

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 1

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавком 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

Бровко О. О. Діалогізм роману В. Слапчука “Осінь за шокою”	6
Веретейченко І. А. Феміністичний дискурс у творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської	10
Галич В. М. Промова Олесья Гончара “Думаймо про велике” в контексті української літератури та політичної історії України	21
Дзись Т. В. Міжлітературна рецепція й типологія як літературознавчі терміни: їх співвідношення й семантичне наповнення (на матеріалах українськомовних версій творів Й. Рота)	26
Дмитренко В. І. Творча постать О. Кобилянської в художньому світі митців літературної організації “Ланка”-МАРС	35
Євченко О. В. “Тропік Рака” Г. Міллера, або Лібідо Зарашутри та буття ..	41
Калініченко М. М. Компаративістська складова сучасного мелвіллознавства: витоки проблеми “Меллвіл і Достоевський”	48
Лаврієнко Т. Я. Особливості функціонування поняття “пуританізм” у романі Натаніеля Готорна “Червона літера”	61
Лановик З. Б. Апокаліптична література Біблії: проблема генології та поетики	66
Лановик М. Б. “Інтровертний” та “екстравертний” типи творчості у психоаналізі К.-Г. Юнга: до проблеми зміни та оновлення термінології на означення “класичних” понять	73
Манич Н. Є. Концепт “метажанр” у сучасному літературознавстві	80
Міснік Ю. Ю. Міфологема Христа в “новій драмі”	88
Назаревич Л. Т. Моделювання часу та простору художнього буття персонажів в екзистенційній новелістиці кінця ХІХ – початку ХХ століття: до проблеми теоретичного окреслення терміна “хронотоп”	92
Науменко Н. В. Можливості внутрішньої форми слова в мові українського вільного вірша	104
Нежива Л. Л. Народна естетика та модерні тенденції у творах С. Васильченко	112
Неживий О. І. Народна словесність у творах Григора Тютюнника	117
Нестерук С. М. Креативний потенціал ігрових елементів у літературі постмодернізму	122
Синевич Б. М. Особливості українського літературознавчого дискурсу 20-х років ХХ століття	127
Стоцький А. Я. Теоретичні аспекти десакралізації канонічних текстів	134
Тименко Т. Г. Ліричне начало в давньогрецькій трагедії й драматичній поемі романтиків (на матеріалі трагедій Есхіла й Софокла та творів Д.-Г. Байрона)	143
Удалов В. Л. Поетика та зміст “Підводної течії” у п’єсі А. П. Чехова “Безбатьківщина”	146

Фоменко В. Г. Українська художня урбаністика в соціально-історичній ретроспективі (зародження урбаністичної тематики в українській літературі XVIII – XIX століть).....	152
Шестопалова Т. П. Критичний доробок Ю. Лавріненка як джерело українського літературознавства (із нагоди відкриття колекції Ю. Лавріненка в Бахметьєвському архіві Наукової бібліотеки Колумбійського університету)	160
Ячменьова М. М. Магічний театр Юрія Андруховича	166

Документалістика на порозі XXI століття

Галич О. А. Особливості відтворення часо-простору в щоденниках українських письменників XX століття	172
Заварзіна Є. В. Понятійні еквіваленти щоденникового жанру: синтез чи нонсенс.....	180
Пустовіт В. Ю. Національно-патріотична проблематика в мемуаристиці Ольги Кобилянської та Лесі Українки.....	187
Родигіна В. Ю. Поява жанру історичної прози Докії Гуменної на небосхилі української літератури початку XX століття	194
Сопельник Н. В. Щоденникова проза Г. Костюка: перед-текст чи повноправна література	200

Фольклористика

Скиба О. В. Основні пісенні символи весільного комплексу Луганщини.....	209
--	-----

Теорія масової комунікації

Акіншина І. М. Якісний фактор при розміщенні реклами в газетах Луганщини.....	215
Кольбух О. М. Образно-стилістичні характеристики економічної термінології в журналістських текстах	219
Кравченко О. Л. Видавнича справа в Луганську першої половини XX ст.	226

Рецензія

Воєводін О. П. Теорія літератури – між “сциллою” філософії та “харибдою” тілесності	233
Відомості про авторів	236

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821.161.2. – 31.09 Слапчук

О. О. Бровко

ДІАЛОГІЗМ РОМАНУ В. СЛАПЧУКА “ОСІНЬ ЗА ЩОКОЮ”

Однією з найбільш актуальних літературознавчих теорій, яка перебуває в центрі уваги вітчизняних та зарубіжних дослідників, є теорія інтертекстуальності, що постає як частина постмодерністського дискурсу (М. Гаспаров, А. Попович, У. Еко, Л. Венуті та ін.). У полі наших наукових інтересів перебувають питання теоретичних засад вивчення художньої творчості. Метою цієї студії є узагальнення проблеми текстотворення на матеріалі роману Василя Слапчука “Осінь за шокою”. Творчість письменника була об’єктом наукової та літературно-критичної рецепції М. Жулинського, І. Бондара-Терещенка, С. Зозулі, Є. Барана, А. Тихонової, М. Зайдель та інших. З метою з’ясування мікроструктури, джерела походження та функцій інтертекстуальних одиниць застосовуємо герменевтико-інтерпретативний метод літературознавчого дослідження.

Згідно з теорією Х. Блума функціонує система інтерсуб’єктивних відношень старшого та молодшого письменників, яка трансформує взаємини батька і сина за З. Фройдом. Митець відчуває амбівалентне ставлення до творчості попередника, адже захоплення поєднане з усвідомленням того, що пряме наслідування позбавляє творчої індивідуальності. Інтертекстуальність як вкраплення в текст інших текстів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій постає іманентною рисою поетики постмодернізму. Текст сприймається як простір, складений із кодів, що відсилають до різних культурних джерел. Водночас текстуальна гра не зводиться до нескінченного пошуку генезису цитат, а функціонує в діалогічному просторі. Таким чином, ми відокремлюємо інтертекстуальність як семіотичний простір від конкретних вербалізованих контактів між текстами на рівні внутрішньотекстових зв’язків. Послугуючись цим поняттям, усвідомлюємо її як власне інтертекстуальність, що створює конструкції “текст у тексті” (Н.Фатєєва). Відповідно під інтертекстуальними елементами розуміємо мовні механізми цитат, алюзій, ремінісценцій.

