав за птахами з вікна в'язниці, а також реплікою старого військового лікаря Чебутикіна *“Мне скоро шестьдесят, я старик <...> Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась и не может лететь...”* [7, с. 175].

У чеховських героїв загострена чуйність до часу, завдяки чому у п'єсах письменника час – один з рушіїв сюжету. *“Вершинин. Как идет время! Ой, ой как идет время <...> То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, – пройдет время, – будет забыто или будет казаться невозможным”* [7, с. 127 – 128].

Дім Прозорових повний годинників. Посеред розмов про порожнечу життя на них дивляться, питають одне в одного про час і відповідь отримують точну. Входячи до вітальні дому Прозорових персонажі п'єси звіряють свої кишенькові годинники з настінними, нібито прагнучи встановити загальний лад, загальний хід. Проте час життя сестер Прозорових не співпадає з часом життя міста. *“Кулыгин. У вас часы спешат на семь минут”* [7, с. 134]. Роз'єднаність, некоммунікбельність людей матеріалізується у неспівпадінні часу їх життя.

У кульмінаційному третьому акті п'єси, який розвивається на фоні нічної міської пожежі (згоріли і мрії героїв), Чебутикін розбиває вщент сімейну реліквію, порцеляновий годинник покійної матері Прозорових –

передвістя “розбитої” сім’ї. З розбитим годинником перегукується мотив дзвону, що впав і розбився, про це розповідає Маша, роздумуючи про брата Андрія, про пов’язані з ним надії, які не здійснилися. Незграбність лікаря Чебутикіна, який розбив дорогий годинник, драматургічно багатозначна: тільки-но пролунали слова про переведення бригади військових з міста. *“Тузенбах. Город тогда совсем опустеет. Ирина. И мы уедем! Чебутыкин (роняет часы, которые разбиваются). Вдребезги!* [7, с. 162]. Годинники нагадують героям про убування часу, про марність сподівань, про неминучість розлучень і втрат, про те, що *“все имеет свой конец” (Вершинин)*. Від’їзд і розлука – ключові події внутрішнього сюжету п’єси.

Проте художній час у п’єсі не обмежений тільки сюжетом, подіями, які відбуваються перед очима читачів – глядачів, він вливається у широкий невидимий потік часу історичного. Історичні параболи драматург створює з допомогою асоціацій і алюзій літературних та історичних. Кулигін, який викладає латину у гімназії, згадує давніх римлян: *“Римляне были здоровы, потому что умели трудиться, умели и отдыхать”* [7, с. 133], він до речі і не до речі використовує латинські приказки. Вершинін згадує часи Колумба і Коперніка *“Разве открытие Коперника или положим, Колумба не казалось в первое время ненужным, смешным...”* [7, с. 128]. Час – головний суддя над людьми та їх справами.

Лікар Чебутикін – “людина з газетою”. Його кишені набиті газетами, які він постійно читає, але, за власними словами лікаря, він не прочитав жодної книги після закінчення університету. Газета – метафора інертності, пасивності душі і думок. *“Третьего дня разговор в клубе; говорят Шекспир, Вольтер... Я не читал <...>, а на лице своем показал, будто читал. Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего... В голове пусто, на душе холодно”* [160 – 161]. Чебутикін розуміє, що він деградував як лікар (помирає жінка, яку він лікував) і як людина. Чебутикін не витримав випробування часом. У черговій газеті він вичитує фразу: *“Бальзак венчался в Бердичеве. Даже запишу себе это в книжку. (Записывает.) Бальзак венчался в Бердичеве. (Читает газету). Ирина (раскладывает пасьянс, задумчиво). Бальзак венчался в Бердичеве”* [7, с. 147]. Потрійний повтор цієї фрази говорить про її важливість для автора, вона виявляє абсурдність життя.

Сторож з управи Ферапонт під час міської пожежі згадує: *“В двенадцатом году Москва тоже горела”* [7, с. 158]. Це ключова фраза з глибоким внутрішнім підтекстом, який виривається на поверхню у сцені відчаю Ірини: *“...жизнь уходит и никогда не вернется, ... никогда, никогда мы не уедем в Москву”* [7, с. 166]. Згоріла і Москва трьох сестер, пожежа – метафора краху усіх надій.

Історичні параболи виникають і в монологіях героїв. *“Андрей. Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей. И ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника... Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят..”* [7, с. 181]. Кулигін дарує

Ірині на іменини свою книгу (яку вже дарував їй на Великдень) – історію міської гімназії за п'ятдесят років зі списком усіх її випускників за півстоліття. Подібні історичні параболи створюють глибину часу, художній час стає засобом епізації чеховських п'єс. Недарма автор “Трьох сестер” говорив: *“П'єса складна, як роман”*.

Під час пожежі всі учасники дії збираються на невеличкому замкненому просторі – в одній кімнаті прозорівського дому, у кімнаті Ольги і Ірини. Вони всі разом, але саме тут з особливою силою виявляється їх відчуження і самотність. У цю ніч вибухає відчай Ірини: вона зрозуміла, що ніколи вони не пойдуть до Москви. Андрій зізнається, що через великий картярський борг без відома сестер заклав дім. Він загубив себе і довіру сестер, він нікчемний, нещасний, самотній. В цю ніч Чебутикін напивається від усвідомлення своєї неспроможності, у цю ніч він розбиває годинника і промовляє фразу: *“Может быть нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет”* [7, с. 162]. Ця фраза висловлює стан усіх героїв: таке життя – не життя. У цю ніч Вершинін повідомляє, що їх бригаду переводять кудись далеко, сестри залишаються зовсім самотніми. В цю ніч пролунав грубий вигук Наташі – нової господині прозорівського дому, господині життя.

Просторові координати п'єси – дім Прозорових, місто, в якому вони мешкають і далека Москва, куди вони прагнуть. Крах надій героїнь поданий у просторових категоріях. Не тільки образ далекої, омріяної Москви виявився химеричним, паралельно розвивається мотив втрати Дому, який все менше належить сестрам. Андрій заклав дім у банку і всі гроші забрала його дружина. Ірина зараз ненавидить кімнату, в якій мешкає, Маша більш не ходить в цей дім, туди не хочеться входити: у “дім” вдерлося “місто”. Сестри втрачають клаптик свого власного світу, з появою Наташі їх дім стає часткою міста. У чеховських п'єсах, починаючи з “Іванова” виявляється символічна закономірність – простір життя героїв, що звужується, співвідноситься з їх похованими надіями. Висока мрія виявилася нездійсненою і сестрам лише довелося піти зі свого колись милого серцю дому.

У першому акті Наташа приходять у дім Прозорових у якості гості, у другому – вона повновладна господиня. Вона висловлює побажання, щоб Ірина перебралася зі своєї кімнати до Ольги, звільнивши місце для Бобіка. Сфера життя сестер у реально-побутовому плані все більш звужується. У третьому акті у Наташі народжується друга дитина. Дія четвертого акту відбувається біля дому. Завершується процес витиснення сестер із звичного життєвого простору: Ольга переселяється до казенної квартири при гімназії, Ірина переїжджає на цегляний завод, а Маші вже давно неприємно приходити в цей дім. В загальній конструкції п'єси цей “просторовий” мотив набуває символічного змісту. У четвертому акті агресивність Наташі перейшла поріг прозорівського дому, вона збирається зрубати ялинкову алею і старий клен.

Традиційно у російській літературі воля і простір вважалися благом для людини, а поняття туги пов'язувалося із тісністю,

позбавленням людини простору. Цей мотив втілюється в одному з “мікросюжетів” п’єси. Вершинін розповідає: *“На днях я читал дневник одного французского министра, писанный в тюрьме. Министр был осужден за Панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц”* [7, с. 149]. Цей мікросюжет пов’язаний з прихованим мотивом – люди і птахи. Герої п’єси пориваються полетіти, але якась сила прикувала їх, зачарувала, нібито вони в ув’язненні.

Дослідники часто говорять про особливе значення останнього акту у п’єсах письменника, про таємницю чеховських фіналів. В основі побудови четвертого акту п’єси “Три сестри” лежить прийом, що організує форму всього твору – кільцеве обрамлення, яке спрямовує весь розвиток емоційно-образної системи по замкненому колу. Функцію обрамлення виконує, зокрема, час дії. Дія починається (I акт) і завершується (IV акт) у полудень. Від першого до останнього акту пройшло декілька років. У першому акті Ірині виповнюється двадцять років, у четвертому – їй – двадцять чотири. Але цей рух часу нібито управлений в одну велику добу. Перша дія: *“Полдень; на дворе солнечно, весело”*. П’яте травня, весна. Друга дія: *“Восемь часов вечера”*. Масниця. Зима. Третя дія: *“Третий час ночи. За сценой бьют в набат...”* – Пожежа. Четверта дія: *“Двенадцать часов дня”*. Знову полудень. Осінь, відлітають птахи на південь. Від полудня до вечора і ночі – і знов до полудня – отже одна велика доба. Таким чином, час рушає по замкненому колу, поступального руху немає, тому і був розбитий годинник, йому нема чого фіксувати. Змінювалися пори року: весна, зима, осінь; проходили роки, народжувалися діти, а справжнього життя, насиченого сенсом не було (*“Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет”*) [7, с. 162].

Четвертий акт побудований на паралелізмі мотивів, на повторенні окремих ситуацій експозиції.

I акт	IV акт
<i>“Федотик снимает фотографию”</i> [7, с. 137].	<i>“Федотик снимает фотографию”</i> [7, с. 172].
<i>“Чебутыкин читает на ходу газету”</i> [7, с. 122].	<i>“Чебутыкин читает газету”</i> [7, с. 174].
<i>Вершинин знакомится с сестрами.</i>	<i>Вершинин прощается с сестрами.</i>
<i>“Соленый. Он ахнуть не успел, как на него медведь насел”</i> [7, с. 125].	<i>“Соленый. Он ахнуть не успел, как на него медведь насел”</i> [7, с. 179].
<i>“Маша. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...”</i> [7, с. 124].	<i>“Маша. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том <...> Я с ума схожу...”</i> [7, с. 185].

<i>“Ольга (Наташе). На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!”</i> [7, с. 136].	<i>“Наташа (Ирине). Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс...”</i>
<i>“Ирина. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и – в Москву”</i> [7, с. 120].	<i>“Ирина. Если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть”</i> [7, с. 176].

Проте образи, мотиви, ситуації експозиції повторюються в останньому акті у новому оточенні, виникають нові образні взаємозв'язки, виявляється трагічне звучання основних тем твору. Трагічним є фон дії – прощання. Прощання назавжди, його всесвітній резонанс: прощаються не тільки з людьми, але й з деревами, з луною.

Фінал п'єси трактується різноманітно. Одні дослідники вважають його песимістичним, іншим, він уявляється світлим, повним надій. Гадаємо, додаткові орієнтири в інтерпретації фіналу п'єси може дати чеховський хронотоп. Фіналу, як і твору у цілому, притаманна емоційна двоплановість. З одного боку, у фіналі виникає тема смерті, самотності, залишеності. З другого – в останній репліці Ольги – *“Если бы знать, если бы знать!”* [7, с. 188], заключена потенція подальшого духовного пошуку. У фіналі різко контрастують цинічне-байдуже чебутикінське *“Все равно! Все равно!”* і *“Если бы знать!”* сестер Прозоровых.

Одна з найголовніших особливостей чеховських п'єс – відмова від щасливих кінців. У п'єсі *“Три сестри”* (як і в інших драматургічних творах письменника) персоніфікації ідеї майбутнього немає. Герої п'єси занурені у сучасне, вони говорять про майбутнє, але Чехов безпощадно показує їх нездатність вирішувати задачі сьогодення. Піднесені монологи про майбутнє компрометуються рухом самого життя, його іронією. Існує велика дистанція між словом героя і авторською позицією, що підкреслено багаточисельними перебивами сторонніми репліками радісних і оптимістичних монологів. Вся п'єса *“Три сестри”* складається із перебивів подібного роду, що знижують пафос і риторіку *“гімнів майбутньому”*.

Проте *“малий час”* і *“малий простір”* життя героїв п'єси вписані в авторський всесвітній хронотоп. Протистоять Час історичний (авторський) і *“безвременье”*, у якому існують його герої. Так само протистоять і *“простір життя героїв”*, що *“ув'язнені”* у своїх домівках і всесвітній розмах авторського простору. Художній простір п'єси *“Три сестри”* – не тільки дім Прозорових – це місто, це недоладний залізничний вокзал у двадцяти верстах від міста, це Москва, Петербург, Бердичів, у якому *“венчался Бальзак”*; Кавказ, де служив Чебутикін; Чита, Царство Польське, куди переводять бригаду; Панамський канал, Франція, інша планета. *“Соленый. Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете”* [7, с. 154].

З розрізнених деталей, мотивів складаються два найважливіші наскрізні образи п'єси як фон для доль героїв – це Час і Природа. У п'єсі створюється широка картина російської природи: старий сад біля дому Прозорових, довга ялинкова алея, наприкінці якої річка і ліс. *“Вершинін. Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река ... и здесь тоже березы <...>. Хорошо здесь жить”* [7, с. 128]. Драматург прагне наситити сцену повітрям і простором, створюючи мотив високого неба і перелітних птахів. У четвертому акті не просто осінній пейзаж, а Природа, що нагадує людині про гідність і про високу ціну життя. *“Тузенбах. Я точно в первый раз вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!”* [7, с. 181].

Таким чином, чеховський хронотоп поєднує циклічний час повсякденності і вічний рух Природи – Часу, а герої Чехова, які занурені у побут (у відповідності з новим розумінням драматичного), одночасно вглядаються у *“далечинь простору і часу”* [5, с. 219], що підкреслює загальнозначущий і вселюдський діапазон авторської думки. Отже, аналіз хронотопу свідчить про те, що морально-етична проблематика п'єси опосередкована проблематикою “гносеологічною”, філософською.

Чи знаємо ми Чехова? Подальше вивчення особливостей художнього хронотопу у творчості письменника допоможе поглибити наше уявлення про нього.

Література

1. **Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.
2. **Зингерман Б.** Очерки истории драмы 20 века. – М., 1979. – С. 84 – 147.
3. **Камянов В.** Время против безвременья. Чехов и современность. – М., 1989. – С. 165.
4. **Катаев В. Б.** Литературные связи Чехова. – М., 1989. – С. 219.
5. **Левитан Л. С.** Пространство и время в пьесе А. П. Чехова “Вишневый сад” // Вопросы сюжетосложения. – Рига. – 1978. – сб. 5. – С. 31 – 41.
6. **Паперный З.** Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова. – М., 1982. – С. 13 – 14.
7. **Чехов А. П.** Три сестры. Полное собр. соч. и писем в 30-ти томах. Сочинения. – М., 1978. – Т. 13. – С. 117 – 188.

The features of artistic time and artistic space structure in A.P. Chechov's play “Three sisters” are examined in the article. Chronotope influence on the play's compositional and figurative construction is displayed. Thus symbolic content of dramatic action chronology is analysed, moral and philosophical filling time theme in the work, correlation of time of heroes and author's time and so on. The philosophical and symbolic value of spatial reference points of the play is examined also.

А. О. Таранова

**“МАСОВА” ЛІТЕРАТУРА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ:
ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПОШУКИ**

Масова культура в цілому домінує над іншими різновидами та типами культури людства, і, відповідно, саме масова література в наш час домінує серед усіх інших шарів словесності. Через особливості свого побутування масова література з необхідністю виступає з одного боку як частина масової культури, з іншого боку – як частина літературної художньої творчості. Тому постає питання вирізнення масової літератури з масової культури та з власне літератури, визначення як специфічних, так і спільних її рис та властивостей порівняно з двома названими феноменами духовного розвитку людства.

Для цього спочатку варто звернутися до вже усталеного розділення культури на елітарну (високу), народну (популярну) та власне масову. Сам термін “масова культура та мистецтво” вживали Гете та Шіллер ще у XVIII ст., розуміючи під цим культуру народу, тобто народну. Безперечно, ця культура є “масовою” з точки зору кількості як виробників, так і реципієнтів.

Перші намагання означити масову культуру йшли, по-перше, в кількісному напрямі, а по-друге, у напрямі протиставлення “високої” та “низької” культури. Наприклад, в оцінках романтиків або в описових працях позитивістів прийнято з другої половини XIX ст. ретроспективно називати “народними” або “популярними” (на противагу елітним, придворним, аристократичним, “ученим”), або “низовими” (на противагу “високим”) близькі за функціями та обігом феномени в європейських культурах Середньовіччя і Відродження, такі як фольклорна словесність і її переробки, міський майданний театр, ілюстровані книги для “простаків”, лубкову книжку, збірки повчальних і спасенних текстів для побуту.[3, с. 45]

Ототожнення масової культури з культурою народною, безперечно, було певним історичним етапом у вивченні цього феномену. Наступним етапом, який розпочався на початку XX ст., було усвідомлення існування специфічного типу суспільства, яке різнилося від попередніх історичних зразків – власне масового суспільства. Масову культуру почали розуміти як культуру, притаманну саме цьому типу суспільства. “Народження масової культури та масового мистецтва закономірно відбувалося під час народження масового суспільства та його дітища – людини маси. Масова культура і мистецтво є не результатами проявів вільної творчості мас та особливо обдарованих природою особистостей, а результатами вільної чи ідеологічно або комерційно ангажованої діяльності окремих творчо обдарованих

людей”, – так розуміють масову культуру автори фундаментальної роботи “Масова культура та масове мистецтво: за і проти” [1, с. 6].

Систематичні дослідження саме масової літератури починаються одночасно із загальним осмисленням масової культури, ще у 30-х роках ХХ ст. Мусимо зауважити, що поодинокі спроби рефлексії з’явилися значно раніше, проте часто стосувалися і типологічно та функціонально відмінних феноменів – лубкової літератури, фольклору, інших різновидів народної творчості, проте вирізнення суто масової літератури як окремого об’єкта дослідження відбулося саме на початку 30-х років ХХ ст.

Перші дослідники вимірювали масову літературу в естетичних масштабах високої літератури, і відповідно характеризували як “не-літературу”, “кітч”, “бульварну літературу”. Проте до середини ХХ ст. протиставлення авангарду і класики, генія і ринку, елітного і масового в Європі і США, які панували у літературознавчій думці з ХІХ ст., остаточно втрачає принципову гостроту. Спостерігається відхід від суто літературознавчого розуміння масової літератури – актуальними стають інші підходи, переважно соціологічні. З точки зору літературознавства масова література не є цінною взагалі, тому такий розгляд починає розумітися як недоцільний для вивчення феномену масової літератури. Відповідно до масових форм літератури звертається структуралізм, дослідники франкфуртської школи, психоаналітичні та феміністичні теорії, які, проте, не фокусувалися саме на вивченні масової літератури – вона існувала як приклад чи матеріал для досліджень та для ілюстрації ідей як найбільш розвинений та осмислений теоретично різновид масового мистецтва та культури.

Взаємопроникнення високої та масової літератур стає типовою ознакою постмодерної ситуації. Тому відповідно й у спробах осмислити проблеми масової літератури виникають інші оцінки та підходи – її починають досліджувати як явище культури, що має і позитивні властивості (хоча такі оцінки виникали і раніше, проте зараз вони стають більш вагомими та обґрунтованими). У масовій літературі починають вбачати й позитивні риси, але так само не з художнього чи естетичного, а переважно з соціально-психологічного поглядів.

Наприкінці ХХ ст. точка зору на масову літературу змінюється, зокрема у зв’язку із дослідженнями процесів встановлення літературного канону та його впливу на поділ літературної продукції на високу та масову. Масова література досліджується як самоцінний феномен, із власними жанровими та естетичними законами, притаманний культурі суспільства на певному етапі його розвитку.

Крім того, у сучасному літературознавстві спостерігається тенденція, протилежна до соціологізації досліджень масової літератури – масова література обґрунтовано мусить бути об’єктом дослідження не лише соціологічного, але й літературознавчого, оскільки являє собою тип літератури з власними правилами, власними естетичними законами, багатством жанрів тощо. Формульна література може бути адекватно

описана тільки згідно з власними формотворчими жанровими законами.[7, с. 395] З цього приводу Ю. Лотман висловлює таку думку: “Поняття масової літератури передбачає як обов’язкову антитезу деяку вершинну культуру. Говорити про масову літературу стосовно текстів, не розділених за ознакою розповсюдження, цінності, доступності, способу фіксації або зберігання або якимось іншим чином (наприклад, стосовно фольклору), вочевидь, не має сенсу”.[5, с. 211]

Тому саме наприкінці ХХ ст. одночасно з розумінням того, що масова література є окремим феноменом художньої літературної творчості, а також із проникненням на наші терени світових літературознавчих теорій, постає питання термінології.

У нашій науковій традиції вже встиг утвердитися термін “масова література”, проте у світовій науці цей тип літератури визначається по-різному. Термін “**популярна (popular) література**” вживається в англомовній літературно-критичній традиції. В німецькій аналогічну роль відіграє словосполучення “**тривіальна література**”, також вживаються терміни “**масова**”, “**схематична**” (аналогічний англомовний термін – “**формульна література**”). Французькі фахівці визначають це явище як “**паралітературу**”. Ще є “література мас”, “підлітература”, “маргінальна література” тощо.

Крім того, поряд із невизначеністю спостерігається й еволюція термінології – наприклад, якщо у англомовному літературознавстві в 50-х роках таку літературу переважно називають “масовою”, то на початку 90-х вже звертаються до терміну “популярна література”.

Російський дослідник О. Захаров вважає, що найбільш доцільно вживати термін “популярна”, оскільки це словосполучення вже широко використовується у світовій науковій спільноті, термін вказує на безпосереднього адресата, для якого призначені нові різновиди художньої, соціокультурної практики, що виникають на порозі ХХІ ст., і термін не має негативних оцінювальних конотацій, які вже встигло отримати все “масове” в науковій думці. [4, с. 111] “Популярною” таку літературу пропонують називати й Б. Менцель, Ч. Мукерджи та М. Шадсон.

Проте в сучасному літературознавстві терміни “популярна” й “масова” вже не є абсолютними синонімами, деякі дослідники вбачають між ними різницю. Наприклад, Е. Шапинська пропонує розрізняти масову та популярну культури з таких позицій: масова – це культура масового суспільства, історичний феномен, що склався у епоху індустріалізації та розвинувся у період зростання інформаційних технологій; тоді як популярна – це область культури, яка є зрозумілою та прийнятною для більшості населення у будь-яку історично-культурну епоху, має власні естетичні особливості та перебуває у складній взаємодії з іншими шарами культури – елітарною та народною. [13, с. 58] Відповідно Б. Менцель пропонує термінологічно розрізняти літературу “**масову**” як феномен індустріального та постіндустріального суспільства та ринкової економіки та літературу “**популярну**” як

феномен, який більшою чи меншою мірою та в різних формах мав місце у різних історичних епохах і протистояв літературі елітарній як література, найбільш прийнятна для різноманітних шарів населення. [7]

Тоді слід визнати, що література популярна якраз історично співвідноситься з шаром свідомості індивіда масового суспільства, який можна схарактеризувати як “масовий рівень свідомості”, що присутній у кожного соціалізованого індивіда. А література масова є просто сучасним вираженням тих трансформацій, які відбулися на цьому масовому рівні свідомості у ХХ ст. у певних суспільствах (незаперечно, що масове суспільство існує лише у економічно розвинених країнах, тоді як у країнах третього світу часто існують патріархальні та інші історичні різновиди людських спільнот і, відповідно, характерні для них типи масового рівня свідомості, часто не співвідносні з суто масовими проявами цього рівня свідомості індивіда на теренах західної цивілізації). Але форми масової літератури у суспільствах, які ще не перейшли на рівень масового постіндустріального суспільства, потребують окремих досліджень, початок яких вже закладено у праці “Массовая литература в странах Азии и Африки” [6], роботах Є. Васіної [2] тощо.

Таким чином, ми вважаємо, що якщо доцільно термінологічно розрізнити масову та популярну літературу в історичному контексті, то при розгляді сучасної західної цивілізації ці два різні феномени збігаються або трансформуються в один спільний.

Інший термін, який поки що не отримав чіткого визначення – це **белетристика**. Його функціонування ускладнюється тим, що в російській літературі белетристика від 1840-х рр. була синонімом художньої літератури взагалі, проте часто він вживається на позначення і масової літератури, найбільш якісної її частини. Іноді зустрічаються й словосполучення “масова белетристика”, “література з чорного ходу”, “сміттєва література”, “бульварне” та “вульгарне” читво.

На думку В. Халізева, перспективним є додаткове розмежування популярної літератури на масову літературу у вузькому сенсі (якісно найнижчі зразки літератури) і белетристику як серединну, більш якісну частину: “Белетристика – це література другого ряду, незразкова, некласична, яка проте має незаперечні достоїнства й принципово відмінна від літературного низу, тобто становить серединний простір літератури”. [10, с. 132]

Белетристика найбільш тісно взаємодіє як із елітною, так і з масовою літературами. Найбільшою мірою це стосується таких жанрів, як детектив і наукова фантастика. У її сфері значущими є перш за все твори, які, не маючи художньої масштабності й яскраво вираженої оригінальності, звертають увагу на нагальні проблеми своєї країни й епохи, відповідають духовним та інтелектуальним запитам сучасників. Саме з белетристики виходять твори, що спочатку сприймаються як розважальні, проте можуть, витримавши випробування часом, наблизитися до статусу літературної класики (Конан-Дойл, А. Дюма тощо).

Неусталеність термінології, яку ми спостерігаємо, свідчить не лише про еволюцію феномена масової літератури в часі. Це свідчить і про те, що масова література, як і масова культура, не є однорідним, одногатунковим феноменом. У ній так само можна виділити кілька рівнів, хоч і не чітко відокремлених, проте очевидних. Найнижчим є найбільш примітивна, “бульварна та вульгарна” частина, далі йде вартісна белетристика, а вищим рівнем безумовно є наближена до високої літератури продукція, яка виникає здебільшого у часи постмодерну як результат свідомого зближення високої та масової літератур.

У зв'язку з цим Т.Ернст описує так звану “**поп-літературу**” (термін запропонував Л. Фідлер) як окреме культурне явище: це лінія розвитку літератури, яка протягом усього ХХ ст. намагалася стерти межу між високою та масовою літературою і з цією метою вводила побутові теми, знижений стиль, масові прийоми оповіді, веселість, анархію, грала з попередніми текстами. До цієї гілки автор відносить бітників, дадаїстів, теоретиків постмодернізму і вважає, що зараз ця гілка вже належить до високої літератури.[9, с. 169] Б. Менцель зараховує сюди ж бітників і “чорний гумор” американської літератури, і говорить про виникнення на пострадянському просторі аналогічної “нової масової літератури”. [7] Крім того, на цей рівень часто переходять класичні тексти, які втрачають з плином часу свою актуальність.

Таке стирання меж між високим та низьким характерне не тільки для літератури, але й для культури в цілому. Наприклад, Є. Ташкова пропонує запровадити загальне поняття “серединної культури”, вважаючи, що саме вона в сучасному світі займає ту нішу, яка раніше відводилася масовій культурі. А О. Кабаков вважає, що “зараз простір між високим мистецтвом і лубком об'єктивно розсунувся і заповнився величезною кількістю сходинок, як на ескалаторі — вони відстоять одна від одної, але всі разом рухаються вгору”. [12]

В англійській термінології така культура отримала назву “**middlebrow**”, на протизагу “**highbrow**” (високочолій) і “**lowbrow**” (низькочолій). Термін запровадила Вірджінія Вулф на початку 1930-х років [15].

Відповідно до “серединної культури” виникає і термін “**мідл-література**” (тобто серединна література, middle-brow). С. Чупринін впроваджує цей термін у російському літературознавстві та визначає його так: “Тип словесності, стратифікаційно розташований між високою, елітарною та масовою, розважальною літературами, породжений їх динамічною взаємодією, який знімає одвічну опозицію між ними”. [11, с. 152] До мідл-літератури на рівних підставах можна віднести як “полегшені” варіанти високої літератури, засвоєння яких не вимагає від читачів особливих духовних і інтелектуальних зусиль, так і ті форми масової літератури, які відрізняються високою якістю виконання та спрямовані не тільки на те, щоб потішити публіку.

Про те, що високу словесність витісняє зі звичного для неї центрального місця в культурі не комерційна література, а література “прагматична”, звернена до “тих, хто перебуває поруч”, пише І. Роднянська [8].