Поняття інтермедіальності увійшло до теоретичного обігу філософії, філології та мистецтвознавства в останнє десятиліття ХХ століття разом із категоріями інтертекстуальності та взаємодії мистецтв. Початок розширення поняття “текст” пов’язаний із науковими здобутками М. Бахтіна, якому належить дефініція діалогічності та текстового поліфонізму. Розвиваючи ці ідеї, Ю. Крістева та Р. Барт обґрунтовують тезу про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу. Продуктивними, на нашу думку, є висновки

Н. Тишуніної щодо відмінностей між інтертекстуальністю та інтермедіальністю [1, с. 150]. Згідно з твердженням дослідниці, інтермедіальність – це наявність у художньому тексті образних структур, що містять інформацію про інший вид мистецтва. У цьому ракурсі літературознавець аналізує не цитації, а кореляцію текстів. У вузькому розумінні – це специфічний тип внутрішніх текстуальних зв'язків у художньому творі, заснований на функціонуванні кодів різних видів мистецтв, особлива форма діалогу культур засобами взаємодії художніх референцій (образів та стилістичних прийомів, які мають знаковий характер для певної епохи). Як бачимо, інтермедіальність – це не тільки спосіб організації мистецького тексту, але й, за справедливим переконанням Н. Тишуніної, специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і художньої культури загалом [1, с. 153].

Роман “Осінь за шокою” вийшов друком у київському видавництві “Факт” слідом за романами “Сліпий дощ” і “Дикі квіти” у межах проекту захисту і популяризації вітчизняної літератури з дещо парадоксальною назвою “2006 рік – рік української книжки в Україні”. Написаний упродовж 1995 – 2004 років текст поєднує спогади, рефлексії, голоси інших авторів. “Новий роман Василя Слапчука насичений образами, ситуаціями, відвертими описами, фразами. От хоча б: “Літературна праця нагадує проститутку, що вдалася до мастурбації. Сяке-такє задоволення отримує, а грошей катма”. Хто ж іще, як не письменник, зміг би дати саме таку характеристику творчого буття сучасного автора”, – ділиться своїми враженнями від прочитаного Світлана Зозуля [2]. Євген Баран зазначив: “В. Слапчук розмірковує вголос, а звідси форма і тон викладу – ненав’язливих, самоіронічних, здебільшого парадоксальних висловлювань, що несподівано зринають, мов звуки пострілу в лісовій тиші” [3, с. 11]. Можна погодитись із твердженням критика, що митець є екзистенціалістом у найяскравішому його вияві: лише світ природи, світ гармонії, світ людини, яка дивним чином опирається, а то й руйнує цю світову гармонію, – це його світ, який він відкриває людям. Натомість І. Бондар-Терещенко номінував лірику В.Слапчука як квазіфілософську в контексті масової літератури, де відбувався не імітований, а справжній перехід (від пафосу до скепсису і назад), формуючи новітній світогляд, що його вільно назвати національним романтизмом, перепущеним крізь м’ясорубку соцреалізму [4, с. 5]. Російський літературний критик-оглядач Анна Тихонова зазначає, що жити усвіті, де “крізь сморід гною пробивається запах яблуневого цвіту”, де “пацюки, але теплі труби”, а “на горищах холодно і повно голубиного лайна”, недуже затишно, особливо якщо “ми буваємо настільки мертвими, що аж розкладаємося, а наші друзі неможуть збагнути, звідкіля цетак смердить”. На думку дослідниці, хтось може сказати, що такі фрази позначені не тільки мізантропією, але й літературщиною. Адже теж саме можна сказати простіше й не так манірно [5, с. 12].

У рецензії на роман критик Марина Зайдель наголосила, що “Осінь за шокою” – це синтез текстів та підтекстів, а також подій “за кадром”: “Насправді, паралельно органічному викладанню сюжету Слапчуком його

герой-письменник (часто навіть без імені і долі, ніби людина, яка взялась невідомо звідки і повертається невідомо куди) втілює свої здібності до написання. Він в тексті і текстами не розуміючи, що є дійсність, а що – сюжетом для його нової книги” [6]. За спостереженням критика, роман сповнений шматками мікроописів і різножанровістю, для яких закріплюючою ланкою стає як структура кожної конкретної частини, так і загальна структура. Цілісність тексту надає внутрішня композиція, яка готує за своєю логікою роз’яснення для читача в останній новелі.

Композиційно роман складається з 8 частин, жанрові особливості яких позначені аморфністю. Тексти мають ознаки новели та літературних есе. Монтажна композиція посилює дискретність зображення, окремі фрагменти поетичних, оповідних та драматургічних текстів об’єднані навколо кількох провідних образів – жінка, дощ, ім’я. Ці образи актуалізуються в кожній частині роману, набуваючи нових нюансів. Перша частина “Четвер” відсилає читача до витоків людської поведінки, хоча сам автор двічі згадує батька психоаналізу в іронічному контексті: “Очевидно, тут попахувало фрейдятиною. Шлях би того Фрейда трафив [7, с. 238]. Для діда Фрейда роботи – непочатий край [7, с. 132]”. Чорні (чи чорнильні?) слова матері на пелюшках майбутнього письменника сварка щодо імені, дід, хворий на божевілля легкої форми, консервуючий людський дух у слоїки, – світ, де Чоловікові ніхто “ніколи не подарує маленького сонця” [7, с. 8].

Ліричний герой розділу “Втома воїна” письменник Арсен Кіриєнко втомився від війни, від людей, від поезії, від самотності, від життя та смерті. “Втома воїна” сповнена посилянь на тексти попередників. Оригінальним композиційним прийомом, на наш погляд, є введення багатоголосся (жіночий, чоловічий, зляканий, оптимістичний, допитливий, песимістичний, голос із комина). Читач знаходить діалог із Ф.Ніцше: “Заратустра казав, що чоловіка треба виховувати для війни, а жінку – для відпочинку воїна. Сам він, очевидно, ніколи не був на війні і не мав жінки [7, с. 51]... Війна скидається на секс. На війні чоловіки доводять собі (у першу чергу собі) та жінкам, що вони – чоловіки. Що вони можуть. На війні легше самоствердитись, аніж у ліжку з жінкою. Тому чоловіки вибирають війну. Воякові не потрібне ім’я, достатньо номера, позивного або ж звання” [7, с. 36]. Концептуальним є ставлення до тексту попередника через прозовий переказ відомого вірша: “Ще вчора я повторював ім’я однієї зорі, бо з іншими мені було темно. Я молився на неї не тому, що вона мені світила, а тому, що з нею не потребував світла...”

– Ти пропонуєш спалити томик Інокентія Аненського?

– Я пропоную спалити все. Звільнитися і дати волю, відчутти спокій... Хіба ти не любиш спостерігати за полум’ям?” [7, с. 17]

Багатогранність ліричного героя, що перебуває на межі розщеплення психіки, найвиразніше розкривається через сни, уявні й написані художні тексти та спілкування з жінками: “Хто я? Китаєць? Метелик? Чи син своєї матері? Хто кому сниться?..

Я – чорне дерево гіллясте. В рожевих птахів хтось стріляв – додолу падають з гілля, а я ніяк не можу впасти. Не можу впасти, ані

вмерти... Поль Елюар переконаний, що можна померти від того, що не помираєш. Елюар був поетом. Дивно, що він дожив до старості, а не заподіяв собі смерть” [7, с. 34].