Основними рисами мідл-літератури дослідники вважають: 1) свідому орієнтацію на освітній рівень, інтелектуальні навички та інтереси не кваліфікованої читацької меншини, а “офіс-інтелігенції”; 2) для письменників цього типу характерним є підкорення власне естетичних функцій твору задачам комунікативним, коли поціновується не стільки філософська глибина й багатшаровість художніх сенсів, скільки саме повідомлення й дотепність, сюжетна й композиційна винахідливість, продемонстровані автором при передачі цього повідомлення; 3) загальною межею мідл-літератури можна визнати різною мірою відрефлектовану відмову від так званої мови художньої літератури (з її установкою на стилістичну витонченість і впізнавану авторську індивідуальність) на користь мови нейтральної, яка не створює проблем для розуміння навіть і при швидкому читанні.

У російському літературознавстві вже кілька років триває дискусія з цього приводу, що свідчить про інтенсивне входження нових явищ у сучасну російську літературу. Якщо ж поглянути на український ринок масової літератури, то можна звернути увагу на такі моменти.

Масове суспільство обов'язково має на увазі існування середнього класу – стабільного прошарку з позитивними цінностями, на якому й тримається суспільство в сучасному вигляді. У західній цивілізації, в США та Європі цей прошарок починає формуватися з 18 ст., а на початку ХХ вже постає як значна політична й суспільна сила. У 30 роках Вірджинія Вулф уже описує середній клас як споживача певного типу культури у своєму есе “Middlebrow”. Відповідно тоді ж європейське та американське літературознавство звертає увагу на белетристику та мідл-літературу як на окреме нове явище, яке заявило про свої серйозні позиції на літературному ринку. Відтоді ця тема не зникає з обговорення дослідників літератури.

У пострадянському культурному просторі той прошарок суспільства, що зветься середнім класом у західноєвропейській парадигмі, починає формуватися у 80-х роках, а легітимність отримує після 1991 року. Що ми бачимо в літературі? Від 80-х років починається входження перекладної масової літератури та белетристики, яка стає надзвичайно популярною. Після 1991 року перекладна західна література чи не повністю захоплює пострадянський літературний ринок. Пізніше потроху починає з'являтися власне російська (російськомовна) масова література, яка тільки зараз, через 15 років, за деякими позиціями починає переважати перекладну (наприклад, у детективному жанрі). Більше того – російський детектив починають експортувати в Європу (активно перекладають Д. Донцову, П. Дашкову). Останні кілька років стрімко розвивається й російськомовна мідл-література, що зауважують літературознавці й критики. Відбуваються спроби осмислення й

класифікації цього різновиду літератури (дискусія навколо введення нових термінів: “актуальна література”, “якісна література”, “мідл-література”, “мультилітература” тощо).

Цікаво, що, наприклад, естонський ринок масової літератури вже пройшов етап засилля російськомовної масової літератури. П’ять років тому перекладна масова література вже складала 68 %, з яких найбільше було перекладної англомовної масової літератури, переклад з європейських мов складав 28 %, а російськомовна література – лише 3 %, [14] що, безумовно, пов’язано з культурною політикою європеїзації в цій країні. Крім того, дослідники говорять про елітизацію читання в Естонії як основну тенденцію розвитку літературного ринку, тобто перевагу читачі надають якісній белетристиці.

Можна знайти певні паралелі з українською масовою літературою. “Середній клас” в Україні з багатьох причин розвивається повільніше, ніж у Росії. А на книжковому ринку ми ще не вийшли з періоду засилля іноземної та іншомовної масової літератури. Масова література українською мовою тільки-но починає з’являтися. Характерною відмінністю є те, що починає з’являтися найвищий за якістю сегмент масової літератури, саме мідл-література, а нижчі рівні літератури для невибагливого читання поки залишаються російською мовою. Продукцію українських письменників так само починають експортувати за межі України (А. Курков, Г. Л. Олді, М. і С. Дяченки). Тому можемо зробити висновок, що за умов збереження економічної стабільності вже через кілька років українці матимуть значні обсяги масової літератури рідною мовою. Тоді, можливо, і в українському літературознавстві дослідження масової літератури вийдуть за межі пошуків такої літератури.

Література

1. Акопян К. З., Захаров А.В., Кагарлицкая С.Я., Киященко Н.И., Колосов А. В. Массовая культура и массовое искусство: “за и против”. / Академия гуманитарных исследований. – М., 2003. – 511 с. **2. Васина Е.** На стыке двух эстетических систем: народная литература в современной Бразилии). // <http://www.ruthenia.ru/folklore/vasyna.htm>. **3. Гудков Л.**, Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. – 80 с. **4. Захаров А. В.** Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. – 2004. – № 7. – С. 105 – 115. **5. Лотман Ю. М.** О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. – С. 203 – 215. **6. Массовая литература в странах Азии и Африки.** М., 1985. – 276 с. **7. Менцель Б.** Что такое популярная литература? Западные концепции “высокого” и “низкого” в советском и постсоветском контексте. // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6) – С. 391 – 408. **8. Роднянская И.** Гамбургский ежик в тумане. // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 159 – 177. **9. Соколова Е. В.** Эрнст Т. Поп-литература. // Реферативный журнал. Социальные науки.

Отечественная и зарубежная литература. Литературоведение. Серия 7. Литературоведение. М., 2003. — № 2. — С. 159. **10. Хализев В. Е.** Теория литературы. — М., 1999. — 398 с. **11. Чупринин С. И.** Звоном щита. // Знамя. — 2004. — № 11, С. 147 — 159. **12. Чупринин С. И.** Миддл-литература. // <http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/midllit121.html> **13. Шапинская Е.Н.** Массовая культура в теоретических исследованиях. // Массовая культура и массовое искусство: за и против. — М., 2003. **14. Malle Järve.** Changes in Reading Culture in Estonia in 1990s. // Paper presented for the international Writing and Reading Seminar, April 11th — 13th 2002, Jyväskylä, Finland. **15. Woolf V.** The Death of the Moth and other essays. eBooks@Adelaide. 2004.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09'06:364.125.5

В. Г. Фоменко

**РОЛЬ МІСТА В ІСТОТНІЙ ЗМІНІ УКРАЇНСЬКОГО
ЛІТЕРАТУРНОГО СВІТОБАЧЕННЯ
(проза О. Кобилянської)**

Складність процесу дослідження урбаністичного дискурсу в українській літературі ХХ ст. має дуже багато передумов, нюансів та іманентно колізійних теоретико-літературних проблем, які посилюються ще й тим, що не всі з них достатньою мірою відрефлексовані. Безсумнівним є момент взаємовиключності в парі “народність – модернізм”, бо народність як певна політична й художньо-філософська течія трактувала і продовжує трактувати першу складову цієї пари як таку, що передбачає і навіть “вимагає” від історії домінуючої уваги до життя і культури села. А це в свою чергу розмиває поняття нації, яка в Україні теж вважала і вважає себе селянською, хоч її формування зазвичай починається з цивілізаційних процесів, до яких причетні держава, освіта, промисловість, наука, революційні зрушення в мистецькій, духовній, політичній галузях тощо. Мета нашої статті полягає в спробі з’ясувати вплив та значення міста на суттєву зміну художнього відтворення українського літературного світобачення, зокрема на прозу О. Кобилянської.

В статті С. Єфремова “В поисках новой красоты” доводиться, що поняття “ідеальної” людської спільноти практично узурповано соціальною групою, чий загальнокультурний рівень, а з тим і культурні потреби ніколи не перетиналися з критикованим від нібито усенародного імені Ніцше та ніцшеанством. На це, зокрема, вказувала С. Павличко, яка з приводу згаданого виступу С.Єфремова проти українських “декадентів” писала: “У риториці Єфремова зустрічаємо типове народницьке бажання говорити від імені “ми”, про “нас”, “нашу

літературу”. За цим стоїть уява про літературу як про єдиний потік, а про письменників як про свого роду армію. Так само, як усіх об’єднує одна мова, так усіх має об’єднати один напрям, одне завдання. Крім того, література – спільна власність усіх її реципієнтів, тобто народу. Роль “я” письменника має бути дуже мала. На “я” майже ніхто не спирається. Воно недорозвинуте й для народницького ідеолога підозріле” [1, с. 71]. Підозрілими були для С. Єфремова і прагнення шукачів “нової краси” робити об’єктом свого зображення соціальні прошарки, чий духовний екзистенціал рідко або й зовсім не кореспондує з *сільськістю* як цілком сформованим у собі й для себе світом. На пізнання та поетизацію цього світу українська література витратила чи не найбільше художніх зусиль. На час написання вищеназваної статті її автор не мав і не міг мати чіткого уявлення про тематичний діапазон прози О. Кобилянської, який, втім, теж не вів до порозуміння з феноменом куди більш важливим — *художньою філософією* авторки “Царівни”, повісті “Земля”, численних оповідань та новел, яка (йдеться про філософію) була зорієнтована на мету, надзвичайно ясно сформульовану словами Наталки Веркович: “Я йду, щоб стати собі ціллю, вуйку!” [2, с. 157].

На відміну від І.Франка, який не втрачав віри у *загальний* цивілізаційний поступ, О.Кобилянська (не без впливу, зрозуміло, Ф.Ніцше) мала і щодо вищезгаданого розвитку, і його наслідків – певним чином організованої громади – чимало упереджень, головними з яких були зовсім не феміністськими, а, певною мірою персональними претензіями. Письменниця, власне, й писала “Царівну” спершу німецькою мовою тому, що ні тогочасна українська література, ні її читач не вважали першочерговими ті завдання, що їх ставила перед собою її героїня: передусім власною сутністю піднятися над тривіально буржуазним духом. Викласти це мовою понять про народне благо героїв “Перехресних стежок” І. Франка чи повісті “Для домашнього вогнища” О. Кобилянській здавалось неможливим найперше тому, що це суперечило основі її світогляду – *не лише ставати, а й бути собою*. При тому – не задля когось, а задля самої себе, що суперечило звичній риториці творів, у яких основною була ідея служіння. У часи Т. Шевченка – “меншому брату”, пізніше – усім гнобленим, чію готовність до прийняття чужої жертвовності, література до уваги не брала. Поки не стала сама жертвою цього перманентного “служіння”.

Втім, ця проблематика ще залишалась попереду; О. Кобилянська поки що просто вибиралася з традиційного сюжетно-змістового континууму, намагаючись виробити стиль (бо творчо його запозичити у тих митців, які склали мало, або й зовсім не досліджену читацьку її “лектуру”, серед якої напевне ж були німецькомовні романи шукачів не просто “нової краси”, а й нового про цю красу слова), завдячуючи якому духовна неординарність її героїні була б доведена найперше художньо: “Якась мізерна порожнеча обняла мене, і я відчула, що моє положення в житті дуже глупе і без смислу. Як же ж відносилися до мене люди – от хоч би і знайомі “моєї” верстви? Інтелігенцією переросла я їх геть-геть

далеко, і до них вертати назад духом було мені неможливо; а одним замахом стати їм поруч мене – було їм неможливо. І тому що вони (їх була більшість) не могли стати на моїй ступені, мусила я до них знизатися, іншими словами: мої обставини змушували мене підлягати їм. Далі і я не була “жінка” якого там небудь чоловіка і не представляла тому жодної вартості. А що найважливіше – я не мала жодного маєтку. Скільки спин гнулось би переді мною, коли б я мала маєток. Гроші мають вартість” [2, с. 206].

Характерологічна адекватність подібного мислення і його далеке від “ясності” та літературної “норми” суто мовне оздоблення залишається й по сьогоднішній день більше експериментальним, аніж близьким “способам вираження” І. Франка, Б. Грінченка, не говорячи вже про М. Коцюбинського, молодого В. Винниченка. Модерність цих письменників породжувала значно менше критичних непорозумінь, аніж героїня О.Кобилянської, яка літературно “народилася” в іншій країні, а в Україну прийшла певною мірою в гості. І в ній, змінивши мовні одяги, залишилася жити. Проте чи свідчить цей факт про органічне поєднання повісті “Царівна” із загальними – у тому числі й модерними — змінами в українській літературі кінця ХІХ початку ХХ століття? З огляду на цитований уривок, здавалося б, ні, оскільки психологічне підґрунтя “потому свідомості” Наталії Веркович своєю джерельною базою має не напрацьований українською прозою “метатекст”, тобто жіночу проблематику й жіночі типи, художні розрізнення яких підсилюється доробком Марка Вовчка, Ганни Барвінок, Олени Пчілки, Лесі Українки, а власну духовну територію і власне на ній підґрунтя. Закономірне чи лише означене – стає зрозумілішим після слів Лесі Українки про відмінність “Царівни” (поетеса послідовно називає цю повість романом) від романів Габрієли Ройтар “Aus guter Familie” та італійки Неєри (псевдонім Анни Цукарі) “Teresa”. “Сравнивая эти три произведения, – пише в статті “Малорусские писатели на Буковине” Леся Українка, – мы видим, что героиня-руси́нка вышла с большим успехом из борьбы, которая превратила немку и итальянку в несчастных, истеричных старых дев. Это объясняется тем, что русинка постаралась победить в самой себе те враждебные начала, с которыми приходилось ей бороться в окружающей среде, тогда как итальянка и немка не имели на это ни мужества, ни сил, ни даже ясного сознания необходимости такой самопобеды” [3, с. 74].

Отже, і в розбудові фабульних перипетій О.Кобилянська виявила дивовижну самостійність, хоч – і це надзвичайно симптоматично – постійно підкреслює в своїй героїні такі “традиційні” риси, як патріотизм, несприйняття будь-яких проявів шовінізму, високопоетичне відчуття природи. Це наділення Наталії Веркович певним набором “цнот” рідного літературного походження мало на меті зробити героїню духовно зрозумілішою, ближчою для тих, хто у своїй інтелігентності не заходив далі любові до всього свого: історії, звичаїв, українськомовних авторів, уважаючи при цьому все чуже апріорно ворожим.

Виявляється, ні: можна зачитуватися датчанами, шведами, німцями і цим тільки збагачувати внутрішній свій світ, плекати поетичність, душевну вразливість і духовну стійкість найвищого особистісного гатунку. І на додаток до цього буквально ненавидіти філістерство, яке не має національних ознак, хоч часто маскує свою порожнечу саме національним одягом, мовою, вірою, звичаями... Переоцінити загальнолітературне значення подібних реформаційних змін у галузі художнього спостереження життя важко ще й тому, що ними значно розширювався горизонт сучасності, віднині наповненої реаліями й проблемами, які не обмежують себе турботами про хліб насущний і тих, хто його має обмаль. А головне – ці зміни передбачають вихід за межі здебільшого *селянської* хати і ведуть у домівки містечкового та *міського* соціуму, суто характерологічна “генеалогія” якого не була, напевне, ніколи не буде виключно етнопсихологічною. Зрозуміло, що це ще не заявка на *урбаністичне* письмо та *урбаністичну проблематику*, але доволі яскраве свідчення її потрібності та важливості. Окрім того, це ще й свідчення готовності (чи неготовності: усе залежить від того, звідки на тогочасну українську літературу дивитися – з її середини, чи із західноєвропейського або російського “боку”) понятійного, образного, стильового, або навіть суто лексичного арсеналу рідномовної прози ступити на шлях об’єктивно неминучих змін. При цьому, надзвичайно важливим було й залишається те, які з цих змін відносити до стратегічно важливих, а які – до просто перехідних, які є всього лиш реакцією того чи іншого письменника чи письменниці на т.зв. “злобу дня”.

О. Кобилянська повістю “Царівна” всього лише приєдналася до докладних розповідей про сирітську дівочу долю у світі, який зник до вимог тогочасного суспільства: моралі, передсудів, цінностей. Те саме стосується тогочасних соціально-психологічних реалій, серед яких переважають гнівні тиради на адресу здебільшого польських шовіністів, чия презирлива зневага до всього українського Наталію Веркович і саму авторку глибоко ображала. Проте незмірно важливішим у повісті було й залишається намагання письменниці перепрофілювати всю систему образів і художніх засобів свого твору на дійсність, яка була присутня в тогочасному житті не в традиційних її виявах: соціальній нерівності, в основі якої лежали багатство та бідність, перипетіях матримоніального зразка тощо. Куди більш важливо для О. Кобилянської було прищепити рідномовному мистецькому вислову смак до рефлексії, цікавість до людини як носія проблем та потреб не лише “матеріальної”, а й духовної повсякденності, до якої належала і проблема модернізації, а в подальшому й докорінної зміни художнього відтворення українського літературного світобачення.

Поява в колі письменницького зору лише контурів міста і перенесення в це містечко чи місто авторського спостережного “пункту” значило куди більше, ніж перехід від зображення селян до зображення робітників. Хоч вони всі належали до переважаючої маси народу, за чий інтереси література мала боротися. І, зрозуміло, боролася. Навіть не

маючи серед цього народу читача, культурні потреби якого були здебільшого такими ж убогими, як і підневільне життя та праця.

Кожен ступінь свободи творчого самовияву дозволяв цю підневільність дедалі сміливіше атакувати, сама повнота людської волі в художньому світі передбачала й передбачає авторство не загальнонародного, а особистісного рівня. А з тим і авторське право дивитися на життя з найрізноманітніших точок зору, що й робила нова генерація українських митців, першим кроком якої за межі вузько (себто ідейно-тематично) трактованої традиції був *крок у бік урбаністики, міста*.

Саме там з часів Давньої Греції й Риму європейська художня думка знаходила й шліфувала притаманні їй форми, звідти починала рух до землі, хліборобських турбот, вбачала у житті серед цих турбот ідилічні, а згодом і негативні інтенції. А головне – закладала підмурівок вежі зі слонової й не слонової кості, звідки *загальноєвропейське місто* та його околиці бачаться набагато виразніше, аніж з образливо найжачених проти них сільських подвір'їв та хат.

Одним із перших цю європейську систему художнього відліку не просто органічно прийняв, а застосував у художній практиці І.Франко, головніші з прозових творів якого (“Основи суспільності” [1894], “Для домашнього вогнища” [1897], “Перехресні стежки” [1900]) і в соціально-побутовому, і в світоглядному плані свідомо нехтують народницькою художньою ідеологією. Що, втім, не зняло з порядку денного цілу низку проблем, серед яких чи не найбільш актуальною була та, що далеко не повністю покривається засиллям художнього етнографізму. Ідеться, зрозуміло, не про одні лиш сільські краєвиди і традиційно селянські типи, а інтелектуально-духовну й психологічну ауру довкола них. Цим, для прикладу, і вмотивовуються багато роздумів героїні “Царівни” про те, чим і чому її не влаштовує все, що влаштовує інших. У тому числі й мистецька банальність, яка змушує Наталю до пошуку духовно споріднених авторів за межами рідномовної літератури.

О.Кобилянська вдається до роздумів про такі способи художнього письма і бачення, які б сприяли передачі думок та настроїв. Істотною залишається здатність героїні до безперервного пошуку власного Я у світі, про що вже мовилось, але без акценту на результатах, які ведуть за межі як соціальної, так і особистісної прагматики. Мається на увазі означений повістю “Царівна” рух нашої літератури не лише шляхом постійно оновлюваної тематики і пов'язаної з цим модернізації її художнього арсеналу, а рух інтеграційний, наслідком якого стає органічне влиття доробку її провідних майстрів в загально-мистецькі контексти доби.

“Своєю творчістю, – зазначав Микола Євшан, – Кобилянська внесла в українську літературу дуже важний *елемент культурний*” [4, с. 205]. Елементи визначеної культурності торкалися насамперед психологічної сфери, де у письменниці майже не зустрічається художніх “консервантів” загальнонародного походження навіть там, де, як у

повісті “Земля”, репрезентантом художньої ідеї виступає побут і мова простого народу. Те, про що О. Кобилянська розповіла світу, мало своїм співавтором здобутки тогочасного живопису, музики, філософії, театру, чого українська проза до того часу не практикувала.

Не менш новаторською була колізія “Царівни”, де конфлікт героїні й громадськості прочитується як протиборство найбільш згуртованої людської спільноти – спільноти пересічності з особистістю нетривіально масштабного духовного потенціалу. Саме “Царівною” українська література означила початок виходу з тривалого періоду спільності тем та своєрідного естетичного конформізму, якому існує чимало цілком задовільних пояснень. Одне з них дозволяє чіткіше визначити інноваційну вагомість творчої манери О. Кобилянської. “Нова українська література, – зазначається в академічній Історії української літератури, – виникла на хвилі визвольного руху, у якому їй судилося забезпечувати функцію гуманістично-історичного самоусвідомлення українського суспільства, стати формою збереження й самовизначення його національної ідентичності. Вироблене національною естетичною думкою 50 – 70-х років розуміння твору мистецтва (П.Куліш, М.Драгоманов, І. Білик, І. Франко) як соціально-історичного документа часу орієнтувало письменників на розуміння цієї функції передусім як соціально-пізнавальної. Остання у відповідності з духом позитивістського емпіризму, властивим загальноєвропейській художній свідомості ХІХ ст., могла бути здійснена через відображення й аналіз безпосередньо побаченого, відчутого. Художнє слово цінується насамперед за його інформативну, відображальну здатність, за смислову точність, що природно пересуває центр ваги в структурі української літератури на прозові жанри. Показово, що до рефлексій у формі опису, епічності, тяжіє й поезія 70 – 90-х років (І.Франко, Б.Грінченко, М.Старицький) [5, с. 75].

Ознак, які б перекидали місток від соціально-психологічних прозових творів А.Свидницького, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного до “Царівни” серед вищеперерахованих засад літератури “як соціально-історичного документа часу” нараховується не так уже й багато. Хоч ми розуміємо, що героїня О. Кобилянської багато чого “документує” собою теж. Проте зводити це “багато чого” до “безпосередньо побаченого, відчутого”, тобто до позитивістського реалізму, не виникає ні потреби, ні бажання з досить простої на перший погляд причини: ніщо із цього “побаченого” не існує поза твором як реальністю щодо паралельного ряду предметно-сприйняттєвого світу. Наталія Веркович, власне, виводить присвячений їй твір з системи залежності від певних умов, поглядів, на дослідження яких українська література ХІХ ст. витратила чи не найбільше сил. А саме – системи жорстких соціальних детермінант, залежність від яких пропонує один практично вибір – боротьбу з неправдою, яка, доводиться констатувати, була і залишається непереможною.

Боротьба з життям, яким воно історично склалося, взагалі є заняттям неперспективним. Чого, читаючи “Царівну”, не скажеш про життя Наталії Веркович, тобто життя розтривожено самосвідомої особи, яка себе вдосконалює не заради занурення в себе, а заради *переможної присутності* в дійсності, котра залишається практично незмінною. Цей суто модерністський акцент над тиранічно всесильним обставинним фактором був викликом не лише реалізові попередньої літературної доби, а й викликом реальності як такої, що до того ж “звикла” до виражального, м’яко кажучи, анабіозу, оскільки мінялася на українських теренах не вельми охоче й, що більш важливо, не з власних бажань. Причина цього неодноразово вже називалася – бездержавність України, чий цивілізаційний розвиток мав вимушеною складовою відштовхування від усього, що разом із змінами несло нові форми зросійщення, спольщення, онімечування. Особливо яскраво це засвідчувала освітня політика держав-імперій, які не дозволяли галичанам, русинам та малоросам мати рідномовні університети, а на території Царської Росії – ще й гімназії та реальні училища, тим самим подовжуючи життя сумнозвісній “мрії” М. Костомарова та М. Драгоманова про “літературу для хатнього вжитку”. Тобто художнє письмо про селянські хати і для селянських передовсім хат, оскільки за межами останніх життя залишалось не українським, а в “перекладі” на рідну мову (чи в зображенні рідною мовою) за духом і побутовою культурою ч у ж и м.

Зрозуміло, що під тиском усе того ж обставинного фактора, у якому з’явилися русини-вчителі, адвокати, послы до парламенту, русинські рустикальні банки, газети, видавництва, політичні партії (стосувалося це виключно Австро-Угорщини), а в імперській Росії – “Освіта”, народні школи, жменька українськомовних видавництв та газет, – межа між чужим і рідним неминуче розмивалася. Українськомовна і “україносмисляча” громадськість стала коли не переважати, то все голосніше про себе заявляти в містечках і містах, робочу силу для яких постачали села. Індустріальні Харків, Донбас, Катеринослав, Київ, Львів теж стали покриватися терміном “українська хата”, що призвело до самоліквідації народної літератури, хоч орієнтація на народ і адресування усього написаного народові залишалися декларативно пріоритетними ще довго. Власне, такими вони є і будуть завжди, оскільки читач, хоч би яким він був нечисельним, теж належить до народу. Інша річ – який саме читач і читач чого: бульварної преси чи т.зв. “високої літератури”, яка в порівнянні з масовою завжди програє. Притому не лише фінансовому, що, проте, очікуваних смертей автора й самої літератури не приносить і, слід сподіватися, не принесе ніколи. Потреба в розмові про вічні буттєві цінності, зрештою, означає таку саму потребу в читачеві, здатному її декодувати, чого, ризикнемо висловити категоричну впевненість, широка спільнота ніколи не робила і зробити не здатна. Хоч кожен талановитий митець уже одним тим, що вдається до літературно апробованих жанрів, робить це від його імені.

Таким чином, село й місто у ХХ столітті йшли назустріч одне одному не з волі І.Франка чи М.Коцюбинського, а тому, що свою колишню відособленість переросли. При тому не лише в економічному чи загальнокультурному напрямах розвитку, а в самій людині, яка почала дивитися на світ очима, де суто урбаністичний кут зору зрівнявся із селянським. Природа, її краса чи, навпаки, занедбаність або за певних соціальних обставин цілковита байдужість до людських негараздів, страждань і невинуватих надій на краще в творах українських прозаїків та поетів кінця ХІХ початку ХХ століття не поміняла, звичайно, сільської прописки на міську. Цей час позначився масштабністю літературної творчості, яка стала носієм змістів, для сприйняття і розуміння яких необхідно було мати відповідний рівень світоглядних знань і переконань. І це залежить від рівня освіченості, начитаності, а в цілому – культури реципієнта, національні духовні переваги якого перестають домінувати в сфері естетичного смаку: останній дедалі більше залежить не від місця народження, а від багатства й інтенсивності внутрішнього сприйняття особистості. Наступні наші розвідки будуть присвячені дослідженню еволюційного розвитку української урбаністичної прози.

Література

1. **Павличко Соломія.** Теорія літератури. – К., 2002.
2. **Кобилянська О.** Царівна. Твори в двох томах. Т. 1. – К., 1983.
3. **Українка Леся.** Твори в десяти томах. Т. 8. – К., 1965.
4. **Євшан М.** Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
5. **Історія української літератури ХІХ століття.** У трьох книгах. Книга третя. – К., 1997.

The article pays attention the question of development of Ukrainian literature at the end of 19c.-begin 20c, also influence and role of the city and urban on it. In the range of interests entered the works by O.Kobylyanska, M.Kotsubynskiy, Lesya Ukrainka and others. Antagonism of understanding city and village by Ukrainians is converging in work. The following articles will be devoted the Ukrainian urban.

УДК 821.161.2.09 Липа

О. Г. Шестель

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНОЇ ТЕМАТИКИ Й СИМВОЛІКИ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ЛИПИ

Ім'я Івана Липи відоме всім літературознавцям, студентам вищих навчальних закладів філологічних факультетів, його казки вивчаються у п'ятому класі. Проте майже ніхто докладно не знає, яку роль він відігравав

у розвитку української культури і літератури. Загально відомо, що Іван Липа писав казки і притчі, але які саме, майже нікому не відомо, окрім декількох казок, вміщених у шкільному підручнику за п'ятий клас. Ця постать, яка відіграла не останню роль у розвитку культури і літератури України наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть, стала майже повністю невідомою на сьогоднішній день. З погляду на це ми вважаємо доцільним зробити короткий опис життя і творчості письменника.