Переплетення сюжетної лінії головного героя з фрагментами розповідей про його персонажів посилюється в частині “Мандрівка на рожевому дирижаблі”, де показано взаємини письменника та Коли, Ого та дівчини, Кіра та його дружини Тетяни. Автор пояснює, що Кір – це Ого через кілька років, проте жінки часто плутають художній вимисел з реальністю. Якщо Ого простував до дівчини незвичайної, чистої і неземної, яку вимріяв у своєму серці, а все життя уявлялося йому маршрутом від однієї дівчини / жінки до іншої, то Кір понад усе боїться втратити кохання. У своїх думках Кір звертається то до Євангелія, то до В. Набокова, то до К. Малевича: “Зиркнув у бік вікна. Замислився, наче перед “Чорним квадратом” Малевича. Втім, хіба чорний квадрат – не фрагмент шкільної дошки, ретельно витертої перед уроком? Тільки ж суть зосталося на ганчірочці, а ганчірочка – у руці чергового...” [7, с. 100].

Головний герой новели “Потяг над містом” І Ван спостерігає, як віддаляється жінка з потягу, на який він не встиг. У цій частині постає цікава художня деталь – срібна чорнильниця Чехова, яку письменник ставить для натхнення поруч із комп’ютером. У наступних розділах читач знаходить цитати поезій самого автора, згадки про Г. Флобера, М. Павича, М. Басьо, визначення віку співрозмовників через порівняння з тривалістю життя М. Лермонтова та А. Рембо. Письменник спалює свій рукопис, знаходить у комп’ютері файл, названий жіночим ім’ям, – одне з перших своїх оповідань, натискає *Delete*: “Любив книги й жінок. Книги – трохи більше. За книги я платив. Я їх хотів. Жінки ж були. Вони мені не заважали. Крізь них я міг дивитись у своє вікно. А через вікно – на них” [7, с. 249]. “Добре, що хоч натхнення його не полишає. Беатріче, Лаура або ж... Данута. Муза ця, щоправда, сп’яніла... А інший чоловік змушений позичати яйця у сусідки-німфетки, бо у своєму холодильнику зберігає лише духовну їжу. Цебто книги. За це й дружина “пиляє”. У порівнянні з нею дівчина, яка дарує томик Мацуо Басьо – золото. Зваблива героїня з ім’ям американського напою, для якої кохання – це мандрівка в рожевому дирижаблі”, є взагалі скарбом. Щоб краще осмислювати вічну категорію часу, письменнику необхідно ремонтувати годинники. А щоб відчуті осінь за щогою, треба потрапити у СІЗО”, – фіксує читацькі враження С. Зозуля [2]. Остання частина роману, названа “Табурет, прибитий до підлоги”, розкриває всі загадки твору, адже письменник потрапляє до в’язниці чи то за зберігання зброї, чи за зберігання наркотиків і бачить різні паспорти зі своїми фото: “Оцей виписаний на ім’я Арсена Кіриєнка, цей – на Григорія Олійника, цей – на І Ван Сина... У чоловіка підкосилися ноги.

– Це чийсь лихий жарт, – витер долонею враз спітніле чоло. – Я не знаю, як це пояснити... Справа в тому, що я – письменник... Якісь із цих імен – мої псевдоніми, інші – імена героїв моїх творів...” [7, с. 275].

Таким чином, ми запропонували спробу прочитання твору В.Слапчука на рівні культурного діалогу з мистецькою спадщиною

попередників у постмодерністичному ракурсі. У центрі наших наукових подальших інтересів перебувають проблеми поетики, звернення до структури текстів, їх інтерпретація. Поглибленого висвітлення потребують теоретичні питання взаємозв'язку та динамічної взаємодії окремих прийомів поетики й контекстуального функціонування образів, змістове наповнення категорій інтертекстуальності та інтермедіальності.

Література

1. Тишуніна Н. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття: Матеріали міжнародного наукового конференції. 18 травня 2001 року. – Вип. № 12. – СПб., 2001. – С. 149 – 154. **2. Зозуля С.** Політ на жовтому дельтаплані // www.lutsk.dzyga.biz. **3. Баран Є.** Я той, що народився – я той, що помре // Література плюс. – 1999. – № 4 (лютий). **4. Бондар-Терещенко І.** Ситуація остмодерну // Проза. – 2005. – 30 вересня. **5. Тихонова А.** Табачок врозь // Експерт Україна. – 2006. – № 31(80). – 14 серпня. **6. Зайдель М.** Смакові рецептори осені. Рецензія на роман Василя Слпачука “Осінь за шокою” // <http://sumno.com/content/view/>. **7. Слпчук В.** Осінь за шокою: Роман. – К., 2005. – 280 с. **8. Слово. Знак. Дискурс:** Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Л., 1996. – 633 с. **9. Грек Л.** Інтертекстуальність роману Дж. Джойса “Улісс” як перекладознавча проблема // Мандрівець: Видання Національного університету “Києво-Могилянська академія”. – 2002. – № 6 (41). – С. 29 – 32.

Intertextuality is defined as interspersing a text with other texts in the form of quotations, allusions and reminiscences. Ways of rendering intertextuality are studied on the material of Slapchuk's prose. It has been proved that as far as intertextuality is one of the significant traits of postmodernism, the character of its rendering depends on such considerable features of postmodernist poetics as play and irony.

УДК 821. 161. 2.09 + 821. 161. 2.09

І. А. Веретейченко

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Виявом лібералізації, гуманізації національної культури є, на наш погляд, актуалізація “жіночого питання” й засвоєння засад – і світових, і вітчизняних – феміністичної теорії, про що свідчить перманентна дискусія з даної проблематики, яка стала своєрідною ознакою сучасної української гуманітаристики, справжнім відбиттям “духу часу”. Саме Леся Українка і

Ольга Кобилянська, відстоюючи засади модернізму, створюють власне світобачення, гармонійно поєднавши стильові особливості різних літературних жанрів і запропонувавши свою філософську систему. У своєму новоромантичному дискурсі письменниці перш за все орієнтуються на особливість, яка вбирає в себе екзистенційні характеристики.

Завдяки українській феміністичній критиці (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко та інші) відбувалося реконструювання феміністичних традицій української літератури. Концептуалізація жіночої статі пов'язана з активним художнім освоєнням гендерної проблематики, закономірно призводить до формування нового типу особистості жінки, проявленого в художньому образі “нової героїні” жіночої прози – жінки, представниці інтелектуальної, мистецької еліти, яка усвідомлює драматизм свого буття в патріархальному світі, вбачає у творчості шлях до вивільнення з-під влади соціальних стереотипів і традиційних жіночих ролей, обстоє в добу розпаду і зневіри одвічні цінності: любов, толерантність, мудрість.

Цікаво, що на 90 – 900-і роки припадає найактивніша творчість жінок-письменниць: О. Кобилянської, Лесі Українки, Любові Яновської, Уляни Кравченко, Дніпрової Чайки, Надії Кибальчич, Наталі Романович-Ткаченко. Як зазначає В. Вулф стосовно англійської літератури, “...дивовижний розквіт наративної літератури в Англії початку ХІХ сторіччя зумовлений численними незначними змінами у законодавстві, у звичаях і традиціях. Крім того, жінки ХІХ сторіччя мали трохи вільного часу і були освіченішими. Для жінок середнього або вищого класу не було винятком, що вони самі вибирали собі чоловіка” [4, с. 80]. Але таке твердження можна поширити й на українську епоху зламу віків.

Унікальність ситуації рубежу століть полягає у прагненні віднайти нове філософське, естетичне підґрунтя, визначити нові творчі орієнтири, дистанціюватися від традиційних для реалістичної літератури тем, проблем і образів. Митці цієї доби охоче звертаються не до типових, а до індивідуальних характеристик людини, на першій план часто виходять психологічні проблеми. Звідси прагнення збагнути таємниці людської психіки, потаємні, підсвідомі структури, інтерес до психологічного аналізу, що відкриває простір для вияву безлічі чинників впливу на формування характерів персонажів.

“Патріархальна свідомість стверджує, що жінка не може творити, їй недоступна трансцендентність і світоперетворююча активність (і тому творча доля визначних жінок-митців завжди неймовірно складна), але вона надихає творця, у своїй пасивній зовнішній досконалості служить нагадуванням про таємне, непідвладне раціональному пізнанню. І в ролі покірної дружини, домогосподарки, і в якості Прекрасної Дами (в останньому випадку, може, ще більше) вона лише даність, ідол, іноді об'єкт покоління, але цілковито позбавлений активності, здатності до самоствердження” [2, с. 12]. Проте своєю творчістю та діяльністю Леся Українка, О. Кобилянська доводили зовсім інше, визначали ті зміни суспільної свідомості, синтез діалектично протилежних художньо-

естетичних спрямувань, що характеризували духовну ситуацію на межі ХІХ – ХХ ст. Центром уваги у творах цих українських письменниць стає особистість із творчим началом, у якої “розколена” свідомість, причому розпад на протилежні взаємовиключні рівні пізнання супроводжувався різноспрямованими тенденціями руйнування й творення. Феміністична критика відкрила нового суб’єкта – жінку. Визнання жіночої статі “іншою” стосовно чоловіка передбачає існування “іншої” точки зору, “іншого” сприйняття, одним словом, якісно “іншої” свідомості. Тому можна зазначити, що на той час публіка не завжди розуміла драматичні твори Лесі Українки, прозу Ольги Кобилянської. У творах цих авторок на перший план виступає людина-митець, людина-артист.

У добу *fin de siècle* незвичайно посилилась увага до проблеми наукової психології. На цей час з’являється значна кількість спеціальних фахових наукових праць (В. Вундт, З. Фрейд, М. Ланге, Ж. Летурно, Ч. Ломброзо, У. Мінто, Т. Рібо, Г. Спенсер). Прозаїки молодого покоління теж досить серйозно ставилися до психологічного аналізу людини, її вчинків. Але як визначив І. Франко стосовно творчості молодих прозаїків, котрі бачили своє завдання в дослідженні людської душі, “вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносяться в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима” [19, с. 108].

Так, відповідно до літературної традиції свого часу, Леся Українка й О. Кобилянська звертаються до межових станів свідомості й психічних аномалій, розхитують саме поняття норми.

Уже в “Блакитній троянді”, написаній 1896 року, Леся Українка звертається до образу жінки – Люби Гощинської, яка маніакально боїться спадкового божевілля, оскільки психічно недужою була її мати. Головні героїні 25 років, вона має хист до гри на фортепіано, а також і до малярства, але їй не вистачає терплячості, щоб уповні розвинути обдарування, і головне, що хвилює героїню, – це спадкова хвороба, яка може зламати не лише її життя, але й долю близьких людей.

Центральне місце в п’єсі посідають дві особи – Люба Гощинська та Орест Груїч, закоханий у головну героїню, молодий письменник, який нещодавно закінчив університет. Їхнє кохання взаємне, але дівчина не хоче зробити милого нещасливим, адже її переслідує приреченість, неминучість катастрофи. У творі авторка ставить проблему психічної норми й божевілля, перебуває в пошуках тієї межі, де геніальність, творчий порив відрізняється від психічної невірноваженості. Решті дійових осіб поетка приділяє значно менше уваги, відводячи їм допоміжну роль. Важливими є дискусії, які герої ведуть про мистецтво, науку, філософію.

У п’єсі йдеться про “феміністичне трактування любові, шлюбу, питань жіночої освіти, жіночих і “нежіночих” суспільних ролей і занять” [1, с. 101]. Лейтмотивом усього твору проходить шукання щастя. Досить цікаво цю тему письменниця розкриває у своєму прозовому творі, який має назву “Щастя”. За жанром – це легенда, де йдеться про те, що щастя було придумане злим духом для того, щоб навечно позбавити людей спокою: “І

кожний бачив його, хоч у сні, хоч на малу хвилину. На одного воно глянуло коханими очима, іншому засіяло світлом слави. Всіх зачарувало воно навіки, і чари його були отрута. Воно летючою зорею падало в серце, і серце починало горіти... Всі шукали щастя, всі хотіли мати його ціле в своїх руках. Для нього віддавали все найдорожче, губили себе і других, сльози і кров лились річками во ім'я його. А щастя літало по світі зорею, блискавицею, вогником бродячим і ніде не спинялось надовго, і ніхто не мав його ціле в руках” [16, с. 135].

Героїня “Блакитної троянди” намагається відійти від шаблону, самореалізуватися так, щоб вийти за межі існуючої догми, моралі, знайти рівновагу як в особистому житті, так і в суспільному. Авторка твердить, що вищим проявом свободи є вибір людиною самої себе, свого власного “я”, власної сутності, яка ніколи не передує існуванню індивіда. Люба хоче вирватися за межі дозволеного, незвіданого, до невідомих почуттів, переживань, до блакитної далечини. Вона талановита, але кидається від однієї справи до іншої, так і не розвинувши до кінця свій мистецький хист.