Іван Липа є автором дитячих казок, які він сам вважав найкращими у своєму творчому доробку, збірки притч “Тринадцять притч”, що писалася впродовж майже всього його життя (двадцять п'ять років), новел, вміщених у збірці “Оповіді про смерть, війну і любов”, виданій у Львові на початку ХХ століття, віршів, які окремою збіркою не видавались, а друкувались у тогочасних періодичних виданнях і великої кількості листів, написаних до відомих письменників і громадських діячів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Такі митці української літератури, як Іван Франко і Борис Грінченко, визнавали і цінували письменницький таланти Івана Липи. Літературну діяльність він вміло поєднував із громадською: Іван Липа разом із Борисом Грінченком були засновниками “Братерства Тарасівців”, що ставило за мету відновлення українських традицій, друкарство українською мовою, відродження української національної самосвідомості. Такі рядки пише про Івана Липу його сучасник Ілько Гаврилюк: “Він був один із тих бардів, що творили мрію про Самостійну Суверенну Державу Українську, що будили, приспаний лихоліттям, український нарід від трьохвічного сну, й натхненням своїм підносили його дух, кликали до боротьби за визволення Рідного Краю” [1, с. 3].

За часів Української Народної Республіки Липа обіймав посаду Міністра культів і віросповідань, деякий час був Міністром охорони здоров'я, комісаром Одеси від Центральної Ради, був членом Всеукраїнської Національної Ради та Ради Республіки. Окрім всієї цієї діяльності Іван Липа був вмілим лікарем і врятував життя багатьом людям, що і вважав основним у своїй професійній діяльності.

Іван Липа все своє життя, всю працю присвячував незалежності України. Заповітною мрією і незаперечним бажанням письменника було те, щоб вільні люди були щасливими у незалежній державі, шанували історію і культуру своїх пращурів, виховували дітей у любові і прививали їм риси справжніх українців.

Твори Івана Липи надруковані переважно у таких журналах та альманахах: Українська Хата (1905, 1909, 1911), Літературно-науковий вісник (1906), Шлях (1918), Правда (1894, 1896), Степ (1916), Молода муза, він був головним редактором альманаху “Багаття”, виданого в Одесі.

Сучасному читачеві і дослідникові досить важко знайти твори Івана Липи. Вони знаходяться в кількох бібліотеках України, що значно ускладнює роботу над прочитанням і дослідженням творчості Івана Липи.

Ім'я цього письменника на наш час мало відоме в Україні, хоча його внесок у літературну й культурну скарбницю українського народу заслуговує якнайбільшої уваги.

Метою нашого дослідження є проаналізувати творчість Івана Липи, виявити особливості художньої інтерпретації письменником біблійної тематики і символіки.

Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, що на наш час творчість Івана Липи залишається поза увагою літературознавців і читачів. Тлумачення біблійної символіки посідає вагоме місце у творчому доробку Івана Липи. Це зумовлено насамперед особливостями світоглядних позицій письменника.

Однією з особливостей української літератури є те, що багато письменників звертались у своїй творчості до біблійної тематики або символіки. У кожного письменника своє бачення особливостей релігійних питань. Цей аспект у творчості письменників досліджувався багатьма літературознавцями. Тим, у кого було особливе бачення християнської тематики, був Тарас Шевченко. Він був одним із перших, хто наважувався нарікати на Бога, спілкуватися із Ним у своїх творах “на рівних”. Цей погляд унаслідувався потім багатьма українськими письменниками.

Особливе бачення релігійної тематики було у письменників наприкінці XIX – на початку XX століть. У цей час починав зароджуватись модернізм в українській літературі. Одним із його напрямків був символізм.

У цей час розвитку української літератури письменники продовжували звертатись до інтерпретації релігійних образів. У кожного письменника був свій, особливий погляд.

Дослідники вважають, що використання християнської символіки було притаманне письменникам початку XX століття.

Як зазначає дослідниця Юлія Горідько, в українського символізму був досить важкий шлях формування. Це зумовлювалось тим, що “складність формування українського модернізму, і власне символізму зокрема, полягає у відсутності філософсько-естетичного осмислення цього явища у вітчизняній культурі” [2, с. 112].

Осередками виникнення і розвитку раннього символізму в українській літературі слугували періодичні видання “Українська хата” і “Молода муза”. Навколо них утворилась когорта письменників, які підтримували тенденції символізму. Письменником, якій постійно друкувався у цих виданнях, був Іван Липа.

Письменники-символісти часто залучали та інтерпретували біблійну символіку у сюжетах своїх творів. Дослідник Ярослав Поліщук зазначає: “У поезії XX ст., яка характеризується ускладненістю естетичних та стильових пошуків, особливого значення набуває образ-символ. Символ оформляється в культурний код минулого, сакрального. Водночас він дає змогу письменникові зіставляти естетичну дійсність зі сферою ідеального. Із цього погляду особливий інтерес творців модерної літератури, у т.ч. й української, до образів Біблії та християнської

традиції, що надзвичайно продуктивні у поетичній творчості” [3, с. 2]. Християнська символіка залучена Іваном Липою не лише до поетичних творів, а й до прозових.

Не можна не зазначити, що в житті Івана Липи релігія відіграла не останню роль. Він був ініціатором відокремлення Української Автокефальної Церкви від московського патріархату. Звичайно, світоглядні позиції письменника відбиваються у його творчості. Взагалі, Липа був дуже релігійною людиною. Ми наведемо декілька прикладів художньої інтерпретації письменником християнської символіки у творах різних жанрів. З цього погляду яскравим прикладом може слугувати вірш “Мій край”:

Не люди там – святі створіння
Споконвіків свій хрест несуть.
Там сила, правда, там терпіння,
Там в кожній хаті волі ждуть,
І на руїнах життя вільне
Уже встає могутнє й сильне...
Правдивий боже, помагай!
Бо то мій край... [4].

Наприкінці кожної строфи вірша письменник вживає тавтологію, яка варіюється: *всесильний боже – правдивий боже*. Це додатково звертає увагу читача на ці слова, підсилює їх значення у вірші.

У поезії автор звертається до Бога за допомогою, порівнює український народ зі Святими, наділяючи рисами українського національного характеру (сила, правда, терпіння). Липа не докоряє Богу за те, що український народ поневолений, з покорою просить допомоги. Це відрізняє його від багатьох письменників, які в зображенні Бога наслідували Шевченка, що часто докоряв Божественним силам за долю свого народу. Іван Липа дотримувався дещо іншої позиції: він просив у Бога сили і терпіння для свого народу, а виборювати собі волю повинен був сам народ.

Липа був впевнений, що український народ, з Божою допомогою, зможе протистояти ворогам і отримати перемогу в боротьбі: “Народ, що в незапам’ятні, незнані часи міг посісти таку родючу землю, може найбагатшу в світі, той народ чогось вартий, бо не святе небо се йому дарувало, а було здобує жорстокою боротьбою, сміливістю, одностайністю...” [5]. Такі рядки знаходимо в новелі “Кара”. Цей твір наповнений духом національної гідності та поваги до української нації.

Слід зазначити, що релігійність, з одного боку, будучи рисою національного характеру, стала ознакою творчості багатьох українських письменників. З іншого боку, релігійність наближала українську літературу до європейської: “...Біблія уособлює тисячолітню традицію, зокрема й літературну. Використання її символіки прилучає письменника до загальноєвропейського культурного середовища, що виросло із двох глобального значення традицій – християнської та античної” [3, с. 2].

Наведемо інший приклад інтерпретації християнської символіки у творчості Івана Липи. У новелі “Прохожалий” ми бачимо сповідь ліричного героя, який зневірився у людях. Можемо припустити, що у цих словах втілено відношення самого автора до релігії і до Бога зокрема: “Хоч я й зайшов до вас несподівано для себе, під тягарем важких дум, що гнітять мій розум, а про те в Бога я вірую. Я вірую в його безконечний і дивно-мудрий світ; вірую в те, що людина з усіма її найвищими бажаннями найгеніяльнішими думками менша перед Богом, ніж порошина на землі; вірую, що тих довічних законів, якими став і держиться космос, ніколи не зрозуміє наш убогий розум; вірую, що проти законів того космосу людина ніколи й нічого не зможе зробити, або відмінити...” [6, с. 34]. Проаналізувавши цей уривок, можна дійти висновку, що Іван Липа бачить незаперечну зверхність Бога над людством. Він наважується просити для свого народу сили, розуміння проблеми, і, найважливіше, духовності. З іншого боку, панотець так і не зрозумів, у чому каювся ліричний герой. Це може свідчити про сумніви автора щодо ролі Бога у житті людства.

У новелі “Кара” Іван Липа згадує біблійну легенду про Каїна і Авеля. Каїнами він називає всіх тих, хто зрадив свою Батьківщину і її загарбників: “І не тільки моя хата – вже не моя, а весь край мені чужий! Там оселився Каїн, убійник свого брата. І запанував із усім своїм хамським кодлом... Любов свята вмерла й народилася звіряча жорстокість” [5]. Ненависть до ворога підкреслюється виразною антитезою: любов свята – звіряча жорстокість. У цій же новелі зустрічаємо назву релігійного свята “Всіх святих”. Особливої виразності твору автор надає, широко вживаючи старослов’янізми: ся, сія, сий, вия, красне (від красний). Той, хто зрадив свій народ, обов’язково не оmine покарання: “Почорнілий, увесь мокрий, непорушний і холодний лежав у долині під чужим хрестом. На хресті сидів чорний ворон, приглядався до грішного трупа й каркав: “Кар...ра!... Кар...ра!” [5]. Таким описом покарання Іван Липа намагається застерегти людей від зрад і поганих вчинків.

На нашу думку, слід зазначити, що досить часто, можливо, навіть свідомо, Іван Липа плутав у своїх творах поняття духовності та поняття релігійності. Вони тісно переплітаються у творчості письменника: “Ідея – дати тридцятиміліоновому народові щастя, підняти його х духовного рабства, увести його в сімю вільних народів, ся найвисша в світі ідея, яку мій розум і тепер ледви може осягнути, переповнила величністю Духа всю мою істоту” [6, с. 35]. У цьому ми бачимо творчу своєрідність індивідуального стилю Івана Липи, яка відрізняє його від інших письменників того періоду розвитку української літератури.

У притчі “Дух Всесвіту” автор показує протистояння духовного і матеріального. У творі зображено боротьбу Чудища і Непереможця. Матеріальний, смертний Дух Землі породив страхітливе Чудище, а Дух Всесвіту породив Непереможця, який став уособленням свідомості та духовності всього людства. Письменник описує, як частка Духу Всесвіту

влилась у людей: “Люде – світова ціль – покинули боротьбу за плотські втіхи, почали вдивлятися в зоряне небо, безмірне і безкрає, чудодійне і загадкове, для них – вічно однакове. Частка Духу Всесвіту втілилась в людей – то розливалася в народніх масах, то скуплювалася в окремих особах, яких тоді звали Непереможцями, Геніями, Пророками” [7, с. 21]. Боротьба Чудища з Непереможцем закінчилася поразкою Чудища. Дух Всесвіту отримав перемогу, і людством назавжди опанувала духовність.

У притчі “Колесо життя” подається цікава інтерпретація символу крашанки. Залучено кольорову символіку. Твір нагадує народну казку. Початок ідилічний, але ідилія порушується через заздрість. Народ жив у добрі та злагоді, всі шанували мудрість та працю, всім всього вистачало: “Вийде чоловік з села, уподоба собі цілину, виоре поволі, та й кидас зерна” [7, с. 7]. Та одного разу вони почули, що десь живеться краще, засумували, почали заздрити. Тут починається порушення ідилії. Це порушення автор описує як зміну рис національного характеру, звідси починаються подальші проблеми: “Дівчина стала юнакові не любя, дитина матері – не втішна” [7, с. 7].

Народ обрав чотирьох найрозумніших молодців, які повинні були йти на чужину та розвідати, де краще. Через деякий час на вогняному трьохголовому змії повернувся перший брат, розбив червону крашанку, яка з давнини є символом святості в українського народу. В.Войтович у словнику української міфології подає таку інтерпретацію символу крашанки: “Писанка (крашанка, галунка) – символ-вшанування прародителя світу могутнього бога Рода, який має здатність перевтілюватись у сокола. За легендою, писанки принесли людям птахи. У писанці зосереджена чарівна магічна сила, яка наділена особливою святістю приносити добро, щастя, любов та достаток.

Крашанка червоного кольору присвячувалась богові Сонця й означала радість життя, для молодих – любов та надію на одруження. Жовтий колір присвячувався місяцю й зіркам, а у господарстві означав урожай; блакитний присвячувався небу, повітрю, а значить здоров’ю; зелений – весні, воскресінню природи; бронзовий означав плодючість та багаті дари Матері-Землі; чорний з білим – пошану душ померлих, подяка їм за опікунство” [8, с. 498].

Розбивши крашанку червоного кольору, перший молодець позбавив свій народ радості, любові та надії. У творі Іван Липа описує новий державний устрій, який почався після цього. Люди побачили інший державний устрій – владу зброї, їм теж захотілось так жити. За допомогою зброї народ не зміг знайти щастя. Раби почали бунтувати, пішов один братній народ на інший, почалась війна. З’явився другий брат. Він розбив білу крашанку, тим самим позбавивши свій народ зв’язку із пращурами та їх допомоги. Він бачив країну, де основною силою була наука. Людям захотілось теж такого устрою, але наука поділила людей на два табори: на вчених і темних. Душі людей знов опанувала заздрість і лютя. Вони були позбавлені досвіду минулих поколінь. Тоді на дванадцятиголовому змії прилетів третій брат. Він

розбив жовту крашанку, яка символізує плодючість і врожай. Він бачив країну, де основна сила – золото. Але знову народ не став щасливим – багаті становились ще багатшими, а бідні ще біднішими. Став народ голодний та кволий. У цей час повернувся четвертий брат: “Високий на зріст, увесь сивий, з довгою бородою, старий журливо дивився в затишок невеличкого села, що притулилося до гори, ховаючи в рясних садках убогі, похилені хатки” [7, с. 16].

Таким чином, ми бачимо, що символіка у притчі Івана Липи “Колесо життя” співпадає з українською національною символікою і міфологією. Не виключення і кольорова символіка.

Коли автор вводить у текст образ четвертого брата, ми одразу розуміємо, що це мудра людина. Дідусь підказав, що найкраща країна та, де панує мудрість: “Кажу: єдине багатство на землі, то багатство душі” [7, с. 16]. Духовному прозрінню і міцності характеру Іван Липа приділяв особливу увагу. За це дідусь поплатився своїм життям, але багато людей підтримали його думки, стали на його місце. У цьому виражено основну мораль притчі: головне – духовність нації: “Тіло моє убивайте, духа-ж вічно-живого не вбете, бо вже настає царство його” [7, с. 17].

Таким чином, проаналізувавши особливості інтерпретації біблійної символіки у творчості Івана Липи, ми дійшли висновку, що він мав свій особливий погляд на релігійні питання. Цей погляд втілювався у його творчості та слугував однією з ознак індивідуального стилю письменника. Автор репрезентував у своїх творах національну своєрідність релігійного сприйняття українського народу, його ставлення до Бога та шанобливе ставлення до релігії. Він вважав, що шанобливе ставлення народу до релігії є основою духовності цього народу, початком його національної культури.

Література

1. **Гаврилюк І.** Незабутній. Пам’яті Івана Липи. – Одеса, 1926.
2. **Горідько Ю.** Символістська поезія В. Кобилянського, Д. Загула, Я. Савченка, П. Тичини (матеріали до антології “Український символізм”) // Київська старовина. – 2004. – № 3. – С. 112 – 140.
3. **Поліщук Я.** Символи і метаморфози (Своєрідність християнської символіки в модерній українській поезії перших десятиліть ХХ ст.) // Дивослово. – 1997. – № 12. – С. 2 – 5.
4. **Липа І.** Вірші. Національна бібліотека імені В.І. Вернадського, відділ рукописних фондів та текстології, ф. 128, № 128 (Липа І. Поезії рукою Сабо). Збережено правопис автора.
5. **Липа І.** Кара // Літературно-науковий вісник, 1923. – Ч. 8.
6. **Липа І.** Оповіді про смерть, війну і любов. – Львів, 1935.
7. **Липа І.** Тринадцять притч. – Львів, 1935.
8. **Войнович В.** Українська міфологія. – К., 2002.

The name of Ukrainian such famous writer Ivan Lipa was known only for rare literatures specialists. He was known also as a social worker and a doctor.

Н. Л. Юган

**ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК “ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ И ХОЛОДНЫЙ”
КАК ЭТАП ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ Н. М. КАРАМЗИНА**

Н. Карамзина (1766 – 1826) – писателя, поэта, историка, журналиста, переводчика, редактора, всегда интересовал человек, его характер, судьба, душа, сердце, чувства. Его очерк “Чувствительный и холодный” (1803) [1, I, с. 608 – 620] – размышление о человеческом характере и судьбе, в котором преломился накопленный поколениями опыт и индивидуальное восприятие писателя-сентименталиста.

В целом личность и творчество Карамзина изучены достаточно полно и многосторонне (работы Б. Эйхенбаума [2], Г. Макогоненко [3], П. Беркова [4], Е. Осетрова [5], Ю. Лотмана [6], П. Орлова [7], В. Муравьева [8] и др.). Вместе с тем в современном карамзиноведении существуют произведения, которые недостаточно изучены. Среди них очерк “Чувствительный и холодный”. Он чаще всего упоминается в ряду названий произведений писателя [9, с. 285; 10, с. 764]. В “Истории всемирной литературы” определяется жанр “Чувствительного и холодного” – “философско-психологический очерк” [11, с. 397]. П. Орлов пишет об изменении отношения к “чувствительному” герою, проявившееся в творчестве Карамзина после событий Великой французской революции [7, с. 241 – 242]. П. Берков указывает значение контрастных образов Эраста и Леонида для литературы начала XIX века [4, с. 253]. Цель данной работы – исследование концепции человеческого характера, воплощенной в “Чувствительном и холодном”, выявление его места в творчестве Карамзина.

В очерке “Чувствительный и холодный: два характера”, опубликованном в № 19 журнала “Вестник Европы” за 1803 г., писатель исследует проблему воздействия “природы” и воспитания на характер человека. Автор считает, что “одна природа творит и дает: воспитание только образует. Одна природа сеет: искусство или наставление только поливает семя, чтобы оно лучше и совершеннее распустилось” [1, I, с. 608]. Природные способности определяют жизнь человека и являются основой его характера. Писатель рассматривает особенности “чувствительного” и “холодного” типов характера, отмечая свойственные им преимущества и недостатки.

Свои наблюдения Карамзин воплощает в рассказе о жизни Эраста (“чувствительный”) и Леонида (“холодный”). Повествование начинается со времени обучения двух друзей в пансионе. Автор отмечает, что “первый [Эраст] мог назваться красавцем; второй [Леонид] обращал на себя внимание людей отменно умным лицом. В первом от младенчества

обнаруживалась редкая чувствительность; второй, казалось, родился благоразумным” [1, I, с. 609]. “Эраст” в переводе с греческого означает “прелестный, милый” [12, с. 233], Леонид – “подобный льву”, “царственный” [13, с. 228].

Автор обращает внимание читателя на отношение двух друзей к учебе, товарищам. Эраст “пленялся романами, поэзией, <...> в истории более всего любил чрезвычайности, примеры геройства и великодушия”. Леонид “сомневался во всем, что не было согласно с обыкновенным порядком вещей”, увлечение романами и “стихотворством” считал “трудною и бесполезною игрою ума” [1, I, с. 610].

Карамзин ставит “чувствительного” и “холодного” в сходные морально-психологические ситуации, исследуя мотивы поступков, особенности мировосприятия, жизненной позиции. Так, Эраст, появившись на свет “нежным другом человечества”, дарит женщинам свою любовь. Его душа переполнена то нежностью, то страданием, минуты блаженства сменяются частыми приступами меланхолии. Неверность жены Нины рождает разочарование и желание излить на бумагу “душу, страстную ко благу людей”. Громкая слава писателя не долго тешит Эраста, завистники отравляют его жизнь ядом и желчью своей критики. Леонид “не знал счастья, но не искал его и был доволен мирным спокойствием души ясной и кроткой” [1, I, с. 613]. Его жизнь отличается стабильностью, житейские невзгоды проходят мимо него, не оставляя следа в сердце.

Подводя итог жизни каждого героя, Карамзин пишет об измученном страданиями и душевными невзгодами Эрасте, который великодушно отдает половину имения неверной жене Нине и в отчаянии “ходит обливать слезами гроб Каллисты”, что любила его до конца своих дней. Трезвый, рассудочный Леонид дожил до глубокой старости, “наслаждаясь знатностью, богатством, здоровьем и спокойствием” [1, I, с. 619]. Совершая добрые поступки, он никогда не испытывал удовольствия, не питал к людям глубокой привязанности, “нестрадание казалось ему наслаждением, а равнодушие – талисманом мудрости” [1, I, с. 620]. Он умер тихо и спокойно, как засыпал каждый день.

Позиция Карамзина по отношению к природной обусловленности человеческого характера отражает, с одной стороны, представление западноевропейского сентиментализма (Ж.-Ж. Руссо), с другой – русского просветительства (Н.Новиков, Г.Сковорода, Я.Козельский, А.Радищев и др.). В очерке писатель полемизирует с теми, кто утверждает “многие странности и даже нелепости: <...> что наши природные способности и свойства одинаковы: что обстоятельства и случаи воспитания не только образуют или развивают, но и дают характер человеку вместе с особенным умом и талантами <...>” [1, I, с. 608]. Среди них можно назвать таких мыслителей XVIII в., как К. Гельвеций, И. Бецкий, А. Антонский-Прокопович. В целом проблема соотношения врожденных способностей индивида и роли воспитания

была очень актуальна для XVIII – начала XIX вв. и находила разное решение в философских и литературных трудах данного периода.

Карамзин считает, что темперамент (“природа”) является врожденной основой характера. Какой же тип темперамента соответствует понятию “чувствительный”?

Слово “чувствительный” часто встречается в творчестве сентименталистов, где складывается представление о положительном герое – “чувствительном” человеке. В текстах XVIII – начала XIX вв. “чувствительный” употребляется в разных значениях: наиболее часто оно соответствует французскому и английскому “sentimental” – “чувственный”, “связанный с внешними ощущениями”; другое, переносное значение, относится к нравственной характеристике человека: “отзывчивый”, “способный к состраданию”; нередко “чувствительный” означает “восприимчивый” [14, с. 40 – 41]

Для характеристики “чувствительного” героя Карамзин употребляет такие слова и словосочетания: “искренний”, “добродушный”, “пылкое” (воображение), “запальчивость”, “пылкий”, “нежное сердце”, “меланхолик”. Он не относит проявления героя к одному из четырех классических типов темперамента (“меланхолик” в данном случае означает не тип темперамента, а состояние, настроение героя в определенные периоды жизни, например разочарование Эраста в писательстве). Эраст обладает высокой коммуникабельностью, повышенной активностью, изменчивостью настроений, чувств, интересов, стремлений. “Эраст делал иногда маленькие проказы, ссорился с товарищами и нередко заслуживал наказание, но все его любили <...> считали искренним, добродушным: таков он был в самом деле” [1, I, с. 609]. Когда герой добивается того, к чему долго и упорно стремится, его высокая активность сменяется апатией, “меланхолией”. Так, женившись на любимой женщине, Эраст испытал “расположение к меланхолии” [1, I, с. 614]. В его характере сочетаются два типа – холерический и сангвинический.

В “Чувствительном и холодном” отдельные слова и фразы, характеризующие героев, Карамзин выделяет курсивом. Таким образом автор подчеркивает особенности их “философии”. Например, предложением *“душа его примирилась с женщинами, но не с судьбою!”* [1, I, с. 619] писатель указывает на то, что всю свою жизнь “чувствительный” Эраст борется с обстоятельствами и со своими чувствами (то разочаровывается, то вновь обретает уверенность в себе), однако он всегда верит в добрую природу человека и до конца своих дней дарит любовь окружающим.

Эраст у Карамзина наделен литературными способностями, в своих творениях он изображает “душу, страстную ко благу людей”. В связи с этим Карамзин вспоминает о Ж.-Ж. Руссо и аналогичных пристрастиях героя его “Исповеди”. Эраст в очерке совершает путешествие, как и Йорик из романа Л. Стерна “Сентиментальное путешествие по Франции и Италии”. Подчинение героя порывам чувств,

доброта, бескорыстие, стремление заступаться за обиженных роднит его с Томом романа Г. Филдинга “История Тома Джонса, найденыша”.

Таким образом, определение “чувствительный” в карамзинском очерке гораздо шире, чем понятие тип темперамента. “Чувствительность” – это еще и философская концепция, тип мировосприятия, мировоззрения, близкие сентиментализму. “Чувствительность” необходимо понимать в контексте культурно-исторической, литературной традиций.

Понятию “холодный” в тексте соответствуют определения “благоразумный”, “осторожный”, “равнодушный”, “флегматический” (характер), “снисходительный”, “флегматик”. Леонид обладает высокой активностью и малой чувствительностью. Его трудно рассмешить или опечалить – даже при больших неприятностях он остается спокойным. Он работоспособен, отличается терпеливостью, выдержкой, самообладанием. Все эти признаки указывают на то, что перед нами человек флегматического темперамента.

Характер Леонида ярко проявляется в его поступках. Когда герою было 16 лет, в доме, где жили друзья, произошел пожар. Эраст вскочил с постели, тушил огонь, спасал драгоценные вещи своего профессора и не думал о собственных. Леонид спас вещи свои и друга. При этом он хладнокровно сказал: “Человек создан думать сперва о себе, а там о других; иначе нельзя стоять свету” [1, I, с. 610]. И это не только отношение героя к случившемуся, это определенный жизненный принцип, на котором основываются его поступки и оценки. Характер Леонида устойчив, постоянен, что помогает ему добиваться повышения по службе, возвышению в воинских чинах и т. д.

Понятие “холодный” также нельзя механически соединить с флегматическим типом темперамента. Обратим внимание на выделенные курсивом слова, характеризующие Леонида. Любовное объяснение Нины, жены Эраста, с Леонидом, вызывает поспешный отъезд последнего. В письме к другу Леонид называет все произошедшее **“домашней неприятностью”**. Намеренно “снижая” ситуацию, Леонид переводит разговор в область моральных размышлений (о любви и дружбе). Автор подчеркивает способность “холодного” героя трезво оценить ситуацию и принять решение. Его рассудительность спасает репутацию Нины и дружбу Эраста. Когда Эраст влюбляется в Каллисту и не может сдержать своих чувств, на помощь приходит холодность и трезвый расчет Леонида. Он разлучает влюбленных. После смерти жены Каллисты Леонид, еще не скинув траура, помолвился с другой и **“ровно** через год обвенчался” [1, I, с. 619]. Выделением слова “ровно” подчеркиваются рассудительность, сдержанность в проявлении чувств. Но у читателя невольно возникает вопрос: способен ли вообще этот герой на глубокие искренние чувства, страсть? Философская позиция Леонида: “все для человека, а человек только для самого себя” [1, I, с. 620], обнажает не просто рациональное начало, но и эгоцентризм героя, его равнодушие к миру и человеку.

Для более глубокого и рельефного изображения человеческих характеров автор использует прием контрастного сопоставления. Анализируя поступки разных героев в типичных жизненных ситуациях (отношение к учебе, к товарищам, военной службе, любви, поведение в экстремальных условиях), автор наглядно показывает читателю особенности мировоззрения с позиций чувств и разума.

Отбор лексики для изображения каждого характера также подчинен этой задаче. Приведем один пример. Друзья идут по берегу реки, вдруг на их глазах мальчик падает с моста. “Эраст ахнул и бросился в воду. Леонид <...> не потерял головы <...>” [1, I, с. 610]. Противопоставление глагола “ахнуть” и устойчивого сочетания “не потерять головы” характеризует полярность отношений героев к происходящему. “Ахнуть” выражает общую установку на разговорность, принадлежит к разряду эмоциональной лексики (удивление, испуг). Фразеологическое сочетание “не потерять головы” в силу своей образности имеет оттенок разговорности, означает “собранность” [15, с. 477].

Подчеркивая различия в характерах двух героев, автор отмечает необычность и прочность их дружбы. На чем же основывалась эта связь? “На самом различии свойств. Эраст имел нужду в благоразумии, Леонид – в живости мыслей <...> Чувствительность одного требовала сообщения; равнодушие и холодность другого искали занятия” [1, I, с. 609 – 610]. Автор не раз говорит о прочности и глубокой привязанности героев друг к другу. Так, несмотря на частые ссоры, Эраст всегда приходил к другу вновь. После смерти Эраста никто не имел к Леониду “истинной привязанности”.

Писатель указывает на диалектическое единство “холодного” и “чувствительного” характеров, разума и чувства. “Когда сердце и воображение пылают в человеке, он любит говорить; когда душа без действия, он слушает с удовольствием” [1, I, с. 610]. Карамзин подчеркивает глубокие различия в двух характерах, но вместе с тем их гармоничное единство, образующее целостную модель мира человеческих отношений.

Интересное наблюдение сделал П. Орлов: Карамзин в образе Леонида воплощает свои стремления к высоким и гражданским идеалам, о которых пишет в публицистических статьях; “холодность” героя связана не столько с эгоизмом, сколько с жизненным опытом, рассудительностью [7, с. 242]. Вместе с тем, он отмечает, что, несмотря на несколько критическое отношение к Эрасту, симпатии писателя остаются на стороне “чувствительности”. Эраст горяч, нерасчетлив, опрометчив, но вместе с тем добр, самоотвержен, бескорыстен. Говорить о полном отказе Карамзина в “Вестнике Европы” от сентиментального восприятия действительности было бы неверно. Отношение к сентиментальному герою стало более сложным, но он не потерял в глазах автора своего обаяния. Творчество, искусство, великие

открытия и подвиги связаны с “чувствительным” типом характера. Без них нет в мире красоты, любви, искренности и добра [7, с. 242].

В очерке “Чувствительный и холодный” для Карамзина характерен объективный подход к каждому герою-антагонисту, он отмечает преимущества каждого типа, но не обходит и их слабые стороны.

В произведении автора интересует актуальна для философов и писателей конца XVIII – начала XIX вв. проблема человеческого характера, его природной обусловленности. В основу произведения положен принцип контрастного сопоставления двух героев. Они представлены не просто как разные типы характера, но и как типы мировоззрения, во взаимосвязи с историко-культурной традицией. Автор говорит о “чувствительном” и “холодном” как о двух полюсах, образующих гармоничное единство мира.

“Чувствительный и холодный” – важный этап в эволюции представлений Карамзина о человеческом характере.

Убеждения писателя-сентименталиста, сформированные под влиянием философских и этических идей французского, немецкого и русского Просвещения, позволили ему в центр всего творчества поставить человека как духовно богатую и неповторимую личность, чье нравственное достоинство не зависит от имущественного положения и сословной принадлежности: “Человек велик духом своим. Божество обитает в его сердце” [1, II, с. 57].

Повести “Фрол Силин” (1791), “Бедная Лиза” (1794), “Наталья, боярская дочь” (1792), рассказы “Остров Борнгольм” (1794), “Сиерра-Морена” (1796), отличающиеся тематикой, проблематикой, системой образов, композиционными, жанрово-стилевыми признаками, объединены принадлежностью к психологической прозе. Через художественные особенности произведений (“чувствительность”, лиричность, психологизм) автор реализует просветительскую концепцию – воспитание чувств читателя.

Ярким характером является Эраст – главный герой повести “Бедная Лиза”. Писатель говорит о доброй природе и добром сердце героя. Они являются его врожденными особенностями характера. Карамзин также отмечает роль воспитания, среды, образа жизни, которые накладывают отпечаток на изначально положительные качества героя и формируют его личность. Он указывает на “слабость и ветреность героя”, стремление получить удовольствие, независимо от того, погружен ли он в суету “светских забав” или в мечтательное уединение на лоне природы. Имя Эраст связывает “чувствительных” героев “Бедной Лизы” и “Чувствительного и холодного”.

В “Письмах русского путешественника” (1791 – 1795), в послании, помеченном “Лозанна”, как модель будущего философско-психологического очерка, возникают размышления о сущности темперамента и характера. Автору приснился странный сон: “Мне привиделось, что я в большой зале стою на кафедре и при множестве

слушателей говорю речь о темпераментах” [1, I, с. 230]. Карамзин записывает эту речь: “Темперамент есть основание нравственного существа нашего, а характер – случайная форма его. Мы родимся с темпераментом, но без характера, который образуется мало-помалу от внешних впечатлений. Характер зависит, конечно, от темперамента, но только отчасти, завися, впрочем, от рода действующих на нас предметов. Особливая форма, которую дают сии впечатления нравственному существу, есть характер. Один предмет производит разные действия в людях – отчего? От разности темпераментов или от разного свойства нравственной массы, которая есть младенец” [1, I, с. 230]. Автор указывает на природную основу характера (темперамент), особенности которого определяют нравственную сущность человека.

Основное внимание здесь, как и в “Чувствительном и холодном”, уделено природной основе характера (темпераменту), влияющие на нравственность. Эта идея восходит в целом к концепции Д. Дидро (“врожденное нравственное чувство”). Правда, в очерке акценты расставлены несколько иначе: врожденные особенности человека определяют его мировоззрение, мировосприятие, особый философский подход к осмыслению действительности. Однако связь данного отрывка и будущего произведения несомненна.

В целом можно сказать, что в произведениях 1790 – 1796 гг. Карамзин изображает “чувствительного” героя, проявления его природных особенностей в социуме. Писателя-сентименталиста привлекает изображение мира чувств и душевных качеств человека в динамике и во всей их сложности. Основной задачей творчества данного периода является эмоциональное воздействие на читателя, воспитание чувств посредством художественного слова. Это обусловило стилевые особенности повествования, его динамизм.

Проблема “правильного” воспитания человека становится центральной в публицистических статьях (например, “Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени”) и повестях 1802 – 1803 гг. (“Рыцарь нашего времени”, “Моя исповедь”). Рассматривая особенности развития человеческого характера, описывая условия и цели воспитания, выделяя периоды становления человеческой личности, Карамзин во многом следует за философом и писателем Ж.-Ж. Руссо. Однако, усваивая опыт французского просветителя, писатель разрабатывает свою концепцию, учитывая национальную специфику, исторические и общественные особенности формирования русского характера.

В повести “Рыцарь нашего времени” (1803) в центре внимания писателя – становление “чувствительного” героя, особенности и условия его воспитания. В литературоведении бытует мнение о тесной связи повести и очерка “Чувствительный и холодный”. П. Орлов приводит такую аргументацию: оба произведения были напечатаны в журнале “Вестник Европы” в 1803 г.: в № 14 появились последние главы “Рыцаря...”, в № 19 – очерк “Чувствительный и холодный”; в повести Карамзин предсказал “свирепые бури”, которые выпадут на долю

“чувствительного” героя, в очерке эти бури показаны [7, с. 241].

Совершенно очевидно, что такую связь можно провести только условно: каждое из произведений является самостоятельным, не имеет ни общих героев, ни похожих сюжетных линий и коллизий. Они отличаются жанром, стилем и тем углом зрения, под которым автор рассматривает проблему.

В повести “Рыцарь нашего времени” можно найти фразы, отражающие философскую позицию “чувствительного” героя: он “не отвыкнет от милой склонности наслаждаться собою в другом сердце; не отстанет от нежной привычки жить для кого-нибудь” [1, I, с. 588]. Леон в “Рыцаре...” очень похож на Эраста: был “истинно чувствителен: следственно, хотел еще более любить, нежели нравиться” [1, I, с. 612]. В повести Карамзин противопоставляет “чувствительность” и “холодность”. Леон сравнивается со “спокойными флегматиками” и “благоразумными эгоистами”: “Вы <...> не мечтали так в своем детстве, спокойные флегматики, которые не живете, а дремлете в свете, и плачете только от одной зевоты! И вы, благоразумные эгоисты, которые не привязываетесь к людям, а только с осторожностью за них держитесь, пока связь для вас полезна, и свободно отводите руку, как скоро они могут чем-нибудь вас потревожить!” [1, I, с. 599]. Необходимо отметить, что в “Рыцаре...” определения “благоразумные эгоисты” и “спокойные флегматики” характеризуют разные типы поведения человека. В “Чувствительном и холодном” данные определения относятся к “холодному” характеру.

Из сказанного ясно, что Карамзина всегда интересовала проблема человеческого характера, соотношение в нем “природных” качеств и черт, сформированных средой и воспитанием. В “Письмах русского путешественника”, “Рыцаре нашего времени” и др. произведениях можно увидеть процесс “вызревания” будущего очерка “Чувствительный и холодный”. В нем автор стремится к типизации, объективности, философскому осмыслению действительности. Очерк становится завершением художественного осмысления проблемы характера в литературном творчестве Карамзина.

Литература

1. Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. – Л., 1984.
2. Эйхенбаум Б. Карамзин. – М., 1986.
3. Макогоненко Г. П. Карамзин-писатель, критик, историк // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. – Л., 1984. – Т. 1. – С. 5 – 50.
4. Берков П. Н. Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII – начала XIX в. // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литературы. – Л., 1981. – С. 242 – 255.
5. Осетров Е. И. Три жизни Карамзина. – М., 1989.
6. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. – М., 1987.
7. Орлов П. А. Русский сентиментализм. – М., 1977.
8. Муравьев В. Николай Карамзин. – М., 2005.
9. Орлов О. В., Федоров В. И. Русская литература (XVIII в.). – М., 1973.
10. История русской литературы: В 4 т. – М., 1980. – Т. 1.
11. История всемирной литературы:

В 9 т. – М., 1988. – Т. 5. **12. Петровский Н. А.** Словарь русских личных имен. – М., 1966. **13. Щетинин Л. М.** Русские имена. – Ростов н/Д., 1978. **14. Кочеткова И. Д.** Проблемы изучения литературы русского сентиментализма // XVIII век. – Л., 1982. – Сб. 16. – С. 32 – 43. **15. Фразеологический** словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. – М., 1967.

In N. Yugan's article the conception of a man's character revealed in N. Karamsin's sketch "Sensitive and Cold" (1803) is analysed. The author of the article shows the place of the sketch among other literary works written by Karamsin. N. Yugan shows the method of comparison of two heroes which are not just of a different type of character, but of a different type of world outlook connected with the historical and cultural tradition of XVIII-XIX c. In comparison with the literary interpretation of character in early narratives (1890-1896) and the narratives written between 1802-1803, in "Sensitive and Cold" Karamsin aims at characterization, objectivity, philosophic approach as to Karamsin's style of writing it is marked with a greater use of narration.

Документалістика на порозі ХХ століття

УДК 821.161.2:82.0:82 – 94 Довженко

Н. І. Видашенко

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ВИМІР “ЩОДЕННИКА” ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

“Щоденник” Олександра Довженка – це твір, що повністю ще невідомий дослідникам творчої спадщини митця, але чотири записні книжки й занотовані матеріали 1945 – 1956 років дають повне уявлення про настрій, світогляд і світосприймання письменника. Р. Корогодський відмічав, що “Щоденник” О. Довженка – це “страшний документ душевних страждань геніального митця, він сприймався як сповідь художника, що оплатив ціною життя той моторошний світ, який оспівував усупереч історичній правді, прагнучи зберегти при цьому свою художню неповторність і самотність” [4, с. 53].

Хрущовська політична відлига відкрила знову Довженка після забуття у часи Сталіна як великого майстра слова й митця кіно, як людину, чие життя оповите різними таємницями. За часи незалежної України, життя і творчість письменника стали менш утаємниченими. “Стараннями <...> Р. Корогодського, Л. Череватенка. С. Тримбача, монолог одного актора – Олександра Довженка – перетворився на шекспірівську драму його оголеної душі” [12, с.157]. Але непрочитаного, недослідженого у творчості цієї людини залишається ще на декілька поколінь.

Щоденникові записи Довженка мають велику цінність для повного аналізу творчості, розкриття і простеження еволюції його основних тем і образів як письменника, так і режисера.

“Щоденник” є вже багато років об’єктом аналізу багатьох дослідників. У 1963 році В. Костенко в замітках про щоденник О. П. Довженка, котрий був частково надрукований у журналі “Дніпро” за 1962 рік, вказав, що цей матеріал висвітлює новий бік таланту письменника, “перед читачем відкривається великий світ пошуків і художніх відкриттів. Фрагментарні, лаконічні і дивовижно місткі записи ведуть читача шляхами пошуків художника, знайомлять із його творчою лабораторією, де народжувалися кінофільми і літературні твори, філософські роздуми про життя народу і нове мистецтво. Ескізи окремих сцен і епізодів, задуми творів і записи про видатні події життя <...>

вимальовуються з графічною строгістю нові риси творчого портрету Олександра Довженка” [5, с. 247].

Ю. Барабаш аналізує щоденник письменника разом з іншими його творами воєнних літ, вказуючи, що ідейною та естетичною домінантою їх є показати людину на війні, героїзм, народне безсмертя і народний подвиг, душу українського народу: “тема “найтяжчих втрат”, тема війни як трагедії народу, великого народного горя – один з “нервів” творчості Довженка цього періоду” [1, с. 79].

Б. Степанишин у праці “Дивосвіт Олександра Довженка” приділяє увагу неповторному змістові записів. “В його (Довженка – Н. В.) орбіту, в поле зору цього всевидючого ока України потрапив і державний лад тоталітарного СРСР, і злочинна КППС, і гнила система керівництва Червоної Армії, і закріпачені колгоспники, і денаціоналізоване вчительство, і страхітливо низький рівень так званої радянської культури. І насильство так званого соціалістичного реалізму над мистецтвом, і свавілля над його творцями” [11, с. 47].

Для О. Шарварка “Щоденник” О. Довженка є сповіддю письменника, що добре показує “внутрішній розбрат” людини й митця. “Дуже часто повертаюся до “Щоденника” Олександра Довженка, читаю, перечитую, щоразу знаходячи щось нове: настрої, нюанс цього настрою, думку, натяк, біль ...” [12, с. 157].

Л. Попович робить спробу інтертекстуального міфологічного аналізу “Щоденника”. Вона розглядає цей твір як “мистецьку лабораторію Довженка”, де на сторінках твориться через уявлення письменника модель України. Дослідниця вказує, що стиль ведення записів, образи твору ріднять його з “Щоденником” Т. Шевченка, а “трактування України письменник залишає як попередження людству, що стремить до повного морального та фізичного самознищення” [7, с. 53].

Саливончик П. у статті “Щоденник” О. Довженка як автентичне джерело пізнання біографії письменника” приділяє увагу автобіографічним фрагментам життя письменника, що занотовані у творі. Але й у цьому випадку “наскрізними в особистих записах О. Довженка є теми: Україна і війна, війна і народ, війна і митець” [8, с. 114].

Як бачимо, у різні часи відмічалось дослідниками, що щоденник є і творчою майстерністю письменника, і сповідальнею, повною болю, страждання і тяжких думок про особисту долю, долю України та її народу. На нашу думку, цікаво було б простежити домінантні теми, мотиви і структуру “Щоденника” О. Довженка в контексті тогочасної світової філософської думки, а саме у зв’язку з екзистенціалізмом як філософським, так і літературним напрямом середини 20 століття, що орієнтований на проблеми, пов’язані з людиною й сенсом його буття в сучасному світі, і досяг високого розвитку та проявився досить виразно в цей час. У нашій роботі ми прагнемо розкрити екзистенціальну спрямованість аналізованого тексту, визначивши екзистенціальні ознаки

щоденника як жанру мемуаристики на структурному, змістовому й концептуальному рівнях.

І. Сиротіна констатує, що у вивченні мемуаристики склалися два підходи – історичний і літературознавчий, бо мемуарна література може розглядатися і як джерело пізнання історії, і як художній твір. Але дослідниця пропонує ще культурологічний метод, що допоможе обґрунтувати філософський підхід до мемуаристики [10, с. 78]. М. Бахтін пропонував розглядати мемуаристику крізь призму хронотопу. Усі дослідники цього жанру відмічали, що будь-яка мемуарна література відбиває “дух часу” (Г. Єлізаветина). Але можна проаналізувати мемуарний твір і з точки зору “часу культури”, бо мемуаристика включена в культурну комунікацію, у соціокультурний хронотоп [10, с. 83].

З екзистенціалізмом “Щоденник” О. Довженка ріднить, по-перше, час написання.

За часовими рамками “Щоденник” О. Довженка охоплює період суспільного і особистого життя з 1941 по 1956 роки. Письменник розпочав вести записи, коли фашистська Німеччина напала на Радянський Союз, коли “війна стала великою, як життя, як смерть. Воює все людство. Ніби земна куля влетіла в якусь криваву божевільну туманність.” [3, с. 151]. О. Довженко став свідком і учасником цих подій. Письменник досить влучно характеризує час: “Моя доба найжорстокіша й найвеличніша одночасно” [3, с. 350]; “Світ огидний і страшний. Планетарне безумство цілком очевидне” [3, с. 328]; “Двадцятий вік помстився. Погуляв по слідах і дев’ятнадцятого, і сімнадцятого, і одинадцятого. Зоставив биту цеглу, кам’яні коробочки, на які противно дивитися, і покарбовану землю. Відсутність смаку, одірваність од природи, і моральний занепад, і душевна сліпота – разючі і незрівнянні ні з чим. Мені здається, що в наступних часах нашу героїчну епоху будуть вважати епохою занепаду в багатьох смислах” [3, с. 288].

Війна стала формою буття, на сцені якого розгорталася екзистенція людей, народу розкривалася їх самість, якою б вона не була. Це “межова чи гранична ситуація”, коли людина втрачає чи позбавляється коріння, коли людина і весь народ психологічно відкриті для створення екзистенції, що відкриває справжню природу як окремого індивіда, так і цілого народу. Як би О. Довженко не любив свій народ, але війна відкрила для нього нові риси, негативні і принизливі. Він нотує в запису від 2/VII 1942 року: “В чомусь найдорожчому і найважливішому ми, українці, безумовно, є народ другорядний, поганий і нікчемний. Ми дурний народ і невеликий, ми народ безцвітний, наша немов один до одного пошана, наша відсутність солідарності і взаємо підтримки, наше наплювательство на свою долю і долю своєї культури абсолютно разюче і об’єктивно абсолютно не викликаючи до себе ні в кого добрих почуттів, бо ми їх не заслуговуємо. Вся наша нечулість, боягузництво, наше зрадництво і піратство, і грубість і дурість під час всієї історії возз’єднання Східної і Західної України є <...> звинувачувальним актом

<...> У нас не державна, не національна і не народна психіка. У нас нема почуття гідності, і поняття особистої свободи існує у нас як щось індивідуалістичне, анархічне, як поняття волі <...>, а не як народно-державне розуміння свободи, як усвідомлення необхідності.” [3, с. 248 – 249]. У “Щоденнику” ставлення до народу різне, ми знайдемо уривки про велич і героїзм воїна й боягуза-дезертира, що тікає до хати, письменник страждає разом із жінками й дівчатами, котрі залишились на окупованій території й ненавидить тих, хто зраджують Батьківщину, виходячи заміж за німців. Довженко прагне показати різні типи людей, які потрапили в одну ситуацію війни, але сутність кожної людини різна і вона буде йти своєю власною дорогою. У цій ситуації потрібно брати до уваги бажання написати твір про український народ: “Народ не хотітиме читати про війну побутово-описового. Народу треба показати його зсередини, в його стражданнях, в його сумнівах, в його боротьбі, оновленні, і показати йому шлях і перспективи [3, с. 159].

Війна – час руйнування усталених орієнтирів, сила, що знищує все: від матеріальних до моральних цінностей, процес, який не має іншого закону, крім закону реконструкції, який у свою чергу створює хаос, абсурд. Описуючи життя людей у часи війни і після О. Довженко наводить безліч прикладів, що відтворюють абсурдність поведінки людей і хаос сучасного світу: “Боже мій, скільки нещастя народу принесли тупоголові воєначальники і скільки ще принесуть! Вони будуть карати ні в чім не повинний народ за те, що не вміли командувати і тікали з орденами під хвостами у кобил. Каратимуть за те, що не вміють командувати, карають фактом оддачі народу в лапи німців і каратимуть за те, що народ просто був під німцями і мусить якось жити, а не повісився увесь чи не був розстріляний німцями. <...> Прийдеться після війни розстріляти мільйон українців, – прицілюється уже ... Д. Придивляюсь до облич, прислухаюсь до розмов, до інтонацій, вдивляюсь в холодні, порожні, хижі очі і не бачу нічого, крім кон’юнктури, що мусить скінчитись перемогою через американську допомогу. Що їм народ?” [3, с. 239]; “Жалюгідне становище учителя матеріальне і морально-правове, і хибна система виховання – ось причина перше і найголовніша всіх труднощів, що їх несемо ми зараз. Ось причина наших перебільшених утрат, хаосу, слабодухості та іншого, словом, всякого того, що робить нашу перемогу багатообабгато дорожчою, ніж це могло бути” [3, с. 240]; “Багата держава, що утворюють бідні люди, – абсурд! Держава не може будувати свій добробут на бідності і обдертості своїх громадян” [3, с. 264]; “...всі вони культурні і розумні люди і всі знають, що творять абсурд і не можуть не творити. Нема у них своєї волі, думки, смаку, гідності, не повинно бути” [3, с. 388].

На структурному рівні “Щоденник” О. Довженка має характерні ознаки жанру. Уривчастість, фрагментарність у веденні записів та розлогі картини війни і післявоєнного періоду з аналізом, композицією, планами створення майбутніх творів мистецтва, аспекти й феномени панування тоталітаризму, нанизуючись епізод за епізодом, запис за записом на

концептуальний стрижень твору створюють відчуття, уявлення “хаосу” на рівні побудови тексту.

За змістом “Щоденник” – це калейдоскоп фрагментів, мозаїка аспектів людської екзистенції, які, у свою чергу, оформлені за допомогою структурної дискретності. У творі є все: події особистого життя, авторські сни, події минулого, кохання, роздуми на різні теми, переживання, емоції, пейзажі, події на фронті й окупованій території, культурне життя, зображення відомих постатей, розлогі образи України, її народу, жінки, людської душі, картини війни та смерті, будівництва ГЕС, подані у формі нотаток до майбутніх творів, літературні питання, роздуми щодо законів мистецтва, ставлення до післявоєнного технічного прогресу. Кожен з цих тематично різних записів є формою створення хаосу, абсурду людського існування. Така форма ведення та організації щоденникових записів, створює картину хаосу та абсурду, а ці поняття є ключовими в філософії екзистенціалізму. А. Камю розглядав життя як хаотичний потік, позбавлений закономірності і значення, у якому найвизначніше місце займає випадок.

Разом із цим така форма щоденникових записів становить той екзистенціальний текст, який “не сприймається більше як система з стрижневою орієнтацією (як “система-корінь”), якій відповідає образ світу як Космосу, зараз це скоріше ризома” (принципово нелінійний спосіб організації цілісного (тексту), який залишає відкритою можливість як для внутрішньої іманентної рухомості, так і для плюралізму інтерпретацій), “яка створює уявлення про світ як про “Хаосмос”, тобто як про своєрідну композицію, яка складена з Хаосу” [9, с. 318].

Щоденник – це мистецьке відображення, відтворення дійсності на засадах літератури та шляхом мистецтва. А “мистецтво – це не хаос, а композиція хаосу, яка дарує бачення чи відчуття, і тому воно створює собою... Хаосом, Хаос як складне ціле, яке не можна уявити, запрограмувати заздалегідь... Мистецтво бореться з хаосом, але для того, щоб зробити його відчутним” [2, с. 264].

Отже, щоденниковий текст разом зі змістом та способом його організації є тим “Хаосмосом”, у якому відбувається екзистенція – буття індивіда, тобто автора. Щоденник Довженка особливий є тим, що у творі автор не відокремлює себе від суспільства, а пропускає в більшості випадків суспільства через себе.

Концептуальна цілісність цього мемуарного жанру та ідеї екзистенціалізму є еквівалентними: вивчення людини ґрунтується на філософській парадигмі “буття-людина”.

Базуючись на вищевказаних темах “Щоденника” можна згрупувати їх і об’єднати в тему самотності, тему розпачу, тему жаху, тему абсурду, тему любові, тему творчості.

Протягом усіх сторінок твору ми розуміємо, що автор – це самотня людина, ще більш самотнім він стає після цькування за “Україну в огні”. Він сам зі своєю творчістю, а іноді і творчість залишає його: “Я не вмію писати. Або я зовсім не вмію писати і все те, що я роблю, лише

здається писанням за принципом – на безриб’ї і рак риба, або ж я втомився і виснажився увесь вцент. Написати пів сторінки для мене вже каналський труд. Я втомлююсь часом від одного рядка” [3, с. 322] “Самотній і розбитий. <...> я абсолютно один. Чи винен я, що я один? Чи хотів я самотності?” [3, с. 388 – 389].

О. П. Довженко був досить чутливий до трагедії народу. Воєнна і післявоєнна доба породили розчарування письменника. 18/IV 1942 року О. Довженко занотовував: “Два вороги покалічили мені життя. Перший – Гітлер, що одняв в мене народ, хату і нещасних батьків, другий – Б., що вигнав з роботи мою жінку, одняв у мене гроші, зав’язав мені творчість і пригріває у себе моїх убивць. Він же знищить, очевидно, і моє ім’я. [3, с. 177]. Після війни в записах від 3/IX та 15/IX 1945 року читаємо: “По своїй натурі я не можу, не вмію бути вдоволеним. Я з нещасливими, з бідними, з невлаштованими. Я помічав се за собою завжди. Очевидно, се від моєї невгамовної уяви, і од якихось житейських стародавніх травм. Може, тому, що я українець, що все моє життя на землі палають страшні жертovníки, на яких загивають негасимі душі, блукають, зітхаючи марно в скорботах своїх, у марних сподіваннях. <...> я жорстоко ображений і розорений війною. Вона одняла в мене честь, дорогого мого батька, розорила мене, пограбувала мій дім доценту, бібліотеку мою знищила і вигнала мене з батьківщини. Вона відняла в мене щастя жити з моїм народом. Тому до самої смерті душа моя буде з тими, кого розорила й обездолила війна. З удовами і сиротам и, з каліками, арештантами і вигнанцями, з погвалтованими в неволі рабнями-дівчатками, що втратили батьківщину й честь і розвіяні по світу, мов чайки в лиху бурхливу годину. З усіма, хто вмер у нелюдсько жорстоких катуваннях, у муках, хто вимолював у ката кулю замість петлі, під шибеницею стоя, хто горів у вогні, кричучи” [3, с. 351 – 352]. Щоденникові записи письменника переповнені особистим і суспільним болем. “Довженко не відвертається від трагічного. Кожний факт страждання народу відбивався в серці письменника: він хотів донести до наступних поколінь нелюдські тортури, яких зазнали наші люди під ярмом фашизму” [6, с. 218].

Напружене переживання кризи цивілізації у 20 ст. у вигляді вичерпності усіх духовних цінностей, марних намірів подолати трагізм людського існування, перебудування внутрішніх світоглядних норм особистості, що “випала” з звичайного соціуму і залишена на одинці серед ворожого світу, – усі ці ознаки особливо яскраво визначаються в екзистенціалізмі.

“Щоденник” Олександра Довженка є зразком щоденникового жанру середини 20 століття, у якому простежуються ознаки екзистенціалізму як на структурному, так і на змістовому рівнях.

Література

1. Барабаш Ю. Народ у війні. Нотатки про творчість О. Довженка воєнних літ // Прапор. – 1965. – № 10. – С. 78 – 88. **2. Делез Ж., Гваттари Ф.** Что такое философия? – СПб, 1998. **3. Довженко О.**

Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941 – 1956). – К., 2001. – С. 139 – 503. **4. Корогодський Р.** Довженко: вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 52 – 54. **5. Костенко В.** “Живое время – весь я твой ...” Заметки о дневниках А. П. Довженко // Дружба народов. – 1963. – № 9. – С. 247 – 254. **6. Плачинда С.** Олександр Довженко. – К., 1964. – 320 с. **7. Попович Л.** Антиутопічна модель України Олександра Довженка. Спроба інтертекстуального міфологічного аналізу // Довженко і кіно. – К., 2004. – С. 37 – 55. **8. Саливончик П.** “Щоденник О. Довженка як автентичне джерело пізнання біографії письменника // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії. – Луганськ, 2005. – С. 109 – 118. **9. Сартр Ж.-П.** Что такое литература? – СПб., 2000. **10. Сиротина И.** Культурологический потенциал мемуарного источника: поиски новой парадигмы / Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26 – 27 мая 1997 г.). – СПб., 1997. – С. 78 – 84. **11. Степанишин Б.** Дивосвіт Олександра Довженка. – К., 1994. – 56 с. **12. Шарварок О.** Гангрена уяви, або ще дещо про внутрішній розбрат Олександра Довженка // Київ. – 2002. – № 9. – С. 153 – 167.