Щодо свого коханого дівчина хоче залишитися чесною, не бути тягарем, бо не може прийняти від Ореста жертви. Вона сподівається на іншу любов, яка не веде до шлюбу, тобто платонічні стосунки, як любов Данте до Беатріче, приязнь, яка не прагне фізичного зближення, врешті любов міннезінгерів: “Це була релігія, містична, екзальтована” [1, с. 100]. Бо лицарське, романтичне кохання створили чоловіки, а жінка не мала права на нього, оскільки її призначення – бути предметом поклоніння. У реальному ж житті такі почуття неприродні, тому “блакитна троянда” – це “ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою” [1, с. 100]. М. Євшан так пояснював цей момент: “І на прикладі Ореста і Люби це найкраще видно. Простору, щоб так жити – немає. Люди, що виростили серед нових обставин, котрим ця, власне, хвора культура увійшла в кров і кість, вони не уміють вже жити. Ідеал їх, за котрим вони слідуєть, стає поміж ними і життям, убиває їх. Завелика прірва, щоб можна її перескочити, не упавши в неї. І поле буде так довго застелюватися скошеними квітами, доки не виростуть нові люди, доки не сотворить ґрунту для того ідеалу. А поки що він лишається барвою і мелодією тільки, тільки образом, за котрим будуть зламані душі тужити і плакати кривавими сльозами” [6, с. 158]. Хоча М. Євшан високо оцінював “Блакитну троянду”, але не погодився з виявом песимізму в культурі, коли не видно виходу зі становища, в якому опинилися герої драми. Люба й Орест – як нічні метелики, що, углядівши жадане світло, летять на нього, навіть не замислюючись над загрозою загибелі. “Метелик летить все ближче, ближче до згубливого світла. Ох, тож його згуба! Даремно всі відганяли його від світла. І от – метелик влетів у самий полонінь. Трісь! отсе ж йому й смерть!”, – пізніше напише Леся Українка в новелі “Метелик” [16, с. 16].

У чорновому варіанті п'єси мала назву “Нічні метелики”, але остаточний заголовок “Блакитна троянда” символізує те, чого не можна досягти і навіть осягнути. Не розуміючи поривів Люби Гощинської, її, власне, підштовхують до так званої спадкової хвороби. Люба – діяльна,

товариська, її цікавить усе, що відбувається навколо неї. Вона цікавиться філософією і психологією. Однак для жінки все це повинно бути у вигляді салонних розваг. Головне її призначення – спочатку наречена, а потім дружина, тому, якщо героїня відійде від цієї норми, то заслуговує налічки “синьої панчохи”. Люба намагається протистояти таким канонам і відразу ж наштовхується на непорозуміння. Їй ніби нав’язують хворобу. Навіть її тітка Олімпіада Іванівна консулюється з лікарями, постійно піклується за свою небогу, і таким чином не дає змоги забути про тягар спадковості.

Люба хоче зрозуміти свою хворобу, вивчає літературу з психіатрії, щоб відповісти за можливі майбутні наслідки. Але дівчина постійно думає про неминучість хвороби, і це приводить до кризи. Героїня чує розмову Ореста з матір’ю – пані Груїчевою, яка переконана в приреченості дівчини, і через це Люба впадає в безпам’ятство й опритомнює божевільною.

Цікаву версію про божевілля Гошинської висунув Р. Веретельник у дисертаційній роботі “A Feminist Reading of Lesia Ukrainka’s Dramas”. Він стверджує, що героїня “Блакитної троянди” фактично втікає в божевілля, бо такою втечею у хворобу абстрагується від зовнішнього світу, не знаходячи для себе, як для жінки, інших ролей [23].

Леся Українка у своїй п’есі спеціально створює кілька різних жіночих образів, які, так чи інакше, пов’язані з головною героїнею. Тітка Олімпіада Іванівна, добродушна вдова-домогосподарка, любить і піклується про свою небогу. Але це людина цілковито залежна, вона не може дати собі ради в будь-яких справах. Другий варіант жінки – пані Груїчева. Вона, з одного боку, любляча матір, а з іншого – жінка-вампір, яка всю себе фанатично віддає дитині, хоча від неї не завжди цього вимагають, але такого ж ставлення вимагає і до себе. Леся Українка не вказує, з яких причин героїня самотня, але це жінка з твердою вдачею, якій треба кудись подіти свою енергію й витратити душевну снагу. Все це вона реалізує в синові Оресті, стосовно якого мати діє як деспот: безцеремонно втручається в його справи, намагається не тільки керувати синовим життям, а також і вершити його долю, чим підштовхує Ореста до трагедії (він невиліковно захворює). Треба зазначити, що пані Груїчева впевнена у своїй правоті: “Я маю право вимовляти свої думки і не добирати стилю для рідного сина... Оресте! Я маю право на тебе! Я тебе викохала, виростила, тобі все життя віддала, нема такої жертви, якої я б для тебе не принесла” [14, с. 67]. Як зазначає К. Юнг з позиції психоаналізу, така жінка-матір чіпляється за свою дитину як за ланцюг, що має сенс для її життя, “бо без них у неї взагалі немає ніякого *raison d’etre*” [22, с. 135]. А звідси: “йдучи за материнським інстинктом, цей тип жінок з безоглядною волею й тиском продирається й захоплює владу, що приводить до знищення як власної особистості, так і приватного життя дитини. Чим більше несвідома така мати у своїй власній особистості, тим більша й могутніша її воля до влади” [22, с. 136].

Приклад жінки-митця, в якій все ніби вдало склалося в житті, уособлює подруга Люби Саня. Вона професійно вчиться музики, її визнають талановитою піаністкою. Але Саня вважає, що досягти успіхів і щасливої жіночої долі можна лише через шлюб. Вона одружується з Мілевським, не

кохаючи його. Чоловік у всьому їй підлеглий. Таким чином, Олександра відповідає патріархальному ідеалу й посідає відповідне місце в суспільстві. Але не може бути й мови про подальший розвиток обдарування, бо все зводиться до господарства й світських розваг. У патріархальному суспільстві самоціль для жінки – це тільки одруження як засіб досягнення головного і єдиного в житті.

Однак Любу Гощинську не приваблює роль одруженої мотрони, швидше навіть відлякує. Дівчина не хоче змиритися з традиціями суспільства. Але й іншого сенсу Люба теж не знаходить, не самореалізується як митець, що в кінцевому варіанті приводить до загибелі головної героїні та її коханого: “Досить уже горя. Навіщо жертви? Рада, що ми загинем! Тепер не треба думати, не треба зрікатися? Я жити хочу востаннє, ми ще не жили, ще не жили!..” [14, с. 109].

Про драму “Блакитна троянда” говорили як про невдалу спробу Лесі Українки. “П’єса не нова, – читаємо ми в “Раді”, – але в репертуар українського театру не увійшла, бо занадто слаба річ. У ній нема найголовнішого – дії; героїв п’єси змальовано невдало; бліда, без іскри життя, розмова проводиться довгими нудними монологами, під час яких актори не знають, що з собою робити. Багато в п’єсі можна знайти ненатурального, нещирого, а то й просто неможливого; для прикладу досить пригадати малювання фарбами уночі при світлі свічок, цілком неможливе навіть для такої оригінальної натури, як Любов Олександрівна” [12, с. 16]. Критика вказувала, що п’єса композиційно розтягнена, але Г. Хоткевич писав з приводу драми “Блакитна троянда”: “Не рівнодушно писана вона, що з кожного рядка видно живу людину, що відчуває не людські страждання” [21, с. 404 – 405].