This article is devoted to the analysis of Olexander Dovjenko’s “Journal” (“Shchodennyk”). The author believes that this work has many existansional features what are expressed clearly. It is shown that these features are connected with the creation reason of Dovjenko’s work, its meaningful conceptual and structured stylistic characteristics, its system of portrayals.

УДК 82.0 (477)

В. Ю. Пустовіт

НАЦІОНАЛЬНЕ ЯК ГОЛОВНИЙ ЧИННИК У МЕМУАРИСТИЦІ ГАННИ БАРВІНОК

Ганна Барвінок – псевдонім дружини видатного українського письменника і громадського діяча Пантелеймона Куліша. Протягом багатьох років подружнього життя ця вольова, рішуча й вірна жінка була прекрасною, розуміючою дружиною свого чоловіка, яка усе своє життя у вдівстві присвятила продовженню справи чоловіка й ушануванню його пам’яті. Ганна Барвінок також мала літературний хист, але більше, ніж півстоліття, зацікавлені читачі могли судити про їхню художню вартість лише зі слів не завжди достатньо об’єктивних літературних критиків. Майже більше сімдесяти років

тому були виданні останні твори діячки. Разом з художніми творами повертається до читачів і дослідників сама письменниця, її внутрішній світ, погляди і переконання, про що ми можемо дізнатись, вивчаючи її мемуарні твори, зокрема епістолярій та спогади про Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Миколу Костомарова та Марка Вовчка. Останнім часом виходять праці, присвячені дослідженню як творів Ганни Барвінок, так і її листуванню, а також друкуються листи різних осіб, звернені до неї. Це публікації В. Сарбея, Л. Зеленської, І.Забіяки тощо, в яких багато уваги приділено дослідженню епістолярної спадщини Ганни Барвінок.

Усе своє свідоме життя Олександра Михайлівна була свідомою українкою, гаряче вболівала за розвиток української національної справи. Спадає на думку, що, можливо, в цьому причина замовчування її творів за радянських часів, “однак у її творчому і навіть епістолярному доробку тяжко віднайти якісь одверті категоричності, що дали б підстави для ідеологічно зашореної критики звинуватити її в націоналізмі” [1, с. 9].

Епістолярна спадщина Ганни Барвінок представлена листами до видатних діячів української культури, зокрема до П. Куліша, М. Коцюбинського, І. Пулюя, В. Горленка, М. Комарова та інших адресатів. Листування цих осіб становить безцінне джерело з історії України періоду ХІХ початку ХХ ст. в цілому і зокрема – з історії української культури, українського національного руху. У листах Ганни Барвінок розкривається майже невідома до сьогодні жінка ми дізнаємось про її переконання, глибоке почуття любові до українського народу, бажання працювати на користь української національної справи.

Надзвичайно важливу й цікаву частину епістолярію письменниці складає її листування з Іваном Пулюєм. Пулюй заприятелював з Кулішами, коли був іще студентом. За життя П. Куліш разом з ним працювали над перекладом Нового Завіту українською мовою.

Їх листування стосовно перекладу Святого Письма українською мовою тривало більше трьох років. Ганна Барвінок чітко усвідомлювала роль і значення цього перекладу для українського народу, адже українці – надзвичайно релігійна нація, і якщо вони будуть мати змогу читати Біблію українською мовою, то це надзвичайно піднесе їх національне самопочуття. Про відданість Пулюя українській справі, служінню рідній культурі, освіті, народу говорить його кропітка робота по здійсненню перекладу й видання Біблії, як зазначав сам І.Пулюй у листі до М. Лисенка, що він “...готов допомогти землякам за для тої української Беатрічі” [1, с. 296], але в такому скрутному становищі загартовувався національний дух української інтелігенції, яка спрямовувала свої зусилля на боротьбу заради національного становлення українського народу.

І.Пулюй разом з О.Куліш сміливо виступали на захист української мови, про це свідчить, наприклад, звернення Пулюя до Президента Академії Наук Росії, в якому він вимагає:

“1) Знесення царського указу 18-го Мая 1876 року.

2) Допущення української мови на території України в урядах і школах, у виданнях преси і на всіх царинах наукової і літературної праці.

3) Дозвіл для ввозу в Росію Св[ятого] Письма мовою русько-українською і всіх наукових видань на тій мові, друкованих за границями Росії” [1, с. 346].

Між І.Пулюєм та Ганною Барвінок склалися добрі, душевні стосунки, він завжди турбувався про стан її здоров'я, намагався якось допомогти. Коли в нього народився син, Пулюй запропонував їй стати синові хрещеною матір'ю. Цей лист переповнив великою радістю Олександрю Михайлівну, яка розуміла, що особистість формується в сім'ї, тому їй за щастя було стати частиною родини видатного борця за українську справу, у чомусь виховувати і впливати на його дітей, бо одnodумці і продовжувачі їхньої справи виходять з їхніх сімей. У листі з Праги (12.05.1901р.) І.Пулюй пише про виховання своєї дитини як свідомого українця: “Про серце будемо дбати, як доживемо, і дамо йому науку, любити Україну і розуміти розумом і серцем, що думали і робили Куліші і батько його” [1, с. 317].

Пулюй надсилав О.Куліш багато власних книжок, одна з них, “Нові й перемінні зьвізди”, присвячена спогадам про родину Куліш, перебування у Мотронівці, вийшла друком у Відні в 1905 році з присвятою П. Кулішу. У виданні автор писав про О. Куліш: “...після смерті П. Куліша О.М. Куліш вважала за єдину мету в її житті – захистити і зберегти дорогу літературну працю П. Куліша для України” [1, с. 305]. Ця книга була для Г. Барвінок святою, вона дарувала книжки, надіслані автором, своїм близьким, знайомим, друзям. Одну з них презентувала М. Коцюбинському, тим самим вкладаючи свій посильний внесок у розповсюдження української літератури.

Дружина П. Куліша намагалася не забувати про справи свого чоловіка, тому в 1907 році було відкрито музей П. Куліша, який був першим і єдиним меморіальним музеєм в Україні. М. Павлик у листі до Г. Барвінок радив збирати листи до музею, щоб не пропали: “...Нехай би це робив хоть Пулюй, що може міг би написати і біографію пок[ійного], а бодай спомини про нього. Я про це напишу йому.” [1, с. 304]. Уже тоді вони розуміли необхідність зберігання та роль мемуарних й епістолярних матеріалів для української історії, культури та літератури. З метою вшанування пам'яті митця, виховання національної самосвідомості у молодого покоління О. М. Куліш хотіла отримати гроші за Святе Письмо віддати на встановлення учнівської або студентської стипендії імені П. Куліша.

Важливими в епістолярній спадщині Ганни Барвінок є її листи, адресовані Михайлу Комарову, – видатному українському

бібліографу, фольклористу та громадському діячеві. Із цих листів дізнаємось про багато таких подробиць з життя Пантелеймона Куліша, яких немає в жодному іншому документальному чи мемуарному джерелі, дізнаємось про внутрішній світ і переконання авторки. Звичайно ж, і в листах до Комарова Олександра Михайлівна писала про переклад Біблії, адже це питання хвилювало її протягом багатьох років. Вона пояснює, чому І.Пулюй єдиний, хто може достойно продовжити працю її чоловіка: “Коли хто може кінчати Біблію, то це єдинственний чоловік – доктор Пулюй, він технологічної школи професором у Празі. Він у Відні на той час жив з нами і проводив теж деяку роботу вкупі... Пулюй дуже освічений чоловік і язик добре знає, а не по-галіцьки-змішаним з польським. Він гарно і гарячо написав свої “Незабудьки” про мою дружину...” [2, с. 12].

Звертається у своїх листах Ганна Барвінок і до проблем менталітету українського народу, про його несвідомість або запізніле цінування добра. З епістолярію постає славетний образ її чоловіка, котрий своє життя присвятив служінню українській нації: “...ноги мозолив, ходячи, - не доїдав і не досипав, а ковав його [слово] і будив людей і собі не раз говорячи: “Душе моя, душе моя, что спиш”. І робить, і робить – ходить, лазить по трущобах – по шинках, по підвалах – часто п'яні кобзарі лежать: і бандури, і кобзи геть. І він записує – рисує їх, і будить їх к самосознанію, да ще таким золотим звонком, гарячим словом...”; “ніколи було писати йому – ні дневника, ні автобіографію – чужі роботи багато забірали часу, а своїх скільки! А ще як “Основа” була, тільки народжались писателі, а сам він, під шестю, здається, псевдонімами, писав, щоб тільки піддержати наш орган” [2, с. 14].

З великим ліризмом пише вона про літературні справи в Україні, про те, як згадують її чоловіка в літературних і письменницьких колах батьківщини: “Ти виставив наше національне знамено на високих твердинях науки і гаманітарності. Ти не кликав людей на криваве діло, на гарбання чужої предківщини, на топтання під ноги чужих святощів. Ти закликав і зібрав до купи українську розполошену і розсіяну сім'ю до наслідування предківського надбання рідного слова, до наслідування правом науки і словесності.

Ти заповідав своїм братам робити діло, розмишляючи, як люди, освічені наукою, і добитись до мети не мечем і кулачем, як предки Варяги і Січове козацтво, – а пером та лагодою” [2, с. 16]. Ганна Барвінок, щиро кохаючи свого чоловіка, переймала всі його погляди й переконання, але, звичайно ж, не бездумно наслідуючи, а пропускаючи їх через свою душу, через свою свідомість. Вона поділяла його просвітницькі погляди, йшла за ним у справі освіти українського народу, у справі піднесення його національного духу шляхом літературної та освітньо-культурної діяльності. Звичайно, тільки така діяльність не могла принести вагомих здобутків у національному поступі, але вона була необхідною частиною всієї масштабної справи перетворення українського народу на повнокровну націю.

З болем писала Ганна Барвінок про відсутність в Україні достатньої кількості свідомих та поміркованих діячів: "...часто і на могилі своєї дружини стрічаю поклонників: і здалека, і чимало із Почасва, і із Подольської Губ., і т. ін., але ж: не говорять – не читають по-своєму, а видно і не люблять – так денаціоналізувались. Вони байдужі до своєї літератури, не хочуть дбати про неї - возвисить її до культури європейської. У великих городах – спілки, гуртки: бачаться часто, то там і йде пропаганда рідних інтересів..." [2, с. 17]. Думається, трохи переоцінила Ганна Барвінок національну свідомість по містах, адже, як відомо, міста в Російській Імперії були якнайбільше зрусифікованими, хоча там дійсно працювали різноманітні спілки, до яких входила найменша частина національно свідомої інтелігенції, яка, на щастя, дуже багато робила для українського народу.

Видатна українська письменниця Ганна Барвінок залишила вагомий слід в історії української літератури, в українській культурі, вона все життя активно працювала, розвивалась духовно, доводячи справедливість власного висловлювання: "Пасивний чоловік – це неподвижна вода, – котра плісняє" [2, с. 13], її життя і творчість невід'ємно пов'язані з життям і творчістю її чоловіка П. О. Куліша.

У мемуарній спадщині Ганни Барвінок чимало місця відведено спогадам про сучасників й однодумців: Тараса Шевченка, Миколу Костомарова, Марка Вовчка, чоловіка тощо.

Спогади про батька Тараса вперше було опубліковано 1861 року під назвою: "Воспоминания о Шевченке; его смерть и погребение: Голосіння українок // Основа. – 1861. – Ч. 3. – С. 16 – 17. Текст спогадів насичений фольклоризмами, риторичними звертаннями, символами народно-поетичної мови, демінутивами, що все разом нагадує голосіння за померлим: "Чого ти так задумався-загадався, наш батьку рідний! Яка важка дума обняла твою головоньку? Кому ти урочаєш вдову – Україну і діток своїх? Хто їх догляне, хто привітає, як ти, наш голубе? Хто замовить нам тепле і щире слово, як твоя свята душа нам оповідала!.. Боже!.. Розів'ються садочки – а тебе, мій голубе, і не буде! Защебече соловейко, закує зозуля – а тебе, наш жалібнику, і не почуєм..." [1, с. 235].

Подібно написано спомин про чоловіка "Довічний жаль" (1908), прокинувшись, жінка згадала події 11-ти річної давнини, і розповідає про своє теперішнє життя:

"Мій орле сизокрилий, мою печаль пекельну – "не заїсти, не запити"..."

Ох, як згадаю!.. Білі голуби, легкі, прозористі, мов дух Святий – над тобою витали, щоб твою душечку на крильцях понести на небеса.

О, Боже!.. скінчилось... Світ мені затьмився...

Здалось мені, що й дерева тихо склонили свої віти. Наші звірята, що ти приручив, привернув до себе, заглядали на ганок, у твою кімнату... (у спогадах племінниці П. Куліша Галі також є згадка про любов до звірів і захоплення ними. – прим. наша. – В. П.)

Творю твою волю по змозі” [1, с. 244]. Напевно йдеться про неприпинення роботи, яку започаткував П.Куліш.

Спогади про М.Костомарова “Кілька зустрічів з М.І. Костомаровим” починаються від 1847 року. Ганна Барвінок зазначає, що “З ім’ям Костомарова завше поєднується у моїй душі ім’я Шевченка. Я заслуховувалася, коли Костомаров бесідував з моїм чоловіком по церковно-слов’янському. Се було його улюбленою забавкою” [1, с. 238 – 239]. Зі спогадів дізнаємося про матір і дружину Миколи Івановича, про спільні турботи й нещастя, пов’язані з 1847 році у справі Кирило-Мефодіївського товариства. Цінним є матеріал про національні питання, які непокоїли всіх свідомих українців того часу: “Коли бував у мене Костомаров, ми більше говорили з ним про батьківщину. Він викладав мені свої поважні міркування про минулу й можливу в майбутнім долю нашого народу...” [1, с. 242]. Зі споминів постає образ освіченої людини, вихованої, патріотично налаштованої й духовно багатой особистості.

Цінним джерелом для осмислення ролі Марка Вовчка є спогади Ганни Барвінок, опубліковані 1907 і 1909 року. Незначні за обсягом, але подають багато цікавих фактів до біографії письменниці.

Л.Зеленська зазначає, що ці спогади містять “дуже багато особистого, суб’єктивного, ніж виваженого аналізу життя і творчості Марка Вовчка” [3, с. 92]. Цьому є ряд пояснень, адже сама Ганна Барвінок також писала твори, авторку обурювали порівняння її з Марком Вовчком: “А хтось з наших ворогів уже в енциклопедический лексикон заніс брехню, що Ганна Барвінок, глядя на Вовчка, і собі. А я раніше трьома роками од її уже писала... Хоча деякі оповідання Марка Вовчка мені дуже подобались” [3, с. 21]. І такі порівняння з Марком Вовчком були непоодинокими.

У листі до І. Шрага Ганна Барвінок зазначає: “Почала я писати спомини про Марка Вовчка по Вашому совіту. Да не будуть вони цікаві для публіки. Дещо про її хоч і чували, але ж все нелесне. Держалась вона нашого кола, бо вигодно було” [3, с. 89 – 90].

Зі спогадів 1909 року дізнаємося, що Пантелеймон Куліш разом з братом Г. Барвінок товаришували з Опанасом Марковичем. Знайомство з майбутньою дружиною не справило враження на друзів, Барвінок припускається думки, що саме Куліш назвав її “Вовчком”, бо дівчина була неговірка, наче злякана, мовчазна: “Нам вона здалася боязкою, чи не світською, не прикидливою до людей. Якось ні до хазяйки, ні до мене, ні до Куліша не горнулася; як по нашому темпераменту, – була непривітна, не горяча. А ми всі дуже до неї ласкаво оберталися. А вона якось погордо... Мов – “Ви мене любіть, а я в світі нікого”... [1, с. 246]. Однак усім було до душі, що письменниця Московська прислужилася українській ідеї, піднімаючи жіноцтво. Заради майбутнього українського народу П.Куліш вирішив допомогти молодій письменниці з редагуванням і видаванням творів за свій кошт: “Таку високу самопожертву й любов до України Куліш через все своє життя показував:

він се робив і для Квітки, на свій кошт і повидавав. Усім Куліш жертвував для рідної України” [1, с. 247]. Барвінок не приховує захоплення чоловіків молодю жінкою, зокрема й П. Куліша, В. Білозерського, І. Тургенєва тощо. З часом Шевченко й Куліш втратили повагу до Марковички: “То Шевченко розчарувався в Вовчку і хоч присвятив був їй свої вірші, та потім стукав кулаком по столу й казав: “Я їй, я їй розкажу!..” [1, с. 248]. Тут же виголошується думка про вартість й авторство повістей Марка Вовчка: “Надвоє думають, що то не вона писала...” [1, с. 248], отже бачимо також негативне ставлення чи жіночі ревності до суперниці.

В Інституті літератури НАН України зберігаються біографічні матеріали Ганни Барвінок, які містять уривок з автобіографії Ганни Барвінок та щоденникові записи (1904 року, без дати), які на сьогодні ще невідомі широкому колу літературознавців.

У мемуарній спадщині Ганни Барвінок є значна частина некрологів, один з них надрукований 1911 року (Українська хата. – Ч. 7/8) Микитою Шаповалом. Текст складається з двох частин, вступ і безпосередньо розповідь про Ганну Барвінок, своєрідна побудова, стиль мови не визначають рис, притаманних цьому жанрові, напевно, що й сам автор так його назвав “замість некролога”, адже з тексту видно, що писався він через рік по смерті діячки і більше схожий на спогади людини, яка знала письменницю.

Отже, як засвідчує мемуарна спадщина письменниці, Ганна Барвінок була наполегливою, впевненою в собі і своїй справі жінкою. Здавалось, їй непідвладний час, молодше покоління поетів та письменників називали її своєю матір’ю в українській літературі. Діячка своєю невтомною, наполегливою працею в науковій, освітній, громадській роботі посіла визначну роль у розвитку національної культури, літератури, в поширенні національної свідомості в усіх верствах українського народу. М. Чернявський, вітаючи її з ювілеєм писав: “... що коли Україна матиме таких женщин, як Ви, вона не загине і ім’я її не зітреться з крижалів історії” [3, с. 105]. Не можна не погодитися з цим висловлюванням.

Література

1. **Ганна Барвінок.** Збірник. До 170-річчя від дня народження. – К, 2001.
2. **Сарбей В.** Пантелеймон Куліш в епістолярній спадщині Ганни Барвінок (Куліш) // Київська старовина. – 1994. – № 6. – С. 7 – 23.
3. **Зеленська Л.** Ганна Барвінок (Життєпис на основі епістолярної спадщини). – Д., 2001.

There is consideration of creation of the nation in memoirs of Hanna Barvinok. Social and literary position of the public figure is becoming known in the base of sources.

Г. А. Шестера

**ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ/ХУДОЖНЬОЇ ПРАВДИ
ЯК ВИРАЖЕННЯ ЖАНРОВОЇ СУТНОСТІ ІСТОРИЧНОГО
РОМАНУ В НАРАТОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ**

Класики вітчизняної та світової літератури доклали зусиль, щоб утвердити історичний роман як важливу галузь словесного мистецтва, залишили твори, які дають естетичну насолоду багатьом поколінням читачів, у тому числі й нашим сучасникам. У літературі першої половини ХІХ століття було розвинуто два естетично різні підходи до інтерпретації історії. В. Скотт, А. Мандзоні, О. Пушкін, П. Куліш вважали основним опертя творчої уяви на документальні матеріали. У той час як В. Гюго, А. де Віньї, М. Гоголь, Т. Шевченко, І. Франко прагнули до вираження власних поглядів і почуттів, суб'єктивного осмислення історії, до зіставлення чи протиставлення минулого й сучасного.

Й. Брокмейер і Р. Харре, досліджуючи наративний дискурс, говорили про існування небезпеки “перетворення металінгвістичної категорії в реальну сутність” [2, с. 35]. Іншими словами, “форма, жанр або дискурсивний тип наративу, які... являють собою не більше ніж металінгвістичну категорію – можуть бути оречевлені й перетворені в різновид онтологічної категорії” [2, с. 35]. Письменник, вичленовуючи з мозаїки багатьох історій одну, потрібну для реалізації його задуму, “вихоплює фабулу й оформлює її в деякий специфічний жанр. < > Те ж саме розгортання дискурсу могло б здійснитися багатьма іншими способами, і в деяких із них оповідь могла б не мати місця” [2, с. 35]. Думку про існування певної реальної історії, “яка чекає на своє розкриття... й існуюча до наративного процесу, ми можемо схарактеризувати як онтологічну помилку” [2, с. 35].

Ще однією помилкою є припущення, що існує “тільки одна людська реальність, з якою... повинні узгоджуватися всі наративи” [2, с. 35]. Враховуючи те, що матеріальний світ, а особливо прояви людської діяльності, є надзвичайно складними й багатоаспектними, то кожна версія, що приймає форму наративу, концентрує свою увагу на висвітленні лише окремих аспектів з багатьох їй притаманних. Тому “існування деякої єдиної, яка лежить в основі наратива, істинної людської реальності, що нібито й повинна бути представленою в наративному описі” [2, с. 36] є помилкою репрезентації.

Таким чином, ми не можемо ототожнювати історичні факти, засвідчені в писемних джерелах, з реальним життєвим фактом, який мав місце. Наративи “являють собою форми, внутрішньо властиві нашим способам отримання знань, яке структурує наше сприйняття світу й самих себе” [2, с. 36]. Себто наратив не є лише ословленням дійсності, наданням їй лінгвістичної форми (на чому наголошував Вітгенштейн).

Людина, у тому числі й літописець, усвідомлюючи, осмислюючи дійсність, уже наративізує її, в ідеалі не претендуючи на канонічність, взірцевість свого витвору: “Події, зафіксовані в анналах та хроніках, – це не сирий матеріал для дальшого вираження, а вже закодовані в тропях, які чекають подальшого наративного пояснення” [3, с. 176]. Залежно від ідей та інтенцій письменника відбувається авторська інтерпретація життєвої історії, її наративізація в формі художнього твору не як єдино можливого, а як одного з вірогідних варіантів. Адже, наративна “феноменологія надзвичайно багатоманітна й носить відкритий характер” [2, с. 32]. Вивчення ж і застосування історичних джерел під час написання історичного роману забезпечує обізнаність автора в культурно-історичному контексті з метою оформлення авторської концепції бачення світу в структурно оформлений і змістовно викінчений літературний твір з високим показником функціонування наративної моделі як істинної.

У другій половині XIX ст. письменники й критики при моделюванні художнього образу в процесі наративізації керувалися такими основними критеріями, як дієва самохарактеристика, мотивація вчинків певної особистості, розкриття людської сутності, розуміння людської психіки. На проблемі індивідуума в історії, на складності взаємодії особи й середовища, на душевних процесах персонажів концентрували художню увагу історичні романи І. Нечуя-Левицького, М. Старицького. Повістю “Захар Беркут”, низкою літературознавчих праць І. Франко торував шлях історичному роману в філософічному напрямку, наголошуючи на праві митця художньо обіграти історичний факт, розкрити його глибинну сутність, “дати вираз також власним поглядам, настроям, жалям і надіям” [9, с. 432]. Автор, реалізуючи мистецькі інтенції, “всюду потроху відступає від історії, заповнює фантазією те, чого не договорюють хроніки і документи”, щоб історичну подію “із сухого хронікарського факту зробити живою драмою” [9, с. 440].

У літературному процесі початку XX ст. модерністи, спираючись на інтуїцію та емоції, персоніфікували історичний процес у суб’єкті, в індивідуальному героєві, утверджували вірність духові, ідеї, настрою, візії, замість уважного ставлення до фактів міфологізували історію. У контексті сучасного літературознавства такі явища не є негативно маркованими з огляду на те, що диференціація на істинні історії, які базуються на історичному документально підтвердженому факті, й невірні історії, що засновані на неправді або самоомані, є помилковою. Реальність не може розглядатися “як деякий ґатунок об’єктивного... критерію, на основі якого можна судити про істинність наративної репрезентації” [2, с. 36].

Специфіка історичного роману зумовлює певні особливості його художньої методології. Працюючи над твором цього жанру, письменник мусить звертати увагу на факти історії не тільки розробляючи сюжет і композицію, але й виписуючи портрети героїв, міркуючи над засобами їх

мовної характеристики. Тобто авторський задум і художня логіка повинні узгоджуватися з історичними наративами, спиратися на них, жититися ними.

Письменник-романіст, що працює над літературними творами історичної тематики, змушений “конструювати” зображувані ним події та людей не стільки на основі власного безпосереднього досвіду, скільки на основі досвіду упосередненого, який черпає з історичних джерел. Він повинен уявити сюжет свого твору через документи, за історичними фактами розпізнати живих людей, а вже потім обернути їх у художні образи.

Одну з істотних сторін специфіки історичного роману становить органічне поєднання в ньому мистецтва й науки. На основі тих фактів, які історик-учений уже безпосередньо викладає у своїй книзі, він, митець, ще повинен намалювати живу картину, живих людей, окреслити їх характери, правдоподібно розгорнути складну мережу взаємин між персонажами, розкрити в них, у їхніх діях історичну епоху – дати літературний наратив. Романіст-історик, говорив академік О. Білецький, повинен “дуже добре знати епоху, яку описує, її зовнішню історію, її побут, суспільні взаємини. Треба добре розуміти причини історичних подій і вміти роз’яснювати їх читачеві не за допомогою міркувань, а за допомогою художніх образів. Для цього недостатньо тільки однієї жвавості уявлення. Для цього треба вивчити документи істориків, залишки матеріальної культури минулого” [8, с. 5].

Однією з головних і найбільш амбівалентних в історичній романістиці є проблема історичної та художньої правди. Її вивченням займалися Лессінг, Дідро, Пушкін, Франко, Горький. Цікаві міркування про розуміння ролі художнього вимислу, творчої фантазії в художньому процесі, а також різниці між літературою та історією знаходимо в “Поетиці” Аристотеля: “Завдання поета говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий прозою..., відрізняє їх те, що один говорить про події, які відбулися, а другий – про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більш про загальне, а історія про окреме” [1, с. 54].

У майстерно довершеному творі правда історична та правда художня взаємопов’язані та взаємообумовлені, становлять цілісний у своїй єдності комплекс – правду історично-художню. М. Сиротюк так пояснює співвідносність цих явищ наративного процесу: “Якщо ж для чіткішого окреслення понять “історична правда” і “правда художня” на одну мить “розірвати” ці поняття і спробувати з’ясувати їх місце і роль у творі кожного зокрема, то побачимо, що основною серцевиною в понятті “історично-художня правда” є правда історична: реальна історія складає зміст твору... Тому “керівне начало при змалюванні певного історичного явища, події чи особи належить передусім їй. Саме правда історії найчастіше підказує письменникові художнє трактування, шляхи і

прийоми образного освоєння конкретного історичного матеріалу” [7, с. 44].

Питання про історичну правду виникло разом із історичним романом. Змальовуючи певну історичну добу чи подію, романіст повинен чітко детермінувати її місце й роль в історії країни, народу. Глибоко розкрити її зміст, характер, ті суспільні наслідки, які вона залишила після себе. Досліджуючи наративну конфігурацію тексту історичного й літературного, П. Рікер відзначає: “Привілеєм вигаданої оповіді порівняно з історичною є здатність розпадатись на акт висловлювання й саме висловлювання. < > Розповідати – це означає вже “розмірковувати” про ті події, про які йдеться. Завдяки цьому оповідне “з’єднання разом” містить можливість дистанціюватися від власного продукту і тим самим роздвоїтися” [6, с. 43]. З такого розуміння вигаданої оповіді постає, на думку Н. Мафтин, ще одна істотна своєрідність у плані розрізнення художніх творів і літописів: “літописний текст моделюється за принципом “людина у світі та історії”, художній – “світ та історія в людині”. Літописець-історіограф фіксує факти, він не намагається дистанціюватися від них, не претендує на роль деміурга. Художній твір – це буття, реципійоване через суб’єктивне світовідчуття митця, трансформоване в оцінну систему наратора” [6, с. 43].

Обов’язковим симптомом розповідання-творчості, вагомим компонентом “життєвої історії” є вигадка. Ще лінгвісти відзначали, що “мова є творчість” [4, с. 13], і тільки тому цінна для людини, бо характеризується як творчий процес. Отже, процес перетворення життєвої, історичної правди в правду художню невіддільний від таких понять, як художній вимисел і художній домисел. Звернемося до “Словника літературознавчих термінів”, де подано таке тлумачення: “Вимисел у художній літературі – це те, що створене творчою уявою, фантазією письменника. Вимисел – один із засобів створення художніх образів і картин на матеріалі, здобутому митцем при вивченні життя. Без нього неможлива справжня література” [5, с. 49]. Домисел трактується як “такий здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують життєві факти; надумані й непереконливі картини та образи твору. Цим відрізняється домисел від вимислу, заснованого на глибокому знанні життя й широко використаного письменниками у творчій роботі” [5, с. 83 – 84]. Таким чином відбувається актуалізація думки про художній наратив як “форму життя мови”, природа якого, за Є.Трубіною, ідентична феноменові, “через який проговорюється саме буття” [4, с. 14].

Отже, поетична фантазія, творча уява письменника так само характеризують художньо-історичний твір, як і наявність у ньому фактичної історії. Через поетичну фантазію здійснюється творче освоєння історії в романі, переведення її із сфери наукової у сферу мистецьку, з категорії фактів у категорію картин і образів. Без неї письменник-історик не може обійтися, бо ж його твір, власне, й має

являти собою органічне поєднання науки з мистецтвом, історичних даних з художнім вимислом.

Український історичний роман став предметом літературознавчого аналізу в монографіях А. Гуляка “Становлення українського історичного роману”, М. Ільницького “Людина в історії”, М. Сиротюка “Українська історична проза за 40 років”, “Український історичний роман: Проблема історичної та художньої правди”, “Живий перегук часів і народів. Ідеї інтернаціоналізму в українському історичному романі”, В. Чумака “Минуле – очима сучасника”, “Далеч віків прозираючи” та ін. З. Голубева, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, Л. Новиченко, А. Погрібний, В. Фащенко приділяли увагу історичному роману, розглядаючи особливості жанру роману в цілому. Т. Бедних, Н. Горбач, О. Литвиненко, Б. Мельничук, А. Меншій, В. Ніколаєнко, Л. Ромас та ін. – цими іменами представлені різноаспектні дослідження в жанрі історичного роману.

Історична романістика останніх десятиліть і наука про неї позначені такими досягненнями, як звільнення від тенденційно-методологічного спрощення художності, від ідеологічних регламентацій, збагачення інтелектуально-критичного мислення, шляхів і засобів трансформації історичного нарративу в художню систему, “нових прочитань” сторінок історії України.

Історичний роман поряд з іншими жанрами літератури прилучає сучасника до морально-етичних і духовних надбань нації, суттєво доповнює історичну науку, має свої творчі завдання, зумовлені специфікою мистецтва художнього слова. Він поновлює ланцюг часів, вдаючись до властивої літературі художньо-образної форми: вибудовує художньо-історичну концепцію; сприяє осягненню реципієнтом минувшини й усвідомленню ним свого місця в історично конституціональному етнічному середовищі, а також виховує патріота, формує гармонійно розвинутого, духовного, морального індивідуума.

Література

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967. **2. Брокмейер Й.,** Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопр. философии. – 2000. – № 3. – С. 29 – 42. **3. Енциклопедія** постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К., 2003. **4. Капленко О.** Нарратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 10 – 16. **5. Лесин В. М.** Літературознавчі терміни: Довідник. – К., 1985. **6. Мафтин Н.** Становлення нарративної стратегії української новелістики // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 42–49. **7. Сиротюк М.** Український історичний роман: Проблема історичної та художньої правди. – К., 1962. **8. Скотт В.** Квентин Дорвард. – К., 1958. **9. Франко І.** Конрад Фердинанд Мейер і його твори // Твори: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 420 – 458.

The specific character of historical novel genre has been viewed upon in the article. The main attention is devoted to the problem of transformation historical facts, events, personalities into literary images. The genre characteristics of historical novels from point of view of narratology, the scholars' ideas evolution concerning the specific of the transformation of historic truth are accentuated.

Теорія масової комунікації

УДК 821.161.2.

Н. П. Лапушкіна

ПУБЛІЦИСТИКА САВИ БОЖКА

Як слушно зазначають дослідники літератури 20 – 30-х рр. ХХ ст. (Л. Новиченко, А. Ковтуненко, М. Родько, С. Крижанівський та ін.), проза, як і поезія, здебільшого починалася з газетних публікацій. У газетах найчастіше друкувалися невеликі прозові твори, з-поміж яких домінував нарис у різних його модифікаціях (дописи, замальовки, листи, нотатки тощо). Перейняті духом сучасності, вони відтворювали головним чином події революції та громадянської війни [9, с. 19], – зазначає З. С. Голубєва.

У запропонованій статті робимо спробу аналізу публіцистики Сави Божка в контексті доби, простежуємо її основні мотиви та відтворення в різножанрових творах публіцистичного характеру історичної концепції автора.

Сава Захарович Божко як письменник-журналіст (так зазначалася його професія в особовій картці) мав суттєвий досвід у журналістській роботі. Початок його журналістської діяльності сягає 1922 року, коли Сергій Пилипенко – редактор новоствореної газети “Селянська правда” – запрошує молодого та енергійного студента Харківського комуністичного університету ім. Артема Саву Божка до співробітництва в газету. Це був час, коли українська періодика швидко пішла вгору. Утворювалося все більше літературно-мистецьких (“Мистецтво”, “Шляхи мистецтва”, “Жовтень”, “Червоний шлях”, “Життя і революція”, “Плуг” тощо), професійних (“Службовець”, “Сільськогосподарський пролетар”, “Народний учитель”), студентських (“Студент революції”), суспільно-політичних (“Комуніст”, “Вісті”, “Комсомолец України”), науково-популярних (“Всесвіт”, “Знання”) видань. Переважно всі вони з охотою надавали свої сторінки для художніх творів.

У більшості цих видань знаходимо й статті Сави Божка, крім того в різні роки він був літредактором газет “Червоний кордон” (Кам’янець-

Подільський), “Вісті” (Харків), “Надніпрянська правда” (Херсон). Серед жанрового розвою публіцистики письменника знаходимо статті, нариси, рецензії, кореспонденції, огляди, замітки тощо. Вважаємо за потрібне розглянути публіцистику Божка як специфічний вид “творчої діяльності, зумовленої оперативністю відгуку на проблеми, котрі постають у суспільстві” [8, с. 116], бо через неї письменник прийшов до літератури взагалі та історичної прози зокрема. А публіцистичність як така стала індивідуальною особливістю його творчості, позначилася на усіх прозових творах. Крім того через певні публіцистичні статті можна прослідкувати творчі задуми письменника та їх реалізацію. Особливо враховуючи той факт, що не всі твори Сава Божка побачили світ (роман “До моря”). Тому публіцистика в певній мірі дає нові штрихи до його особистості як письменника і громадянина, є цінним історичним джерелом для висвітлення його місця у суспільному житті.

Серед статей, що безпосередньо стосуються творчості письменника з літературної точки зору, найбільш цікавими є звернення автора до своїх майбутніх читачів, де він сповіщає про свої плани та задуми, дає відповіді на питання, які могли б виникнути у читача при знайомстві з його романами “В степах”, “До моря”: “Як я працюю над романом “В степах”; “Вступне слово. До літературних судів над моїм романом “В степах”; “До моря” (В лябораторії письменника)”. Вони надзвичайно важливі не тільки для розуміння самого твору, а в першу чергу для дослідження поглядів та прагнень письменника, його світоглядних позицій, бо дають можливість зазирнути в секрети творчої майстерності, зрозуміти мотиви, що викликали появу твору. Так, у статті “Вступне слово. До літературних судів над моїм романом “В степах” Сава Божко ясно накреслює мету свого твору, розповідає про підготовчі етапи роботи над романом, особливості художнього процесу в перетворенні “наукового та статичного матеріалу в живих персонажів” [3, с. 80]. Це дає підстави зробити висновки щодо історичності та документальної достовірності роману, віднести його до художньо-історичного жанрового різновиду (за класифікацією Стефанії Андрусів). У цій статті яскраво проглядає й автобіографічний мотив роману, згадуються деякі прототипи героїв, сучасні відповідники топонімів. Цікава ця стаття також як зразок літературного документу-підготовки до розповсюджених тоді літературних судів над творами. Диспут з приводу роману “В степах” відбувся в 1931 році в Інституті марксизму та лєнінізму, про що сповіщає стаття в журналі “За культурну революцію”.

Про роман “До моря”, який був написаний, затверджений до друку, але через арешт письменника так і не вийшов у світ, ми дізнаємося зі статей “До моря” (В лябораторії письменника) та “Дорогий моему серцю край”. На жаль, рукопис роману не зберігся, тому можемо говорити лише про задум автора. Цікаво, що Сава Божко, звертаючись до історії, знов обирає для роману художній час межі століть (тепер кінець XVIII – поч. XIX століття) та територію, яка теж стала для нього рідною – Херсонщину (ширше – Південь України).

Судячи зі статті можемо стверджувати, що автор не зрадив своїм принципам побудови роману на достовірній документальній основі в поєднанні з “багатими фольклорними матеріалами” [5, с. 3]. Стаття ж “Дорогий моєму серцю край” містить якраз ту історичну основу, на якій було написано роман “До моря”, відображає ставлення автора до “чорного та тяжкого, слізьми политого минулого України” [2] та розуміння виховного значення історії для молоді. До власне ж історичної публіцистики можна віднести нариси “Козаччина”, “Хмельниччина”, “Гетьманщина”, “Українська Шампань” та статті, присвячені історичному минулому України та вміщені в журналі “Знаття” 1923 року: “Революційна сторінка з найдавніших часів історії України”, “Татарщина”.

Мотиви історичного минулого народу та впевненість Сава Божко в тому, що кожен в першу чергу повинен знати історію свого рідного краю, лунають навіть у не пов’язаних з історією статтях. Так, у “Блокноті агітатора” – художньо-публіцистичній подорожі до селища Стара Водолага, автор у розповідь про здобутки, прорахунки та плани на майбутнє вплітає і його історію, як він сам зазначає, для того, “щоб читач знав чому слобода Водолага зветься справді Старою” та “для тих агітаторів, що їздять по селах агітувати – це пам’ятка, що до того, як збиратися в якомусь селі агітувати “с птичьего полета”, – треба докладно те село взнати” [2, с. 38]. Публіцистика перебуває немов на стику художньої літератури та історичного дослідження і, безумовно, має певне історіографічне значення. Зрозуміло, що ця галузь творчості викликає інтерес як у письменників, так і в істориків [11, с. 69]. Так і вміщений у газеті “Вісті” (протягом 1925 року) цілий ряд дописів із села піднімає не тільки сучасні авторові проблеми, а й становить корисний для краєзнавців матеріал з історії сіл Донеччини. Про цікавість до цих статей-кореспонденцій свідчать зокрема помітки та позначення в тексті, зроблені на вже поживклих сторінках газети червоним олівцем та ручкою.

Не виключаємо, що Сава Божко, як і більшість молоді того часу із бідних селянських родин, був захоплений перспективами побудови в майбутньому соціалізму та комунізму, що відлунює в його ранній творчості та відповідно й у публіцистиці. Але поряд із беззастережною вірою в радянські ідеали Божко в першу чергу був правдивим і перед собою, і перед читачем, тому писав не для того, щоб умилювати систему чи пристосуватися, а тому, що вірив, як і багато інших, у ті ідеали, які захищав. Це відчуття художньої правди пізніше і призвело до його арешту та оголошення ворогом народу.

Прагнучи бути завжди правдивим перед читачем, Сава Божко повсякчас порушує болючі для тогочасного суспільства питання, які розходяться із штучно навіюваною думкою бездоганності соціалістичної системи. Так, гостро лунають думки письменника про недбалість влади на місцях, байдужість до багатств держави, коли “за відсутністю дров, вирубують колись великий князівський парк” [2, с. 41], нужденний стан

селянства тощо. Подаючи ці проблеми, Сава Божко, по суті, показує, що руйнування споконвічного селянського укладу життя не привело до кращого господарювання. Серед суспільних проблем неодноразово звучать у статтях та дописах письменника мотиви мови (проблеми українізації, заклики шанобливого ставлення до мови), та пісні (про українських кобзарів, необхідність створення збірок пісень), як неодмінних складових життя та відродження духовності українського народу.

Становлять інтерес і ряд статей, що їх С. Божко об'єднав під назвою “Листи з степів”. Тут автор, користуючись засобами фольклору та матеріалами з етнографії, змальовує сучасний дівочко-парубоцький побут, долю жінки-матері на селі, проводячи паралелі з минулими часами. Подаючи читачу уявлення про традиції “сучасної вулиці”, автор особливе місце відводить пісні – “чистому мистецтву”, “органічному вигуку, що рветься з здорового дівочко-парубоцького тіла”. А найголовніше, що доводить автор своєю статтею – пісня і сьогодні відображає життя. Автор з прикрістю констатує, що щирі народні пісні заступають напівсуржикові, вульгарні куплети. Цей мотив знаходить пізніше відображення й у романі “В степах”.

Нами було знайдено й ряд літературно-критичних статей та рецензій Сави Божка. На більшості з них відбилася складна міжгрупова боротьба, яка в кінці 20-х років набула визначального характеру. Проте незважаючи на переважно соціологічний підхід у критиці, все ж знаходимо цікаві моменти художнього аналізу. Треба зазначити, що письменник-журналіст, знаходячись у вирі літературного життя 20-х років, не залишився осторонь і літературної дискусії, яка розгорнулася у ті роки між М. Хвильовим та С. Пилипенком та охопила не тільки літературу, а й політику. Стаючи на захист організації Плуг, Сава Божко виступає зі статтею “Хто ж такі плужани?” Тут він не стільки вступає в дискусію з приводу літературних настанов та критеріїв до творчості, скільки оперує фактичним матеріалом, що має довести читачу серйозність літературної організації та заперечити думку про членів Плугу як “некультурної неграмотної публіки, що їй би ото волам хвосту крутити та на припічку кашу їсти, а не займатися літературними справами” [7, с. 4]. Тому цю статтю правильніше було б назвати звітом про діяльність та структуру спілки Плуг. Стаття ж “Тези опозиції в художній літературі” носить літературно-критичний та дискусійний характер. Вона є відповіддю письменника на статтю журналу “Вапліте” (1927 р., № 4). Тут знаходимо критичні думки з приводу творів А. Любченка “Образ”, Г. Коцюби “Рада”, К. Гордієнка “Автомат”, що підтверджують суперечливий та політично заангажований характер дискусії 1925 – 1927 років.

Свій погляд на зародження та розвиток новітньої української літератури подає письменник у статті “Біля джерел жовтневої літератури”. У цих спогадах він згадує “такі епізоди, що ніде в підручниках не зафіксовані, і забуті навіть самими учасниками” [1, с. 4]. Відгукуючись на літературні новини та діяльність спілки Плуг, до якої

він належав, Сава Божко часто виступає в газетах та самому журналі “Плуг” із матеріалами доповідей, виступів та повідомленнями про ті чи інші зустрічі, вечори пам’яті, місячники національної культури тощо. Так, трьома статтями відгукнувся він на смерть письменника В. Блакитного – організатора літоб’єднання “Гарт”, редактора газети “Вісті ВУЦВК”. У газеті “Література й мистецтво” вміщує статті “На новому етапі” про V з’їзд “Плугу”. Отже, публіцистика Божка долучається до змалювання загальної картини тогочасного літературного процесу, певною мірою розкриває світоглядні позиції самого письменника.

Історична домінанта виявляється й у рецензіях на твори сучасників Сави Божка. За ними можна простежити позицію автора щодо розуміння ним історичної прози взагалі та настанов літературного процесу зокрема. Так, рецензія на історичну повість Миколи Горбаня “Козак і воєвода” цінна для нас в першу чергу тим, що містить досить розгорнуту відповідь на питання, що ж розуміє Божко під поняттям “історичний твір”.

Цікавим у історично-літературному значенні є художньо-публіцистична повість (так жанр визначає більшість дослідників) “Українська Шампань” (1929). Та на нашу думку, цей твір можна точніше назвати нарисом історико-соціологічного змісту (С. Божко в передмові називає її брошурою), оскільки письменник приділив значну увагу економічним викладкам з історії земель Півдня України, заселенню їх орендаторами-колоністами та наймитсько-заробітчанським людом. На цьому виданні особливо відчутно позначився вплив публіцистичного стилю. Не можна не погодитись з М. Дукиним, який у своїй статті “Плужанський нарис сьогодні” зазначає, що “введення моментів публіцистики, оперування документами, історичними екскурсами тощо – взагалі Божкова літературна манера” [10, с. 91]. Крім того, критик схвалює “надзвичайну політичну гостроту й спрямованість його нарису, гостроту, що її зчаста бракує іншим нашим нарисовцям” [10, с. 91].

Приводом для написання зазначеного твору стали події, за ходом яких стежила в 1929 році вся країна – страйк наймитів Британів (Дніпряни) та Основи (територія нинішньої Новокаховської міськради) проти орендаторів-колоністів. Про прибуття письменника до місць страйкової боротьби, участь у громадському житті сіл та збирання матеріалу до твору повідомляла газета “Наддніпряньська правда”.

“Українська Шампань” вийшла окремою книжкою у 1929 році. У ній розкривається історія виноградарства на Півдні України від початку ХІХ ст. до 1929 року ХХ ст., розповідається про боротьбу трудящих проти засилля орендаторів-колоністів та місцевих поміщиків. У передмові до книжки Сава Божко пояснює, що Шампанню зветься одна з провінцій Франції, дуже багата на виноградники й уславлена своїми винами. На Україні ж Шампанню образно прозвали район на лівому березі Нижнього Подніпров’я. Про те, з яким запалом Божко збирав матеріал до своєї нової книжки, розповідає у своїй книзі спогадів “Червоний Парнас” і Василь Минко, наголошуючи на тому, як Сава умів

відшукувати те, що хвилювало, зацікавлювати дрібничками і не втрачати головного.

Відзначаючи актуальність нарису в часи написання та його історичне значення, сучасні дослідники дають позитивні оцінки цьому творові, вказують на його унікальність. Як і більшість ранніх творів письменника, “Українська Шампань” відзначається максимальною наближеністю до читача, написана в доступній формі. Автор зосереджується в першу чергу на соціальних проблемах, що дещо обмежує художню вартість твору, але яскраво відбиває світогляд письменника, розуміння ним життя. Аналізуючи підхід автора до зображення суперечливих історичних подій, дослідниця херсонського періоду творчості Сава Божко пише: “Письменник вивчає людські типи, народні характери, прислухається до голосу народу, пізнає соціальні сили, які народжуються з надр селянської енергії господарювання. Саву Божко вабить психологія морального переживання людини-господаря у процесі збагачення і соціального утвердження” [12, с. 120].

Отже, у своїй публіцистиці Сава Божко виявляє, аналізує, узагальнює, дає оцінку, прогнозує розвиток певних суспільних чи мистецьких явищ, намагається порушити та розв’язати проблеми соціальні, політичні, етичні чи моральні. Ця гостропроблемність, поєднання сучасності з історією, художнього образу із відкритою думкою, яка досліджує, аналізує, а іноді й полемізує, тобто активно вторгається в життя не зникли з творчої манери письменника і в художній прозі. Історичні ж мотиви публіцистики С. Божко, які й стали провідними в його творчості, свідчать про те, що його непокоїла доля малої батьківщини, історичне минуле її стало невід’ємною складовою життя та творчості письменника.

Література

- 1. Божко С.** Біля джерел жовтневої літератури (спогади) // Культура і побут. – 1928, 6 листопада.
- 2. Божко С.** Блокнот агітатора // Плуг. – 1929. – № 1.
- 3. Божко С.** Вступне слово. До літературних судів над моїм романом “В степах” // Плуг. – 1930. – № 3.
- 4. Божко С.** Дорогий моєму серцю край // Фонди Херсонського обласного краєзнавчого музею.
- 5. Божко С.** До моря (В лябораторії письменника). – Літературна газета. – 1936, 24 липня.
- 6. Божко С.** Українська Шампань. – Х., 1930.
- 7. Божко С.** Хто ж такі плужани // Плужанин. – 1926. – № 10.
- 8. Галич М. В.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К., 2004.
- 9. Голубєва З. С.** Двадцять років ХХ ст.: Конспект лекцій для студентів-філологів. Зошит 1. – Х., 2000.
- 10. Дукин М.** Плужанський нарис сьогодні // Плуг. – 1931. – № 7.
- 11. Санцевич А. В.** Співвідношення наукового та художнього методів відображення дійсності // Український історичний журнал. – 1991. – № 7.
- 12. Сорока В.** Сава Божко у колі сучасників // З Україною в серці: Збірник статей. – Херсон, 1996.

In this article Sava Bozhko's journalistic works have been studied. The author made an attempt to trace the influence of writer's journalistic works on formation of his individual style and ideological and artistic priorities. We trace it's main motives and reflection of author's historic conception in writer's publicist works of different genres.

УДК 821. 161.2. "18":070

А. М. Носко

ЕПІСТОЛЯРНІ СВІДЧЕННЯ ПРО АВТОРСЬКЕ РЕДАГУВАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

В історію української літератури Леся Українка – Лариса Петрівна Косач – увійшла як геніальна поетеса, драматург, прозаїк, критик, публіцист і перекладач. Стверджувати це дозволяють згадки майстрів слова та багатьох дослідників творчості поетеси про її неймовірне обдарування, освіченість, жадобу знань, наукову обізнаність, а більш за все про її творчість як “незглибиме джерело краси і творчого духу” [4, с. 16]. 1898 р. І. Франко виступив зі статтю про Лесю Українку, у якій написав: “Україна, на наш погляд, нині не має поета, що міг силою і різносторонністю свого таланту зрівнятися з Лесею Українкою” [4, с. 8]. Михайло Павлик з захопленням зауважив: “Ну, а Леся так просто ошоломила мене своїм образованием та тонким розумом. Я думав, що вона тільки в крузі своїх поезій, аж воно далеко не так. На свій вік це геніальна жінка...” [4, с. 7]. І нині Леся Українка дивує нас своїм багатогранним талантом та високим громадянством. Так, Ліна Костенко зазначала, що “народ реалізував себе в трьох геніях, котрі прийшли буквально один за одним – Шевченко, Франко, Леся Українка – і здійснили титанічну роботу духу, взаємно доповнюючи себе, надолуживши за багато віків і забезпечивши українській літературі майбутнє” [5, с. 58].

Наше дослідження має на *меті* спробу розкриття ще однієї грані обдарованості Лесі Українки – її редакторської майстерності. *Новизна* у постановці проблеми полягає в тому, що письменниця вперше розглядається не просто як редактор художнього тексту, а як редактор власного доробку.

Доцільність звернення нами до проблеми саморедагування обґрунтовується його недослідженістю як самотнього явища, що привідкриває лабораторію творчого процесу. Поодинокі згадки про авторське редагування, що в повній мірі не відображають його суті, можна здебільшого знайти у підручниках Партика З.В. “Загальне редагування: нормативні основи”, Чернікової О.В. “Основи творчої

діяльності журналіста”, Тимошика М.С. “Видавнича справа та редагування”, В. Різуна “Літературне редагування”.

У монографії Галич В.М. “Олесь Гончар – журналіст публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності” [1] вперше піднімається питання про необхідність ґрунтовного дослідження явища саморедагування, проте, дослідниця звертається до авторської правки лише публіцистичного тексту. Розробка проблеми авторського редагування публіцистики Олесь Гончара знаходить своє продовження у низці статей учениці Галич В. М. – Куцевської О. С.

Вивченням творчого доробку Лесі Українки та її епістолярної спадщини займалися багато науковців – Ю. Багаліка, Т. Гундорова, О. Животко, О. Забужко, Н. Зборовська, М. Зеров, А. Іщук, Л. Мірошніченко, О. Онуфрієнко, Р. Радішевський, О. Рисак, Г. Смирнова, М. Шевчук та інші. Ці ґрунтовні наукові здобутки у мовознавчих та літературознавчих аспектах – багатий досвід, що стає у пригоді для журналістикознавчого осмислення творчого акту письменниці.

Вирішення проблеми авторського редагування Лесі Українки кризь призму її епістолярної спадщини зумовлює *актуальність* нашого дослідження, оскільки воно здійснюється вперше.

“Людське творення завжди спрямоване на досягнення найдосконалішого матеріального чи духовного продукту. Однак на шляху до нього зазвичай бувають чорнові варіанти, що підлягають поліпшенню” [6, с. 11]. Письменники неодноразово правлять власні тексти на шляху до остаточного варіанту. Цей процес, який схарактеризований Галич В. М. як “творча діяльність, що відбиває еволюцію народження тексту від чорнового варіанту через проміжні його форми до викінченого твору” [1, с. 798] – визначається нами як “авторське редагування” (або саморедагування).

Простежити авторське редагування Лесі Українки, звісно, можна за рукописами та чорновими автографами, але *об’єктом* нашого дослідження ми обрали епістолярну спадщину поетеси. Чому саме епістолярій, а не рукописи? Відповідей декілька. Передусім, пригадаємо слова Богдана Лепкого про те, що “минувшину можна знати з офіційальних документів із мемуарних матеріалів укупі. Офіційальні документи стилізовані, з них живої людини не видно. Живих людей можна пізнати і зрозуміти з їх дневників, споминів, *листв* (виділення наше. – А. Н.), навіть із записок, котрі на око ніякої вартости не представляють. Якраз ті мемуарні матеріали зв’язують нас живими нитками з нашою минувиною” [2, с. 220]. По-друге, чимало науковців зверталися у своїх розвідках до детального текстологічного аналізу рукописних текстів. Серед них Н. Вишневська, О. Дейч, О. Ставицький, П. Филипович,. Ґрунтовно досліджено варіанти чорнових автографів Л. Мірошніченко у монографії “Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології” [10], на яку ми частково спираємось у своїй науковій роботі. Але головне, чим ми керувались у виборі об’єкта, є те, що епістолярна спадщина виступає занотованим свідченням

саморедагування письменниці, дає змогу відповісти на питання стратегії тексту, відкриває широке поле для дослідження дискурсу авторського редагування, збагачує бачення постаті Лесі Українки як майстра художнього слова, допомагає осягнути секрети її творчої лабораторії, “дає розуміння літературного процесу доби, у якому жила авторка листів” [1, с. 479].

Кількісно найбільшу частину епістолярної спадщини письменниці становлять листи до членів родини. Вони цікаві як додаткове джерело відомостей про окремі життєві факти. Але треба звернути увагу на специфіку родинного кола Лесі Українки: мати О. Косач, українська письменниця відома під літературним псевдонімом Олена Пчілка, дядько по матері М. Драгоманов – видатний український публіцист, літературознавець, фольклорист, громадський діяч, О. Судовщикова-Косач – дружина брата Михайла, також письменниця відома під літературним псевдонімом Грицько Григоренко. Тож прагматика родинних листів не обмежується фактами повсякдення, а ще й враховує професійні здібності дописувачів, дозволяє звертатись до них як до фахівців з літератури та редагування.

На сторінках таких кореспонденцій об’єктивно відбиваються настрої, які велика письменниця переживала в конкретні моменти творчого життя. Неодноразово вона розмірковувала про задуми та їх реалізацію, переосмислювала створене та виступала редактором власного доробку. Наприклад: *“Щодо моєї драми ... перше треба випробувать на сцені, а тоді вже друкуватъ. Як буде йти “Троянда”, то ти візьми рукопис і відзнач ті місця, які вийдуть невдало, і по-можливості зваж, через що іменно невдало, тоді я постараюся поправити”* [8, с. 28]. Цей лист до О. Косач від 12 березня 1898 р. засвідчує звернення поетеси не як до матері, а як до редактора. Прохання, висловлене письменницею, обумовлено потребою порівняння задуму та його реалізації: чи збігається бачення авторки та читача (глядача)? Таким чином письменниця пояснювала, насамперед, для себе, свій творчий успіх або невдачу, а в подальшому, спираючись на висловленні критичні зауваження, вона зверталась до своїх творів перечитувала їх, переосмислювала, редагувала, звісно, якщо вважала за потрібне: *“Ви мені радити не вірити критикам, але я таки часто їм вірю (хоч і не всім і не у всьому), і то мені приносить багато користі. Я надзвичайно привчила себе вислухувати різні критичні відозви і знаю, як багато значить, коли хто впору пробере добре за недотепний твір. Холодна вода часом дуже корисна буває, хоч і не дуже приємна”* (Лист до О. С. Маковея від 7 жовтня 1893 року) [7, с. 169].