У Лесі Українки драма “Блакитна троянда” – це не єдиний твір, де авторка звертається до психоаналізу мистецької свідомості. Своєрідними в цьому плані є прозові твори “Місто смутку”, “Голосні струни”, “Розмова”, драматична поема “Кассандра”.

У визначенні межі між мистецьким хистом і божевіллям оригінальною є драматична поема “Кассандра”, де постає дилема: що для пророчиці Кассандри – її хист передбачення? Це або талант, або хвороба, одержимість.

Основою сюжету став мотив античної, старогрецької міфології “троянського циклу” про загибель Трої, де змальовується пристрасний тип жінки-пророчиці Кассандри. В. Петров виділяв поряд з “фаустівською темою знання” та “прометеївською темою бунту й кари за бунт так звану “тему Кассандри: “І до цих двох додано ще третю, специфічно Кассандрину, тему провидіння, відчуття загибелі, свідомість несталої всього, що є, певності: Троя гине!” [10, с. 133]. О. Білецький назвав драматичну поему “Кассандра” – “трагедією правди” [3, с. 562], що зосереджена на образі головної героїні – Кассандри. Дочка троянського царя Пріама своїм пророчим даром, який дав царівні Аполлон, бачить і говорить про трагедію, але ніхто не тільки не вірить їй, але й ненавидять за це. Сама авторка в листах докладно характеризує свою героїню: “...Вона тямить лихо і

пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, але не так, як треба людям... Вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де треба говорити; вона знає, що її рідна Троя загине, і родина, і все, що їй миле, і мусить сказати те вголос, бо то правда... а віри в рятунок у неї нема..." [18, с. 55]. Пророчити правду для Кассандри – це фатум, тобто Леся Українка, поряд з іншими важливими актуальними проблемами (кінець епохи, схилка цивілізації), розкриває питання співвідношення слова й діла. Образ Кассандри можна розглядати як образ митця, який промовляє слово, людину творчої долі, що служить богу Аполлону, покровителю мистецтв:

тепер пишу я книгу, на розмові

Я мушу бути з яснокудрим богом [15, с. 17].

Однак не слід трактувати Кассандрине сприймання життя тільки з раціоналістичного погляду, про що наголошували дослідники О. Білецький і В. Петров. Хоча героїня намагається дивитися правді у вічі, але це радше вказує на її поетичну інтуїцію. Я. Поліщук розглядає поняття правди у творі як образ правди у міфі, те, що зв'язує сакральний і профанний світи: "Пізнання правди визначає своєрідну життєву позицію Кассандри, принципово відмінну від позицій інших персонажів, котрі живуть конкретними реаліями. Пророчиці відкривається правда, що змушує "перевернути" її уявлення про світ. Для неї, як і для міфічних героїв, святе (правда) є сильне і дійсне – на противагу слабкому і примарному профанному (реальному) світові" [11, с. 319 – 320].

Віщування Кассандри – це водночас і дар, і прокляття богів, за що рідні її вважають доньку хворою. Треба згадати Ч.Ломброзо, який з'ясував межу між божевіллям та геніальністю: "У буремному і тривалому житті геніальних людей бувають моменти, коли ці люди виявляють більше подібності з божевільними, і в психічній діяльності тих і тих є чимало спільних рис, наприклад, посилена чутливість, екзальтація, що змінюється на апатію, оригінальність естетичних творів і здатність до відкриттів, несвідомість творчості та використання особливих висловів, сильна неухважність, схильність до самогубства і нарешті велика самоповага" [8, с. 189 – 190]. Героїня так само була занепокоєна своїм здоров'ям, бо вона страждає на лихоманку, високу температуру, безсоння, які викликані галюцинаціями, привидами:

...Склавши руки або заломивши,

Стоїш безвладна перед тим привиддям

страшної правди, мов закам'яніла,

немов на тебе глянула Медуза,

і тільки жах наводиш на людей [15, с. 60].

На безумство Кассандри можна дивитися як на своєрідний "прихований віталістичний елемент" [11, с. 327], завдяки чому авторка намагається відійти від романтичних пристрастей, не дати раціональне пояснення подіям, а проникнути в якусь езотеричну таїну. Божевілля в якійсь мірі є схованим таємним знанням, на чому наголошував М. Фуко: "...

Це не тільки темні глибини людської природи, а й знання. Знання перш за все тому, що всі безглузді образи божевілля насправді є елементами якогось важкодоступного, прихованого від усіх езотеричного знання. Всі ці чудернацькі форми первісно розташовані в просторі якоїсь великої таємниці” [20, с. 48]. У творі розкривається емоційно-чутливий обрій модерністської епохи, який відкривав трагізм світобачення, хаос, неупорядкованість буття. Отже, для характеристики Кассандри важлива її посвяченість, в силу особливого обдарування, особливого стану психіки, в якесть таємне, езотеричне знання, її вміння вийти за межі буденного досвіду, розширити обрії звичайного, “сьогосвітнього” бачення. “Її знання й провіщення не обмежуються аналізом причинно-наслідкових зв’язків” [1, с. 148]. Усе це для царівни є неминучим, обов’язковим, її пророцтва є карою, бо коли Кассандра хоче попередити про лихо із добрих намірів, для неї це обертається злом. Усвідомлюючи свої вчинки, віщунка приходиться висновку про марність людських зусиль змінити світ на краще, вона впевнена, що зло завжди приводить до іншого зла. О. Білецький говорив про драму як “трагедію несхибного змагання до правди” [3, с. 56]. У цьому полягає трагізм Кассандри. Вона не може поєднати провидіння із власним знанням, а також треба сказати про своєрідну особливість, що пророкування правди дівчина сприймає як абсолют. Леся Українка в листі до О. Кобилянської пише: “...вона все провидить, вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає несвідомо і безпосередньо (“нервами”, як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям... справді бачить те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може. І пророчий дух не дар для неї, а кара” [18, с. 55]. Однак варто наголосити, що цей образ несе страждання й приреченість, які в дійсності мають екзистенційне підґрунтя й їх не можна трактувати з позицій раціоналізму. Тому оточення не хоче чути правди, воно вимагає від Кассандри мовчання, бо слова героїні незрозумілі для троянського поспільства. У М. Гайдеггера читаємо: “Взаємозв’язок мовлення з розумінням і зрозумілістю прояснюється з одної екзистенційної можливості, приналежної до самого мовлення, – зі слуханням. Ми випадково говоримо, коли “неправильно” почули, що не “зрозуміли”. Слухання конститутивне для мовлення. І як словесна озвученість ґрунтується в мовленні, так акустичне сприйняття в слуханні. Вчування є екзистенційною відкритістю присутності як співбуття для інших. Слухання конститує навіть первинну і власну відкритість присутності для нього самого, свого вміння бути в якості слухання голосом друга, якого будь-яка присутність носить з собою. Присутність чує, тому що розуміє” [5, с. 69]. У фіналі твору пророчиця обирає мовчання, що приводить її й Агамемнона до смерті:

Колись була пророчиця Кассандра, –
вона згоріла на пожежі в Трої,
слова її пророчі спопеліли,
і вітер їх розніс ген-ген по морю [15, с. 99].