Письменниця “постійно звертала свій погляд на народження власної пісні, на її зростання і цвітіння, на її болісне і солодко дозріле буття” та докладно й точно викладала ці спостереження в листах” [Цит. за Мірошниченко Л., 38]. Так, у листі до брата Михайла Косача від 30 травня 1890 р. письменниця згадує про нові ідеї та теми: *“От і знову*

беруся здійсмати “сізіфовий камінь” догори!... Позволь при сій нагоді навести тобі цитату з мого нового безнадійно-надійного вірша:

Я на гору круту крем'яную
Буду камінь важенький здійсмати
І, несучи вагу ту страшную,
Буду пісню веселу співать.
Я співатиму пісню дзвінкую,
Розганятиму розпач тяжкий, –
Може, сам на ту гору крутую
Підійметься мій камінь важкий.

(Таких віршів маю близька десятка. Гай-гай, тем багато, а часу так мало!). <...> Та таки й зовсім ледача я стала: пишу маленькі віршики для власної втіхи і розривки, а роботи – жаднісінької! Перекладу – нікого. <...> А мої незчисленні “теми” – гай-гай, що з ними, бідними сиротами, буде? ” [10, с. 38; 7, с. 58 – 59].

Утім, незважаючи на невпинно-неконтрольоване народження задумів, Леся Українка при найменшій змозі намагалася занотувати їх на майбутнє: *“Був якийсь час, що я ні до чого не бралась, а тільки записувала різні більш-менш невиразні *pensées*...”* (Лист до М.П. Драгоманова від 23 лютого 1893 р.) [10, с. 39; 7, с. 149], або ж *“У мене, як завжди, багато непочатих робіт, і одна другу перебиває, але я навіть се люблю. Я все роблю замаху на всякі повісті і драми на громадські теми: але – біда моя! – я бачу, що я молода-дурна <...> , бо часто мене займають такі думки, що не мають нічого спільного ні з громадськими справами, ні з патріотичними думками, а проте я забуваю про економію часу і мушу записувати їх, бо вони кажуть, що хочать жити на світі”* [7, с. 143] (Лист до М.П. Драгоманова від 22 грудня 1892 р.).

Своєрідним результатом визрівання ідей Лесі Українки виступали її натхненні “уліти” – літературні задуми, твори, що зріють і пишуться дуже поволі. Їх у поетеси було чимало: *“Я, було, думала тут зайнятись добре і скінчить нарешті той нещасливий “Жаль”, аж вийшло так, що він і досі лежить нескінчений, а замість того я розпочала ще дві нових уліти: “Les pauvres gens” і одну казку для дитячого журналу, що ми бачили в Одесі”* [7, с. 34].

Лист до дядька М. П. Драгоманова від 18 грудня 1890 р. засвідчує обговорення Лесею Українкою тенденційності актуальності своїх тем та ідей: *“Та от мене дехто з товаришів корить, що нема в моїх віршах міцної тенденції, що бракує громадських тем, що в мене тільки образи та форма то ще так-сяк, а решта ... Себто я мислю, що нікуди моя поезія не судна <...> Десь моя муза вдалась така нетенденційна та вбога, або, може, й те, що так я незручно вимовляю свої ідеї, бо таки сподіваюсь, єсть і у мене якісь там ідеї. Дехто теж нарікав, що я ховаюсь від “народних” тем і складу мови народної, лізу в літературицину та “інтелігентству”, але тут, певне, вся біда в тому, що я інакше розумію слова “народність”, “літературність” та*

“інтелігенція”, ніж як їх розуміють мої критики. <...> Мені вже самій страх обридли оці теми: чи треба писати чисто народним чи не чисто народним складом, тенденційно чи нетенденційно, чи Галичина та Волинь все одно що Україна, чи ні чи треба писати наукові праці по-українськи, чи краще, може, по-російськи” [7, с. 64 – 65].

У дисертаційному дослідженні Л. Морозової “Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів” [11] зазначено, що “особливістю письменницького епістолярію є його предметно-тематична змістовність, що, передусім, визначається літературно-художньою творчістю як специфічною сферою професійної діяльності” [11, с. 84]. Тож умовно другою частиною епістолярної спадщини є листування письменниці з “цілим літературним і мистецькими світом”. В окремі дні вона писала до десяти листів своїм кореспондентам серед яких І. Франко, М. Павлик, О. Кобилянська, В. Стефаник, О. Маковей, Б. Грінченко, Х. Алчевська, М. Старицький, А. Кримський, М. Коцюбинський. Саме такі листи поетеси стають першоджерелом для вивчення мук народження її творчого доробку та проблем авторського редагування, що виступає невід’ємною складовою творчого акту письменниці. Літературні шукання зумовлюють звернення Лесі Українки на сторінках своїх листів до авторитетних адресатів з проханням покритикувати, підказати, порадити: “Се я посилаю Вам свої нові вірші і прошу Вас, коли маєте час і охоту, прочитати їх і відіслати мені назад з Вашими увагами, чи нема в них чого недоладного з погляду побутово-історичного” (Лист до А. Ю. Кримського від 15 грудня 1903 р.) [9, с. 94].

У своєму листі до І. Франка від 2 травня 1892 року Леся Українка звертається з проханням відредагувати та здійснити коректуру її збірки “На Крилах пісень”: “Оце я врешті заладила до друку свої вірші. Ви-сьте були такі ласкаві, що згодилися провадити се видання, отож тепер звертаюся до Вас. Побачили ми, що видавати щось за кордоном і корегувати тут річ дуже затяжна, отож мушу я добрих людей трудити своїм виданням. Збірник мій має видаватись моїм коштом, тільки вже Вашим заходом. Я б хотіла, щоб він був такого типу, як наше видання Гейне, що вже досі скінчене. Всі видатки, які треба, – мої, чи на коректуру, чи на що слід. Тільки остатню коректуру, будьте такі ласкаві, самі протримайте, то вже буде мені на певність, що хоч у моїх віршах і є помилки поетичні, та не буде друкарських. Самі знаєте, яка то біда ті помилки друкарські. Тільки два видання я бачила без помилок: “З вершин і низин” та “На новий шлях” [7, с. 132].

Після здійснення коректури над цією збіркою І. Франко висловлює свої зауваження та пропозиції, обговорення яких спостерігаємо у наступному листі Лесі Українки від 26 травня 1892 року. Саме в цій кореспонденції саморедагування яскраво проявляється крізь диференційований підхід, щодо порад І. Франка:

“... 2) Загальний титул “На крилах пісень” посилаю. Передмови не буде. Обкладинка нехай буде з такого паперу, як та, що на нашому виданні Гейне. 3) Скаля музична як має бути поганою, то краще хай ніяк

не буде. Я взагалі щось-то роздумала її друкувати – обійдеться і так.

4) Звіздочки *** можна повикидати там, де вони між куплетами, але там, де ними починається поезія без назви нехай зостануться. **Отак буде половина по-Вашому, половина по-моєму** (виділення наше. – А. Н.). Між куплетами, однак, все ж пропуски потрібні.

5) Наголосків у сьому зиштку єсть доволі, здається, а в першому, будьте ласкаві самі проставте. Врешті, я вже допевнилась, що наголоски далеко не всім читателям допомагають, бо є такі читателі! <...>

7) Слівце **чі** (виділення наше. – А. Н.) нехай так і буде, бо до нього ми звикли, така в нас вимова <...>.

9) В слові *с л і з ь м и* таки треба писати м'який знак, бо так вимовляється. Слово *в ь я н е* можна писати або так, або *в й а н е*, але ніяк не *в я н е*, бо то, власне, вийде російська вимова <...>.

10) Щодо виразів: *р о з к в і т л а* не здається мені полонізмом, у нас так говорять.

11) “В небі місяць страшний” справді краще справити – нехай буде “В небі місяць з’явився смутний”. Замість “первісточка”, хай буде “первісточка”, а що при тім “біла”, то се нічого, бо вона й така бува, єсть то взагалі перша квітка. “Рвяно” від того самого кореня, що й *р е в н и й*, *р е в н е*, слово се літературне, давно ужите” [7, с. 135 – 136].

На сторінках цього ж листа звучить одна з нагальних та активно обговорюваних проблем, яка безпосередньо пов’язана з редагуванням, – неоднозначність правописних норм кінця ХІХ ст., що неминуче відбивалася на загальному стилі українськомовних видань [6, с. 33]: “8) Слово *я с н и й*, як і подібні до нього слова, справді можуть говоритись з різним наголоском, і се таки слід зазначувати (так само як *сму́тний* і *сму́тній*). *Я с н и ї* можна писати *я с н і ї*. За букву *ї* я не стою, але вона має таку саму рацію, як і інші йотовані букви: *ю, я, є*. Я стою за правдиву фонетичну правопись (радикальну), але коли тим часом не можу нею друкувати, то вже мушу якось з цією обходитись. Врешті, мені щось теє *ї* теж спротивилось, можна замінити його, *йі* або *й* просто – *і*, напр., *своі, Україна* <...>” [7, с. 135].

“Здійснити коректуру – означає зробити видання відповідним існуючому правопису та видавничим стандартам” [6, с. 11]. Однак нестабільність правописних норм кінця ХІХ ст. змінила сутність коректури, а саме, позбавила її характерної технічності, натомість надала творчого забарвлення і тим самим перетворила на роботу споріднену літературному редагуванню.

“Створення тексту – акт завжди індивідуальний, глибоко особистісний та інтимний” [Цит. за Галич В. М., 769]. З огляду на самотність процесу творення тексту справедливо стверджувати, що і процес саморедагування для кожного письменника, зокрема Лесі Українки, є своєрідним, неповторним. У листі до Осипа Маковея від 9 червня 1893 року письменниця розкриває один з секретів своєї творчої лабораторії: “Що ж, власне, до смутного колориту в моїх поезіях, то я Вам скажу одну річ, цікаву для критика-психолога: часто у поетів настрої поетичний залежить від погод – одні найбільше пишуть

навесні, в чудову погоду, другі можуть писати тільки під час осінніх дощів, у мене ж сей настрої залежить від того, яка погода в душі, і пишу найбільше в ті дні, коли на серці негода, тоді чогось швидше робота йде”, але в той самий час зауважує, звертаючи рух думки в оптимістичному напрямку “... в мене на серці далеко не завжди йде дощ, борони боже, але се, як я бачу можна подумати, читаючи мої вірші. “На крилах пісень” не єсть моє остатнє слово, а коли я думаю йти далі, то вже ж вперед, а не назад, інакше не варто було й виходити” [7, с. 154]

За спостереженнями Л. Мірошниченко, над рукописами Л. Українки “за кожним із задумів стояв первісний рукопис, у якому не було натяку на словесні вагання. Текст вільними рядками лягав на папір, і лише інде дрібна правка спрямовувала фразу в потрібне річище. Вона писала і не перечеркувала, але писала аж тоді, коли фраза вповні зложиться в її голові. Такі первісні тексти Лесі Українки постають перед нами не окремими, мозаїчними, мерехтливими спалахами фраз, а суцільним масивом, в усій своїй першородній довершеності, як новонароджена дитина” [10, с. 56 – 108]: *“Я, власне, сими днями скінчила одну свою повість. Кінчала її несамовито (я сливе завжди що кінчаю, то несамовито) сиділа над нею до 4-ї, а то й до 5-ї год. ночі, бо вдень нема часу і настрою”* (До М. П. Драгоманова від 9 лютого 1894 року) [7, с. 217].

“Але після писання в собі і для себе наставала пора перечитування і редагування створеного. Саморедагування виявлялося у поверненні до написаного, насиченні й увиразненні його згідно з власними суспільними переконаннями та станом душі. Ці ґрунтовні правки письменниці Л. Мірошниченко характеризує не як “правку”, а як “пошук” [10, с. 56 – 108]. Леся Українка у своїх листах неодноразово констатувала той факт, що переосмислення та переоцінка створеного неминуха і необхідна: *“...я сама тепер бачу, що моя книжка вийшла занадто сумна і се шкодить доброму враженню. Взагалі можу сказати, що хоча і набагато часу минуло, відколи вийшла моя книжка, але якби я видавала її тепер, то видала б інакше”* (Лист до О.С. Маковея від 9 червня 1893 року) [7, с. 153], або ж *“Я сими днями кінчила “Одинака” (як його назвуть, я й сама не знаю!). Здається, вийшов непогано, тільки все-таки я його буду немало поправлять”* (Лист до О.П. Косач від 9 лютого 1894 року) [7, с. 217].

Але сам процес редагування творів, що вже побачили світ, визначався письменницею як процес дуже складний, зумовлений певними світоглядними чинниками, що надають йому специфічності. Так у листі до О.С. Маковея від 7 жовтня 1893 року поетеса докладно обґрунтовує свою позицію щодо втручання в текст вже існуючого твору: *“Я думаю, Ви повірите мені, коли скажу, що тепер – по трьох чи чотирьох роках – я інакше б написала свій “Жаль”, але ж поправляти давно написану та скінчену річ дуже трудно, бо вже ніяк не можна погодити тодішньої течії думки з теперішньою. Через те я викидаю*

геть ті речі, які здаються мені ні до чого, а які ще до чого-небудь судні, ті друкую, поправивши хіба стиль і мову. Я признаю, що в “Жалі” багато є недотепного і “зеленого”, але поправити не можу, раз через те, що не маю оповідання в руках, а друге через вище наведену причину. Мені дуже подобається вираз Віктора Гюго: “*Corriger un oeuvre par un autre*” (Виправляти один твір другим. – **А. Н.**), отже, може, колись напишу щось кращого, ніж “Жаль”, і тим його поправлю” [7, с. 169].

Отже, крізь призму епістолярію бачимо шляхи-шукання, якими йшла авторка до остаточного найдовшенішого результату тексту. На сторінках листів саморедагування простежується через пошуки актуальних тем та ідей, власного стилю, звернення до авторитетних адресатів з проханнями критичної оцінки, обговорення та суперечки стосовно написання тих чи інших слів або оформлення видань. Таким чином, епістолярна спадщина поетеси постає цінним та незаперечним свідченням авторського редагування рукописів письменниці, своєрідним коментарем до художніх текстів, процесу їх народження, поясненням мотивації авторської правки. А це дає змогу в подальшому розглядати епістолярій як цінне самотутнє джерело дослідження саморедагування.

Література

1. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К., 2004. **2. Журавлі повертаються...:** З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В. Качкан. – Львів, 2001. – 920 с. **3. Історія української літератури.** Кінець XIX – початок XX століття: У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О. Д. Гнідан. – К., 2005. – Кн. 1. **4. Кислий Федір.** Огніста квітка поезії Лесі Українки // Українка Леся. Лірика. Драми. – К., 1986. **5. Костенко Ліна.** Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К., 1989. **6. Крайнікова Т. С.** Коректура: Підручник – К., 2005. **7. Леся Українка.** Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 10. **8. Леся Українка.** Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 11. **9. Леся Українка.** Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 12. **10. Мірошніченко Л. П.** Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. **11. Морозова Л. І.** Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів: Дисертація. – К., 2007.

The article is dedicated to studying the problem of Lesya Ukrainka author's edition through the prism of her epistolary heritage.

О. Ю. Скаріна

ЗМІ І ВЛАДА: ПРОЦЕС РОЗДЕРЖАВЛЕННЯ

Справжній старт реформуванню дано Указом Президента в січні 2006 року, яким, на реалізацію рекомендації Парламентської Асамблеї Ради Європи “розпочати роздержавлення друкованих ЗМІ”, Президент зажадав від Мін’юсту підготувати відповідний законопроект.

10 – 11 листопада 2006 року на Міжнародній конференції “Реформування ЗМІ в Україні: проблеми та перспективи” обговорювались правові, економічні, соціальні питання діяльності медіа. Учасники конференції обмінялись досвідом і обговорили спільний план дій з реформування державних і комунальних ЗМІ. Головний юрисконсульт НСЖУ Т.Котюжинська висвітлила можливі сценарії реформування ЗМІ в Україні, навела приклади щодо державної підтримки медіа в різних країнах [1, с. 27]. 29 листопада 2006 року відбулися слухання в Комітеті з питань свободи слова та інформації “Реформування державної та комунальної преси”. Учасники слухань наголосили, що на сьогодні недостатньо врегульовані питання діяльності державної та комунальної преси: не окреслено сам механізм роздержавлення, процес призначення головних редакторів, не продумано захист журналістів від цензури та тиску з боку засновників. 8 грудня 2006 року мін’юстівський проект Закону “Про реформування державних і комунальних друкованих ЗМІ” вперше офіційно розглядався на урядовому рівні – на засіданні урядового комітету з питань гуманітарної і соціальної політики. Оскільки проект містив досить багато неузгодженостей і протиріч, було вирішено відправити його на доопрацювання.

1 березня 2007 року законопроект – зі змінами й доповненнями – знову надійшов до уряду. “Якщо на початку процесу мін’юстівський і спілчанський проекти різнилися кардинально, то зараз мін’юстівський – на 90% спілчанський” [2, с. 8], – зазначає В.Горобець, секретар спілки. На десятому фестивалі журналістів “Азовське літо” також обговорювались проблеми реформування регіональної преси [3]. Отже, актуальність даної розвідки зумовлена полемікою з питань роздержавлення ЗМІ, висвітленням цієї проблеми в пресі, обговоренням на конференціях.

В.Горобець прокоментував найважливіші моменти законопроекту. 1. Щодо безоплатної передачі трудовим колективам редакцій приміщень, сьогодні в проекті записано: якщо приміщення перебувають на балансі редакції, то вони передаються безкоштовно, а якщо редакції орендують приміщення – то передбачається оренда не менш як на 25 років за ставками для бюджетних організацій. 2. Міністерство праці вже не заперечує можливість нарахування пенсії журналістам пореформованих

редакцій. 3. У попередньому варіанті законопроекту була прописана норма, згідно з якою співзасновники приймають рішення про осіб реформування ЗМІ. Під тиском аргументів спілки в новій редакції закону сказано: не приймають рішення, а затверджують рішення трудового колективу про спосіб реформування. Тобто, тепер уже право вибору способу реформування, згідно з проектом, закріплюється саме за трудовим колективом. 4. У законопроекті з'явилась нова стаття: "Етапи реформування". На підготовчому етапі здійснюється реалізація "пілотного проекту" (з моменту набрання чинності законом) [2, с. 7 – 9].

Редакція часопису "Журналіст України" запровадила спецдодаток "Практикум з реформування комунальної газети" з метою показати спільноті досвід менеджменту газет, що різняться економічними, майновими, юридичними, організаційними, кадровими показниками. В межах практикуму також було проведено круглий стіл редакторів житомирських районних газет. Спробуємо проаналізувати сучасні проекти реформування ЗМІ на прикладі досвіду українських медіа. Погляди розділилися. Одні наголошують, що незалежних ЗМІ не буває, що краще залежати від місцевої влади, ніж від примх приватного видавця, і пропонують скористатися новою формою договору між міською і районною радами та колективом редакції газети, зокрема таким досвідом ділиться міськрайонна газета "Уманська зоря" (м. Умань) [4, с. 6 – 8]. Подібні думки обґрунтовує і головний редактор "Голосу України" А. Горлов: "...Всі ЗМІ не є незалежними. Вони залежать від конкретної політичної сили, фінансової структури чи фізичної особи. Прямо чи опосередковано – не має значення. І якщо хтось зараз говорить: "Ось роздержавлять газети – і ми будемо незалежними!", це викликає просто сміх. Почитайте будь-яке недержавне видання, і одразу побачите, на кого вони працюють" [5, с. 20]. Своєрідне тлумачення "залежних" медіа подає І.Чиж: "Навіть якщо припустити, що конкретна людина, засновуючи електронне чи друковане видання, має достатньо коштів на його випуск, технічні засоби, сам особисто, нікого не наймаючи, готує матеріал як журналіст, а потім технічно виконує і поширює це видання, все одно це видання є залежним від сумління цієї людини, від його світобачення, переконань, внутрішньої логіки, поведінки" [6, с. 28].

Проте більшість працівників ЗМІ ототожнюють поняття "залежності" від влади саме із статусом комунальної та державної преси. Власним досвідом ділиться Горлівська незалежна міська газета "Кочегарка" (Донецька область), яка перейшла від державної власності до приватної. З 1990-го року засновником газети став трудовий колектив. Редакція – приватне підприємство групи осіб (членів трудового колективу, частка кожного з яких визначена). Цікавими видаються міркування головного редактора Е.Каштановського: "Ми намагаємося писати про владу... Але не в таких обсягах і не в такій тональності, як це буває, щоб догодити засновнику. Мабуть тому, відпустивши нас на волю, міськрада заснувала на бюджетні кошти інше видання" [7, с. 26].

Миколаївська обласна газета “Южная правда” роздержавилася ще в післяпугчеві часи, разом з багатьма компартійними виданнями. З 1993-го року – незалежне видання трудового колективу. Редакція – колективне підприємство, на яке чекає реорганізація (оскільки за чинним законодавством колективне підприємство повинно персоніфікувати майно). Міська газета “Джерела Трускавця” (м. Трускавець Львівської області) відійшла від влади і знайшла інвестора. І цей інвестор політично не заангажований. Це приклади одного шляху розв’язання проблеми.

Оригінальним є досвід районної суспільно-політичної газети “Огни маяка” (Красногвардійський район, Автономна республіка Крим), редакція якої раніше була колективним підприємством. Тепер це товариство з обмеженою відповідальністю, а газета – як ЗМІ – залишилась комунальною. Редакція має власне приміщення, окрему одноповерхову будівлю. Окрім випуску газет, має невеличку службу з надання поліграфічних послуг та магазин канцтоварів – вони розміщені в одному будинку з редакцією. Головний редактор І.Янченко ділиться спогадами: “У грудні 2000 року ми звернулись до районної ради і запропонували їй вийти зі складу засновників для того, щоб редакція стала самостійним підприємством, і колектив ніс повну відповідальність за долю цього підприємства. Рада вийшла зі складу засновників і забрала свою частку майном” [8, с. 26]. Проте слід зазначити, що І. Янченко багато років був депутатом, і, очевидно, саме це сприяло мирному розв’язанню проблеми. Адже рада могла не відпустити редакцію чи заснувати нову газету.

Серед аналізованих є газети, що не розпочали процес роздержавлення, проте дуже хочуть цього. Зокрема Славутська міськрайонна газета “Трудівник Полісся” (Хмельницька область) прагне розійтися із “владними” співзасновниками та самостійно продовжувати свою діяльність. Головний редактор В.Мальчук зазначає: “Звільнившись від непотрібного на шпальтах офіціозу, ми будемо більше заробляти на рекламі...” [9, с. 27]. Прагне відділитися від влади і Богуславська районна газета “Вісті Богуславщини” (Київська область). Міркуваннями з цього приводу ділиться головний редактор Н.Данилюк: “Коли ми вийдемо з-під опіки влади, то тільки виграємо... Будемо більше критикувати владу, бо сьогодні статус нашої редакції – комунального підприємства – усе ж таки стримує від гострої критики” [10, с. 24], і далі: “Ми стримуємося, недостатньо критикуємо владу” [10, с. 27].

Інші газети, залишившись комунальними, не дуже цим переймаються, працюють під гаслом: не прогинатись перед владою, а будь-який матеріал перш за все випробовувати на потрібність читачам, і самотужки шукають шляхи поліпшення фінансової ситуації. Зокрема, такої позиції дотримується Новотроїцька районна газета “Трудова слава” (Херсонська область), яка з 1994-го року займається торгівельною діяльністю, а прибуток стовідсотково йде на соціальний захист. “Додатковий бізнес створювався ще й для того, щоб менше залежати від

влади, від бюджету...” [11, с. 28], – зазначає головний редактор В.Горобець.

Подібним досвідом ділиться і Канівська міськрайонна газета “Дніпрова зірка” (Черкаська область), працівники якої не користуються дотаціями, а заробляють гроші власноруч. Не одержує фінансової підтримки і Всеукраїнський громадсько-політичний тижневик “Гарт” (Чернігів). Проте, залишаючись головним редактором комунальної газети, Д.Іванов вважає свій колектив незалежним, і через те – щасливим.

Слушною тут видається позиція О.Макарського, який наголошує, що газета приватної чи колективної власності не є автоматично об’єктивною, так само, як і газета комунальної власності не є автоматично необ’єктивною” [12, с. 14].

Отже, процес реформування триває. Одні редакції ставлять його собі за самоціль, інші не вважають нагальною потребою, наголошуючи, що роздержавлення не зробить автоматично ЗМІ більш об’єктивними. Очевидно, універсального рецепту тут не запропонувати, оскільки газети різні, і ситуації різні: редакції мають різний склад засновників (облрада, ОДА, трудовий колектив, інші юридичні особи); не всі редакції прибуткові (а в маленьких районах – завжди збиткові); не всі мають власне приміщення (на балансі), воно може бути орендоване (приміщення видавництва, органів влади, сторонніх організацій); не всі спроможні займатися іншими видами діяльності (реклама, торгівля, поліграфія). Отже, головною перепоною на шляху реформування комунальних ЗМІ є економічна слабкість цих видань. Тому обов’язково потрібно передбачити в законопроекті й розробити механізм надання тимчасової фінансової підтримки реформованим виданням. Універсальною є потреба захистити реформовані ЗМІ від банкрутства через брак досвіду комерційної діяльності та захистити права журналістів як власників реформованих ЗМІ. Ці проблеми можуть стати предметом подальшого обговорення.

Література

- 1. Михайліченко Ю.** Редактори розповідали, питали та слухали // Журналіст України. – 2006. – № 11. – С. 27 – 28.
- 2. Горобець В.** Законотворча епопея: чи скоро фініш? // Журналіст України. – 2007. – № 6. – С. 7 – 9.
- 3. Войцехівська О.** “Азовське літо-2007”: Бердянськ зустрічає друзів // Журналіст України. – 2007. – № 6. – С. 5.
- 4. Козицька В.** Досить зойків! // Журналіст України. – 2006. – № 9. – С. 6 – 8.
- 5. Горлов А.** Ми добре знаємо не тільки права, а й обов’язки // Журналіст України. – 2006. – № 12. – С.17 – 21.
- 6. Чиж І.** Україна: шлях до інформаційного суспільства. – К., 2004.
- 7. Незалежна** міська газета “Кочегарка”. Горлівка Донецької області // Журналіст України. – 2007. – № 2. – С. 23 – 35.
- 8. Суспільно-політична** газета “Огні маяка” (АРК) // Журналіст України. – 2006. – № 10. – С. 24 – 37.
- 9. Мальчук В.** Про владу, пресу та цидулки // Журналіст України. – 2007. – № 5. – С. 24 – 28.
- 10. Данилюк Н.** Ми вміємо заробляти гроші // Журналіст України. –

2007. – № 6. – С. 24 – 28. **11. Новотроїцька** районна газета “Трудова слава” (Херсонська область) // Журналіст України. – 2007. – № 1. – С. 23 – 34. **12. Макарський О.** Комунікація між владою і громадою: у Франції – безкоштовні муніципальні газети, в Польщі – безкоштовні друковані органи місцевого самоврядування // Журналіст України. – 2007. – № 1. – С. 12 – 15.

In this article the modern projects of reformation of mass medias on the example of experience of the Ukrainian medias are analyzed. An author is to accent attention on mutual relations of mass media and power.

Проблеми методики

УДК 821.111:378

О. І. Авраменко

РИСИ НАЦІОНАЛЬНОГО МЕНТАЛІТЕТУ В ТРАКТОВЦІ ПРОБЛЕМИ ВІЙНИ І МИРУ АНГЛІЙСЬКОЮ ЛІТЕРАТУРНОЮ КЛАСИКОЮ (З ДОСВІДУ ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ)

Сучасна педагогічна думка України наполягає на істотному коригуванні спрямованості змісту освіти. Серед пріоритетних завдань, окреслених “Концепцією літературної освіти” і “Концепцією виховання дітей та молоді в національній системі освіти” названо необхідність всебічної актуалізації понять “національна самосвідомість” та “національний менталітет” [9, с. 405].

При вивченні класичних творів літератури країни мови, що вивчається на факультетах іноземних мов, це завдання стає ще більш актуальним з урахуванням необхідності поглиблення в Україні європейської культурної ідентичності та інтеграції до загальноєвропейського інтелектуально-освітнього і культурного континууму в світлі завдань, поставлених реаліями Болонського процесу перед вищою школою держави [12, с. 50-51].