Леся Українка знов торкається мотиву протистояння митця й суспільства, а точніше – “порозуміння між мовцем пророком та глухою аудиторією” [1, с. 146].

Зовсім іншим виступає брат Кассандри – Гелен, який теж провидець, але говорить людям лише те, що їм подобається, і так здобуває загальну прихильність. Гелен не підтримує прагнення до Абсолюту:

Ти думаєш, що правда родить мову?

Я думаю, що мова родить правду [15, с. 62].

Авторка у драмі розкриває модерністське неприйняття однозначності різних понять, а в цьому випадку поняття “безвідносної правди”: “Леся Українка навіть у цій поемі вагається ще вибрати між правдою й мовою, між абсолютом і відносністю, між етикою добра і принципом абсолютної відносності. Принаймні вона демонструє складність і болісність такого вибору для своєї героїні” [1, с. 166]. Кассандра не може знайти відповіді на репліку Гелена, оскільки його мовлення перемагає, бо народжує правду, яка є вигіднішою світові.

Героїня хоче протистояти злу і для цього ставить на службу свій хист передбачення. Вона таким чином не може пристосуватися до існуючого світу, який має свої істини, як це робить її брат. Звідси єдиний вихід для Кассандри – смерть, щоб не зректися своєї віри в добро й своєї правди.

У А. Бергсона [13, с. 55] подібна форма розгортання творчого процесу постає як постійний феєрверк, у якому творчий порив залишає як відпрацьований матеріал усе, що безпосередньо в цьому пориві формується. Окрім того, французький мислитель знаходить ще один, не менш важливий, аспект, говорячи про безперервне “розсіювання нашого “я” як життєвої форми, в якій реалізується вітальна енергія. Таке “розсіювання” відбувається і з героїнями Лесі Українки, які прагнуть знайти нові критерії осмислення дійсності. Центроутворюючим чинником, насамперед, виступає свідомість творчої особистості, що окреслюється колом трагічних питань, серед яких “загадка сфінкса” – проблема самотності й безпосередньо пов’язана з нею драматичність кохання.

Концепцію творчої індивідуальності розкриває й О. Кобилянська у “Valse melancolique”. Леся Українка назвала його одним із найкращих зразків української прози: “В “Valse melancolique” з великою пластичністю змальовані три жіночі типи: скромної, трудолюбивої й невибагливої дівчини з інстинктами родинності та симпатичним, але нешироким, кругозором, потім лірично захопленої й безнадійно сумуючої музикантки з поривами до “надлюдини”, та емансипованої художниці, яка служить тільки мистецтву, бере від життя все, що воно може дати, і спокійно зневажає оточуючих її філістерів” [17, с. 75].

Героїні належать до різних психологічних типів, але вони добре розуміють одна одну. Дві з них причетні до мистецтва. Емансипована малярка вважала, що для досягнення найвищого хисту в мистецтві треба брати все від життя: “Ти можеш обмежитися на своїм ґрунті, бо мусиш; він вузький, але моє поле широке, безмежне, і тому я колись пізніше, як стану цілком своїм паном, – розмахну крилами під небеса. Так наказує чуття

артистичне. Я беру все з становища артизму” [7, с. 504]. Художниця Ганнуса – це людина з новою свідомістю. Її особливий стан – самотність. Живучи тільки мистецтвом, вона не потребує ані родини, ані оточення. Це приводить навіть до укладання своєрідного статуту із феміністичним забарвленням: “Будемо мати своє товариство, розуміється й мужчин, бо без мужчин – монотонно, – і будемо собі жити по душі. Тоді юрба переконається, що незаміжня жінка – то не предмет насміху і пожалування, лише істота, що розвинулася неподільно. Значить: не будемо, приміром, жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками... Будемо людьми, що не пішли ані в жінки, ані в матері, а розвинулися так вповні... Я живу штукаю і вона вдоволює цілковито мою душу...” [7, с. 505]. Психологізація трактує це як класичний приклад сублімації творчості.

Але найцікавішим у творі О. Кобилянської постає образ музикантки Софії. Авторка акцентує нервозність своєї героїні, душевну чутливість. Алогізм її вчинків і настроїв не дуже пов’язується з тверезістю й об’єктивністю деяких суджень. Героїня справляє враження натягнутої струни, яка ось-ось обірветься. Софія – це творча особистість, яка переживає глибинні процеси розпадань/збирання. У неї трагічно загострюється ірреально-відчужений, неусвідомлений дисонуючий смисл життя як одночасного пошуку – надбання/втрати. Постійне поривання “ins Blau” – у пошуках гармонії. Навіть музичний твір має назву “Valse melancolique”: “Перша часть – повна веселості і градації, повна визову до танцю, а друга... О, та гама! Та нам добре знана ворохошна гама! Збігала шаленим льотом від ясних звуків до глибоких, а там – неспокій, глядання, розпачливе нишпорення раз коло разу, товплення тонів, бій, – і знов збіг звуків у долину... відтак саме посередині гама смутний акорд... закінчення” [7, с. 534]. Саме меланхолія вела до неминучого кінця, бо душа Софії прагнула чогось високого, надприродного, а в житті мусила задовольнитися зовсім іншим. Таке “болісне осмислення енігматичної життєвої стихії, що відбувається на межі між життям і смертю, видається типологічно ближчим до ніцшеанського трактування. Саме німецький мислитель проголосив “маніфестацію смертей”, яка започаткувалася смертю Бога, що зумовило постановку проблеми про можливість демістифікації цього процесу” [9, с. 369 – 370]. В О. Кобилянської героїні намагаються знайти рівновагу буття (поєднати ілюзорність і реальність), відшукати гармонійну єдність, яка розкриває таємничості буттєвого начала, де життя і смерть стануть взаємодоповнюючими у цілісному ланцюзі існування. Усе це свого роду утопія, тому героїні твору О. Кобилянської або гинуть, або залишаються самотніми.

“У модернізмі відбувається відмова “від раціоналізму та обнадійливих прогресистських ілюзій, від сцієнтизму й такого зручного антропоцентризму і, врешті, від засадничої й незмінно авторитетної моделі ренесансного гуманізму. Всі цінності видавалися відносними, світ втрачав свою колишню сталість, а людина мусила вибирати в ньому якісь індивідуальні й незагальнозначущі орієнтири” [1, с. 33]. Митець, творча особистість змальовувалась у пошуках себе, свого творчого “я”. Людина

мистецтва повинна гармонізувати світ, тобто поєднати красу, правду й добро, а їх співзвучність передбачає духовне проникнення й об'єднання різнорідних елементів у єдине ціле.