На факультетах та кафедрах англійської філології це завдання ускладнюється і збагачується додатковими нюансами за рахунок тієї обставини, що одним з провідних аспектів викладання англійської мови і літератури у вищій школі є соціокультурна освіта [19, с. 7], серед основних складових якої сучасна наука разом з засобами соціокомунікації називає вивчення національного менталітету і національного надбання країни мови, що вивчається [13, с. 13].

Досвід показує, що останнє можна вельми ефективно здійснювати за допомогою дисциплін літературознавчого циклу – перш за все історії англійської літератури у її взаємозв'язку з країнознавством за умови неухильної уваги до соціокультурної інтерпретації художніх творів [1, с. 194–195].

Мета пропонованої статті – окреслити деякі істотні особливості англійського національного менталітету через дослідження їх художньої актуалізації в тих найвизначніших зразках англійської літературної класики XIV–XIX ст., що так чи інакше торкаються проблеми війни і миру, а також надати певні методичні рекомендації з виявлення цих особливостей студентами факультетів іноземних мов на лекціях та семінарських заняттях з історії літератури Великої Британії.

Перш ніж говорити про художнє втілення національного менталітету в літературних творах, варто уточнити сутність самого поняття “національний менталітет”. Цей термін сьогодні широко застосовується в роботах сучасних представників гуманітарних наук – істориків, філософів, соціологів, психологів, етнографів, етнопсихологів та ін., вражаючи при цьому багатоплановістю, а подекуди й еклектичністю дефініцій – адже на сьогодні серед дослідників немає однастайності у визначенні цього поняття. В пропонованій роботі під менталітетом (або ментальністю) маються на увазі особливості світосприйняття й світорозуміння, зумовлені традиціями, архетипами “колективного підсвідомого”, а також соціокультурним оточенням індивіда. Сучасне українське літературознавство взагалі вважає за доцільне включити менталітет навіть до кола факторів системного літературознавчого аналізу – “адже від ментальності багато в чому залежить природа літературного розвитку..., стійкість літературних традицій або схильність до сприйняття чужого мистецького досвіду..” [17, с. 239]. (Тут і далі підкреслено мною. – О. А.).

Питання про історико-літературну динаміку художнього зображення війни і миру в літературах Європи давно привертає увагу літературознавців. Назвемо лише класичну роботу Л. Гроссмана “Стендаль и Толстой”, та фундаментальне дослідження П. Топера “Литература и война. Традиции. Решения. Герои.” [13], яка розглядає проблему у глобальному історичному та географічному вимірі – починаючи з Гомера і закінчуючи І. Во та А. Адамовичем, а також монографію О. Шишкіна “Проблемы войны и мира в современном английском романе” [16].

О. Шишкін окреслює витоки традиції в межах однієї національної літератури – англійської; головним предметом його дослідження є англійський роман XX ст., який тією чи іншою мірою торкається військової тематики.

Варто зазначити, що у монографії О. Шишкіна проблема англійської національної традиції була окреслена лише пунктирно і висвітлена недостатньо; проблема ж національної ментальності навіть не згадується. Завдання статті, що пропонується – виявити художні

принципи зображення війни в англійській літературі, починаючи з Шекспіра, та визначити при цьому специфіку художньої постановки й вирішення проблеми війни і миру в національній свідомості британців як вона втілена в англо-шотландських народних та літературних баладах XIV–XVIII ст.

У роботі О. Шишкіна намічені деякі істотні риси національної англійської традиції в зображенні війни і миру. Витоки цієї традиції дослідник справедливо вбачає в творчості В. Шекспіра; достойними її продовжувачами літературознавець називає Т. Смоллетта і В. Теккерея. Підсумовуючи сказане дослідником, відзначимо, що Шекспіра, Смоллетта і Теккерея, а також більшість англійських “військових” романів об’єднує увага до зворотнього – “негероїчного” – боку історичної події. Дослідник відзначає, що вже у Шекспіра ця “негероїчна” сторона мала як мінімум дві грані: зображення хаосу, інтриг та нищих мотивів, що являють собою зворотню сторону поведінки “героїв” (таке зображення А. Шишкін виявляє в “Троїлі і Крессиді”), та зображення “маленької людини” в контексті хаосу, породженого історичними катаклізмами. Дійсно, в історичних хроніках Шекспіра живуть і діють люди, яким нема ніякого діла до війни та усобиць, “хоч вони й пов’язані якнайтісніше з тим, що відбувається в житті суспільства; їхнє життя являє собою ніби зворотню сторону медалі” [15, с. 187]. Ці люди – представники знаменитого “фальстафівського фону”, що належать до середніх та нижчих верств середньовічного суспільства. Для Шекспіра зображення звичаїв простого люду, увага до пересічних учасників історичного процесу була принципово важливою*. Ця увага проявилась вже в ранній його поемі “Лукреція”, блискуче проаналізованій Ю. Ф. Шведовим: дослідник зазначає, що шекспірівська концепція твору на історичний сюжет передбачає зображення персонажів, що належать до різних соціальних груп та відрізняються один від одного своїм духовним та фізичним складом. В цілому зображення “нижнього” плану п’єси витікає з висунутої в естетиці

* Варто зазначити, що за два сторіччя до Шекспіра таке бачення війни та світу простих людей втілював “батько англійської поезії” Дж. Чосер в своїх знаменитих “Кентерберійських оповіданнях”. В авторському описі храму Марса, що міститься в першому з “Оповідань”, поруч з фігурами Смерті, Страху, Гніву та Зради, зображеними на декоративному панно храму цілком в дусі алегоричної традиції Середньовіччя, наведені живі й точні деталі мирного повсякденного побуту простих людей, знищених та сплюндрованих війною. Ці деталі викликають в пам’яті знаменитий “фальстафівський фон”, створений Шекспіром в його історичних хроніках. В лекціях, присвячених творчості Дж. Чосера, варто звернути увагу студентів на цю обставину як на таку, що підготовлює і до певної міри закладає фундамент суто національної традиції зображення світу “маленьких” людей в контексті великих соціальних потрясінь, – традицію, яку у вітчизняному літературознавстві прийнято називати шекспірівською, і яка насправді в літературі Англії була заснована приблизно за два сторіччя до появи хронік Шекспіра саме Джефрі Чосера.

пізнього Відродження тези про необхідність відображати в мистецтві і особливо в історичних жанрах реальність в усьому різноманітті її проявів [15, с. 189–190]. Більш того, в поемі вчений вбачає своєрідну ілюстрацію цієї концепції – побіжно окреслений образ рядового учасника бою – невідомого сапера – образ, який доводить, що Шекспір вже на ранньому етапі своєї творчості (під час створення “Лукреції”) не уявляв собі картини бою без рядових учасників війни.

Проблема “війна та маленька людина”, ледь намічена Шекспіром в “Лукреції”, була значно поглиблена в останній п’єсі ланкастерської трилогії – в історичній хроніці “Король Генріх V”. Взагалі ця проблема не може бути центральною в історичній хроніці через саму специфіку її жанру, що, як відомо, має на меті відтворення історії політичної, а не живописання історії звичаїв. Видається, що саме через це в ланкастерській трилогії “історія звичаїв” іде ніби “другим планом” – як грань основної для п’єси проблеми ідеального монарха, – адже остання неминуче ставить питання про стосунки вінценосця та його підданих, і, відповідно, про вплив його діянь на життя пересічних членів суспільства.

Варто зазначити, що в згаданій історичній хроніці Шекспір, цілком у дусі пізньоренесансної естетики, розвиває таку традицію зображення історичної події, в якій світ простолюдинів існує у певному сенсі незалежно від світу коронованих осіб і виявляється при цьому не менш значущим і достойним уваги митця, ніж світ королів та героїв. При постановці центральної художньої проблеми “Генріха V” – проблеми ідеального монарха – істотну роль грає тема невинних жертв війни, незважаючи на те, що ця остання винесена на периферію сюжету; ставлення до військовополонених, до страждань жінок та дітей стає мало не вирішальним штрихом в характеристиці короля, “ідеальність” якого зазнає ретельної художньої перевірки і – не витримує її. Під час обговорення хроніки “Король Генріх V” на семінарському занятті варто звернути увагу студентів саме на цей аспект образу короля – через аналіз тих епізодів п’єси, в яких холодна жорстокість та послідовне й ретельно прораховане лицемірство Генріха V художньо реалізується в діалогах головного героя з придворною челяддю та простими солдатами.

Демократичне та гуманістичне бачення світу й людини, що осіняє шекспірівську хроніку, закладене в самій специфіці англійського менталітету – адже воно втілене не лише у витворах великого барда, але й (і перш за все) в усній народній творчості – зокрема, в англійських та шотландських народних баладах, починаючи з XIV ж таки століття, а ще більше – з XVII.

Як відомо, англо-шотландська народна балада являє собою епічний твір з сильним ліричним і драматичним забарвленням. В ранніх баладах (XIV – XVI ст.) були надзвичайно популярні героїчні сюжети та військова тематика. Як приклад варто згадати численні балади про того ж таки Генріха V, а також баладу “Полювання на Чивіоті”, що їх високо поцінував Ф. Сідні у своєму знаменитому трактаті “Захист поезії”. Остання балада оспівує прототип ще одного шекспірівського персонажу

згаданої ланкастерської трилогії – Генрі Гарячу Шпору (тобто Гаррі Готспера – Hot Spere!) – ушавленого воїна, справжнього лицаря, який рідко залишає сідло бойового коня. В пізніх баладах (XVII – XVIII ст.) тематика та структура сюжету виглядають інакше: два основних типи сюжету – героїко-історичний та інтимний (за межі яких англо-шотландські балади ніколи не виходили) часто-густо переплітаються в межах одного тексту, причому інтимний сюжет нерідко превалує. Так, у баладі “Bonny George Campbell” зображення звияги бійця та картина битви, що виявилася для нього смертельною, взагалі відсутні. Зображено (і то вельми лаконічно) лише військове спорядження ушавленого Джорджа Кемпбелла, що втілює традиційно-героїчний аспект військових забав, та (набагато детальніше!) сумні їх наслідки:

“Bonny George Campbell
Rade out on a day:
Saddled and bridled,
Sae gallant to see,
Hame cam’ his gude horse,
But never cam’ he.
Down ran his auld mither,
Greetin’ fu’ sair;
Out ran his bonny bride,
Reaving her hair;
“My meadow lies green,
And my corn is unshorn,
My barn is too bigg,
And my babe is unborn”.

(“...Ушавлений Джордж Кемпбелл | Виїхав одного разу зі свого двору | Маючи при собі сідло й вуздечку, | І виглядав він так звияжно; | Повернувся додому його добрий кінь, | Та ніколи не повернувся він | Вибігла його стара мати, | З криком (плачем), сповненим горя; | Вибігла його славна наречена, | Й вона рвала на собі волосся: | “Мій луг зеленіє, | Та не зібране моє збіжжя, | Комора моя завелика, | Й ненародженим лишилося моє дитинча”).*

* Тут і далі оригінали народних балад цитуються за двомовним виданням “Английская и шотландская народная баллада. The English and Scottish Popular Ballads” [3]. Тексти зазначених балад студентам варто читати в оригіналі, виконавши напередодні семінару їх філологічний переклад на зразок наведеного вище. Попередньо викладач має надати необхідні роз’яснення стосовно історичних та діалектних особливостей цих літературних пам’яток. Така робота над текстом оригіналів балад активізує попередньо одержані студентами знання з лексикології, історичної граматики та історії англійської мови, а також сприяє розвитку навичок літературного перекладу. Подібна інтеракція дисциплін мовознавчого та літературознавчого циклів на семінарських заняттях з історії англійської літератури видається вельми корисною, оскільки сприяє системній соціокультурній підготовці майбутніх вчителів англійської мови та літератури.

Пролилася кров, загинула людина, – і перервалася мирна течія життя; військова звитяга оплачується стражданнями жінок, розрухою та ненародженими дітьми. Портретна метафора військової звитяги повторюється в розгорнутому вигляді в останній, третій строфі, обрамляючи другу, центральну за задумом строфу (тужіння нареченої); згадку про сідло й вуздечку тепер доповнює розкішне військово вбрання: “пір’я на шоломі, меч при стегні” (вдалий російський переклад Ігн. Іванівського наводимо тут в його україномовному варіанті. – О. А.), – але сідло повертається порожнім та залитим кров’ю. Лаконічні, ба навіть скупі речові деталі розставляють остаточні акценти, і етичний пафос балади стає прозорим та однозначним: народнопоетична свідомість британців висвітлює примарність та облудність військової слави і підкреслює беззахисність тендітних і водночас вічних загальнолюдських цінностей.

Беззахисність простого людського щастя є темою іншої шотландської балади – “The Lament of Border Widow”. Зображення скорботи жінки, життя якої зламане, оскільки її коханий чоловік загинув в бою, ніби провіщає (та, беззаперечно, підготовлює) ліричну патетику В. Теккерея, який зобразив страждання Амелії Седлі, що втратила свого коханого чоловіка в битві при Ватерлоо, у так званих “військових” розділах “Ярмарку Суети”.

Варто звернути увагу студентів на ту обставину, що персонажі розглянутих балад мають історичних прототипів. Зокрема, у зв’язку з баладою “Bonny George Campbell” дослідники згадують двоюрідних братів герцога Арджайла – Арчибальда та Джеймса Кемпбеллів, вбитих у битві при Гленлайвті 3 жовтня 1594 р., а також Джорджа Кемпбелла з Колдера, вбитого в 1591 р. Історичною подією, що дала поштовх до створення балади “The Lament of Border Widow”, В. Скотт, який видрукував єдиний її варіант, вважав страту королем Яковом V вільного стрільця з кордону – Кокберна. Цікаво, однак, те, що тексти обох балад не містять жодних вказівок на історичні прототипи: історичний сюжет “пущено під воду» сюжетом інтимним: від історії залишилося лише ім’я героя або назва місцевості. Очевидно, колективна пам’ять народу зберегла в текстах лиш найважливіше – етичний урок, згідно з яким вбивство та кровопролиття є злочином незалежно від того, хто, коли і з яких причин їх вчинив. Саме ця риса британської ментальності – увага до морально-етичного аспекту будь-якої події – хай навіть історичної – напевне, зумовила затемненість реального історичного фону, в якому розчиняються та щезають образи “королів та героїв”.

Увага до слабких і беззахисних, органічна для британського національного менталітету як він втілюється в народних баладах XVII – XVIII ст., чітко виражена також і в авторській літературній творчості – зокрема в літературних баладах кінця XVIII – початку XIX ст., що увібрали кращі досягнення англо-шотландського фольклору. За визначенням Б. Реізова, це був так званий “народний жанр”, пов’язаний з фольклорною традицією, і одночасно жанр історичний [10, с. 467]. Його

історичність полягає у наслідуванні традицій, вірувань та художніх форм старого фольклору, а також і в дійсно народному підході до осмислення внутрішнього сенсу зображуваних історичних подій. Сумна доля тих, хто не воює, та безглуздість “славетних перемог” – тема ранньої балади Роберта Сауті “The Battle of Blenheim” (1798). Її лейтмотив – гірка іронія, що звучить рефреном до опису жорстоких та безглузких страждань мирного населення:

“My father lived in Blenheim then,
Yon little stream hard by,
They burnt his dwelling to the ground,
And he was forced to fly,
So with his wife and child he fled,
Nor had he where to rest his head.

With fire and sword the country round
Was wasted far and wide,
And many a childing mother then,
And new-born infant, died.
But things like that, you know, must be
At every famous victory.” [20, с. 328].

(“Батько мій жив тоді у Бленгеймі, | Он там, поруч зі струмком, | Вони спалили вщент його житло, | І йому довелося тікати, | І він тікав з дружиною та дітям, | І не мав місця, де міг би прихилити свою голову. | Вогнем та мечем вся місцевість навкруги | Була спустошена широко й далеко; | І багато породіль тоді та новонароджених немовлят загинуло. | Проте подібні речі, бачте, мають супроводжувати будь-яку уславлену перемогу”. – Тут і далі підкреслено мною. О. А.).

Огидні й невідворотні наслідки “уславленої перемоги” (як і вся історична подія в цілому) подаються через сприйняття мирних жителів, яких війна зігнала з рідної землі, опоганивши її вбивством тисяч людей:

“They say it was a shocking sight,
After the field was won,
For many thousand bodies here
Lay rotting in the sun;
But things like that, you know, must be
At every famous victory.”

(“Кажуть, це було страшне видовище, | Після того, як поле було завойоване: | Тому що багато тисяч тіл лежало на ньому, | Гниючи під променями сонця; | Проте подібні речі, бачте, мають супроводжувати | Будь-яку уславлену перемогу”).

Балада романтика Сауті – це ретроспектива старого діда-очевидця, що пережив війну в дитинстві і тепер розповідає про неї своїм маленьким онукам, дитяча свідомість яких, незіпсована упередженістю та

стандартністю дорослого мислення, відмовляється зрозуміти сенс та призначення масового кровопролиття: *

“Great praise the Duke of Marlbro’ won,
And our good prince Eugene. –
Why, ‘twas a very wicked thing!

Said little Wilhelmine.
Nay-nay my little girl, quoth he,
It was a famous victory.

And everybody praised the Duke
Who such a fight did win.
But what good came of it at last? –
Quoth little Peterkin.
Why that I cannot tell, said he,
But ‘twas a famous victory.”

/“Велику хвалу заслужив герцог Мальборо, | Та наш добрий принц Євгеній”. | “Як, адже це був дуже поганий вчинок!” | Сказала маленька Вільгельміна. | “Ні-ні, моя дівчинко”, – відповів дід, – | “Це була уславлена перемога, | І кожен вихваляв Герцога, | Який виграв таку битву”. | – “Але що хорошого вийшло з того врешті-решт?” | Спитав маленький Петеркін. | “Ну, цього я не можу сказати, – відповів дід, | Але це була уславлена перемога”./.

Ретроспектива очевидця історичної події лежить також в основі балади Роберта Бернса “Шерамурський бій”. Однак в цілому трактовка проблеми війни і миру тут дещо відрізняється від трактовки Р. Сауті. Почасті вона зумовлена специфікою історичного факту, що був покладений в основу балади: битва при Дамблейні, чи Шерамурі, що була одним з проявів визвольної боротьби шотландців з Англією за незалежність рідного краю, відбулася 13 листопада 1715 р. між герцогом Маром, що воював на боці шотландських повстанців, очолюваних Шевальє (принцем-претендентом на шотландський престол з боку роялістів-торі), та герцогом Арджайлом, з боку англійського уряду; обидві сторони претендували на перемогу, і у обох армій лівий фланг був розбитий. Таким чином результат битви залишився нез’ясованим і став предметом запеклих суперечок між прихильниками обох сторін. Звідси – своєрідність художньої презентації Шерамурського бою: він зображується через “проблемну дискусію” учасника битви та її очевидця.

* Про увагу англійських романтиків до теми дитинства та образу дитини, а також до дитячої психології варто нагадати студентам заздалегідь – на лекції, присвяченій творчості старшого покоління поетів-романтиків – В. Блейка та митців “озерної школи” – С. Т. Колріджа, В. Вордсворта, Р. Сауті; використавши при цьому глибоке дослідження Л. І. Скуратовської “Детская класика в литературном процессе Англии XIX-XX веков” [11]

Це зображення, на відміну від балади Р. Сауті, містить похмурі подробиці кривавої сутички:

“I saw the battle, sair and teugh,
And reekin – red ran mony a sheugh;
My heart, for fear, gaed sough for sough,
To hear the thuds, and see the cluds
O’ clans frae woods, in tartan duds...”

(“Я бачив ці битву, скорботну та жорстоку, | І червона рідина лилася в багатьох окопах, | Моє серце часто билося від страху | Від звуків важких ударів та видовища сили-силенної | Лісових кланів у тартановому лахмітті...”)

В баладі немає ні правих, ні винуватих, хоча симпатії персонажів та автора – на боці торі, яких підтримували шотландці; проте, визнає автор, були сміливці з обох боків, і була втеча з обох боків, і кров лилася і у тих, і у других. Авторське ставлення до кровопролиття заслуговує на особливу увагу – адже балада Роберта Бернса являє собою парафраз більш старої балади, написаної священиком – преподобним Джоном Барклі. Етичний пафос віршу Бернса був закладений вже в цьому більш ранньому творі, і показово, що Бернс його зберіг; схвильоване і запальне з’ясування подробиць бою приводить учасників суперечки до сумного і тверезого висновку:

“Some fell for wrang, and some for right,
But mony bade the world gude-night...”

(“Декотрі пали за праве діло, декотрі – за неправе; | Але багато хто з них назавжди попрощався з білим світом...”).

Трактовку проблеми кровопролиття в цій баладі осіняє вплив християнського віровчення та ще більш давня (порівняно з християнством) увага британської народної свідомості до морально-етичного аспекту будь-якого соціального явища – і тим більш такого руйнівного й дегуманізуючого, яким є будь-яка війна.

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку, що виокремлені нами характеристики національного менталітету народів, які населяють Британські острови – демократизм, увага до “маленької” людини, пріоритет індивідуальних цінностей над цінностями соціуму, співчуття до слабких і знедолених – з давніх часів надають своєрідного моралізаторського забарвлення британській фольклорній та літературній традиції зображення війни і миру, – традиції, яка вирізняється демократизмом та гуманістичною спрямованістю. Видається, що формування у студентської молоді загальнолюдських морально-етичних цінностей, що є важливою складовою частиною затвердження нових культурологічних парадигм, яких вимагає входження України у Європейський культурний простір [7, с. 64], може, зокрема, здійснюватися шляхом вивчення творів англійських класиків, які опікуються проблемою війни і миру, зображуючи факти історії свого народу через приватні, особисті історії “маленьких” людей – цілком у

дусі загальнонаціональної демократичної традиції жителів Британських островів.

Варто зауважити, що в англійській літературі XIX ст. релігійно-моралізаторська тенденція частіше присутня в прихованому, неявному вигляді, визначаючи загальний гуманістичний та демократичний напрям художньої думки. Подальшим напрямком розробки проблеми, окресленої в цій статті, може бути аналіз художнього втілення рис англійського національного менталітету в художній трактовці проблеми війни і миру, або, ширше, проблеми “королів та героїв” і простих людей в літературі XIX ст. – зокрема, в романтичних поемах В. Скотта і Дж. Г. Байрона, а також в соціальних романах Ч. Діккенса та В. Теккерея.

Вельми цікавим та корисним з точки зору вивчення найбільш суттєвих рис англійського національного менталітету студентами англійських відділень факультетів іноземних мов може бути розгляд питання про національні витоки англійської традиції в зображенні війни і миру в межах традиції загальноєвропейської та в руслі такого актуального сьогодні “діалогу культур”, а також окреслення ключових характеристик останньої в лекціях та на семінарах з історії літератури Англії та літератури зарубіжних країн.* Комплексне розкриття розглянутої нами проблеми, здійснене в студентській аудиторії з урахуванням інтеракції дисциплін літературознавчого та мовознавчого циклів може поглибити їхнє знання англійської мови (шляхом опрацювання оригіналів невеличких, здебільшого поетичних, творів), а також збагатити уявлення студентів про специфіку жанру соціально-історичного роману XIX ст., який варто розглядати системно, в динаміці його загальноєвропейського розвитку. Все це сприятиме підвищенню рівня соціокультурної освіти студентів-англістів та поглибленню європейської культурної ідентичності авангарду української молоді, яким, без сумніву, є сучасне студентство, що готується викладати школярам англійську мову та зарубіжну літературу.

Література

1. Авраменко Е. И. Актуальные проблемы комплексного преподавания англистики в государственных педагогических университетах на факультетах иностранных языков // Актуальні проблеми філології і методики викладання мов. Збірник наукових праць. – Кривий Ріг, 2003. – С. 193 – 198. **2. Аникст А. А.** Творчество Шекспира. – М., 1963. **3. Английская** и шотландская народная баллада.

* При цьому до відома студентів варто довести, наприклад, що англійська традиція мала певний вплив на поетику розділів про Ватерлоо в “Пармському монастирі” Стендаля, в її руслі творив В. Теккерей – автор “Ярмарку Суети” та “Історії Генрі Есмонда”; художній досвід Стендаля та Теккерея, в свою чергу, був до певної міри асимільований автором “Війни і миру” – твору, що відкрив нову сторінку в історії роману і сьогодні продовжує справляти могутній вплив на поетику історичного жанру.

The English and Scottish Popular Ballads. – М., “Радуга”, 1988.

4. Найдьонов І. Болонський процес: культурологічні парадигми // Освіта та управління. Том 7. – Число 2. – 2004. – С. 64 – 66. **5. Наливайко Д.** “Генріх IV” // В. Шекспір. Твори: В 6 т. – Київ, 1985. – Т. 3. – С. 543 – 553. **6. Панчук Л. В.** Методичний погляд на осмислення національної свідомості, національної культури і рис української ментальності // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. Випуск 9: Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції “Українська література: духовність і ментальність”, 19 – 20 жовтня 2001 р. / Редкол. А. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. – Кривий Ріг, Твім інтер, 2001. – С. 405 – 410. **7. Реизов Б. Г.** Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л., 1958. **8. Скуратовская Л. И.** Детская классика в литературном процессе Англии XIX – XX веков. – Днепропетровск, 1992. **9. Степко М. Ф.,** Болюбаш Я. Я., Сухарніков Ю. В. Модернізація вищої освіти України і Болонський процес // Освіта. – 2004. – № 1. – С. 50 – 54. **10. Сысоев П. В.** Язык и культура: в поисках нового направления преподавания культуры страны изучаемого языка // Иностранные языки в школе. – 2001. – № 4. – С. 12 – 18. **11. Топер Т. М.** Литература и война. Традиции. Решения. Герои. – М., 1985. **12. Шведов Ю. Ф.** Шекспир. Исследования. – М., 1977. **13. Шишкин А. П.** Современный английский роман (проблемы войны и мира). – М., 1983. **14. Шумило Н.** Ментальність як літературознавча категорія // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. Випуск 9: Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції “Українська література: духовність і ментальність”, 19 – 20 жовтня 2001 р. / Редкол. А. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. – Кривий Ріг, Твім інтер, 2001. – С. 225 – 241. **15. Burns R.** Poetical Works. With Notes. Glossaries and Index: In 3 vol. – Edinburgh, s. a., – Vol. 2. – Pp. 189 – 191. **16. Curriculum** for English Language Development in Universities and Institutes (Draft 2). – Kyiv: The British Council. – 2001. **17. Southey R.** Joan of Arc. Ballads, Lyrics, and Minor Poems. – L., 1806. – Pp. 327 – 329.

Specific features of the British national mentality as they are actualized in the artistic presentation of the war and peace problem in works of G. Chaucer, W. Shakespeare, in English and Scottish folk ballads and literary ballads by R. Burns and R. Southey are dwelt upon; recommendations concerning the ways of revealing these features at lectures and seminars on the History of English Literature are proposed.

Відомості про авторів

Авраменко Олена Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету.

Астрахан Наталія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Базилян Аліна Анатоліївна – аспірант кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Бойцун Ірина Євгеніївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бондаренко Галина Федорівна – доцент кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Видашенко Наталія Іванівна – аспірант кафедри української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Даниленко Ірина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили (в комплексі Києво-Могилянської академії).

Дзись Галина Степанівна – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кизилова Віталіна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Козимирська Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри сучасних мов Національного університету кораблебудування імені адм. Макарова.

Коханська Ірина Станіславівна – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

асистент кафедри іноземних мов Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

Лапушкіна Наталія Павлівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Ліписівіцький Микола Л. – аспірант Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Луцак Світлана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Манич Наталія Євгенівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Нежива Людмила Львівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Новікова Ганна Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Носко Анастасія Михайлівна – аспірант кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Оляндер Луїза Костянтинівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки, академік АН ВШ України, віце-президент Волинського Академічного дому.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Сізова Ксенія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри видавничої справи та редагування Кременчуцького університету економіки, інформаційних технологій і управління.

Скнаріна Олена Юріївна – асистент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Соболевська Галина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Таранова Анна Олександрівна – аспірант відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Шестель Олена Геннадіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Шестера Ганна Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректор – І. В. Мілева

Відповідальні за випуск:
проф. О. А. Галич,
доц. О. В. Скиба

Здано до складанняр. Підписано до друкур.
Формат 60 x 84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк.... Наклад ... прим. Зам. №

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
“Альма-матер”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.