У модерністичній парадигмі образ митця став ототожненням життя і творчості, звідси мистецтво й доля художника постали як своєрідне уособлення людини і способу її буття у світі. Отже, новий модерністичний міф на початку ХХ століття був міфом про людину та її можливості самоствердження через творчість і споглядально-активне життєствердження.

Митець формує своє художньо-естетичне осмислення фрагментарного світу, де він намагається поєднати хоча б у власній цілісності втрачену гармонійність буття.

Відповідно до всього сказаного, наголошуємо, що Леся Українка, О. Кобилянська створюють образ митця, у поетичній уяві якого домінує суто індивідуальне осягнення шляху “нагору”, що закономірно породжує власне бачення моралі. На відміну від ніцшеанської надлюдини, яка прагне до самовивищення над усіма, постійно перебуває в стані війни з цілим світом, герої-жінки цих творів оберігають свій духовний світ від “мертвих душ”, намагаються протистояти їм. Якщо Заратустра у своєму пориві надлюдини не визнає жодного самоприниження й пониження з боку інших, бо сягає надлюдського, то ці мистецькі особистості на шляху до “вершин” зазнають понижень і знущань з боку мертвотушних міщан, потерпають від самоприниження, душевних страждань. Перед нами постає “лаокоонівський”, страдницький світ людини мистецтва. Їх муза – це фатум. Тому герої або жертвують своїм особистим щастям, або гинуть, або намагаються відмежуватися від людського світу.

Література

1. Агєєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К., 1999. – 264 с. **2. Агєєва В.** Філософія жіночого існування // Бовуар де С. Друга стаття: У 2 т./ Пер. з фр. Н. Воробйова, П. Воробйова, Я. Сабко. – К., 1994. – С. 5 – 21. **3. Білецький О. І.** Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”) // Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – С. 143 – 168. **4. Вулф В.** Жінки та розповідна література // Ї. Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – № 1. – С. 78 – 86. **5. Гайдеггер М.** Блукання західної культури далека від буття // Ж.Рюс. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Пер. з фр. В. Шовкун. – К., 1998. – С. 64 – 71. **6. Євшан М.** Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. – К., 1998. – 658 с. **7. Кобилянська О.** Твори: В 3 т. – К., 1950. – Т. 1. – 590 с. **8. Ломброзо Ч.** Гениальность и помешательство. – СПб, 1895. – 203 с. **9. Міхалінчик Л.** Творчість М. Коцюбинського в руслі “філософії життя” // Літературознавство (IV Міжнародний конгрес українців. – Одеса, 26-29 серпня 1999). – К., 2000. – Кн. 1. – С. 366 – 376. **10. Петров В.** Лісова пісня // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. 8. – С. 151 – 176. **11. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ,

2002. – 392 с. **12. Рулін П.** Перша драма Лесі Українки // Українка Леся. Твори: В 12 т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. 5. – С. 7 – 28. **13. Слово.** Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л., 1996. – 633 с. **14. Українка Леся.** Зібрання творів: У 12 т. / АН Української РСР. – К., 1976. – Т. 3. – 397 с. **15. Українка Леся.** Зібрання творів: У 12 т. / АН Української РСР. – К., 1976. – Т. 4. – 348 с. **16. Українка Леся.** Зібрання творів: У 12 т. / АН Української РСР. – К., 1977. – Т. 7. – 567 с. **17. Українка Леся.** Зібрання творів: У 12 т. / АН Української РСР. – К., 1978. – Т. 11. – 478 с. **18. Українка Леся.** Зібрання творів: У 12 т. / АН Української РСР. – К., 1979. – Т. 12. – 696 с. **19. Франко І.** Зібрання творів: У 50 т. / Упор. та комент. Н.О.Вишневіської, М.С.Грицюти. – К., 1982. – Т. 35. – 511 с. **20. Фуко М.** История безумия в классическую эпоху. – СПб, 1997. – 370 с. **21. Хоткевич Г.** Літературні вражіння // Літературно-Науковий Вісник. – 1909. – Кн. 2. – С. 60 – 69. **22. Юнг К. Г.** Психологические аспекты архетипа матери // Бог и бессознательное – М., 1998. – 720 с. **23. Weretelnyk R.** A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas, 1989. – 160 s.

The author of the article studies the specific features of modern Ukrainian literature. Lesya Ukrainka and Olga Kobylanskaya's feministic discourse and the problem of woman-artist status in Ukrainian art of the end of the XIXth – beginning of the XXth century as a sign of harmonious display of national ideological and esthetic needs are reviewed.

УДК 070: 821. 161. 2 – 92 + 929 Гончар

В. М. Галич

ПРОМОВА ОЛЕСЯ ГОНЧАРА “ДУМАЙМО ПРО ВЕЛИКЕ” В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОЛІТИЧНОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У листопаді 2006 р. виповнилося 40 років від дня проведення знакового не лише в історії української літератури та літературного об'єднання митців України, а й у політичній історії українського суспільства V з'їзд СПУ. Проте в незалежній і демократичній Україні на фоні політичних пристрастей, що охопили й Національну спілку письменників, цей ювілей залишився не поміченим. Доповідь голови спілки письменників України Олесь Гончара, виголошена на цьому з'їзді, не раз згадувалася в дослідженнях літературознавців, однак сьогодні бракує окремого ґрунтовного вивчення цієї праці.

Говорячи про літературну майстерність, Олесь Гончар у своїй промові зазначав, що його не задовольняють “старанний гладкопис”, “епігонство” та “однолінійні, одноплосинні твори”, у яких “немає другої і

третьої глибини” [2, с. 30]. У радянську добу й сам аналіз цього твору Олеся Гончара теж був однолінійним та одноплосинним у відповідності з канонами вульгарного соціологізму: літературознавці, очевидно, через політичну обережність не зосереджували уваги на “другій” і “третьій” глибині змісту цього унікального публіцистичного тексту. Писати про громадянську сміливість автора, його виступ як виклик політичній системі – означало вступати в конфлікт із цією системою, і не кожному авторові це було під силу. Тож доповідь Олеся Гончара цікавила літературознавців, як правило, лише з погляду висвітлення письменником питань історії та теорії літератури. Такі фактори, що зумовили народження цього публіцистичного твору, як суспільно-політичні умови, культурна ситуація сер. 60-х рр. ХХ ст., творчий досвід автора, його світогляд, активна громадянська позиція, тобто те, що означене поняттям “дискурс”, з вище названих причин не потрапляли до поля зору науковців. Крім того, промова Олеся Гончара ніколи не була об’єктом ретельного журналістикознавчого дослідження. Лише в монографії “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності” (К., 2004) авторка цієї статті фрагментарно зверталася до аналізу цього твору як з позицій змісту (розглядалися новітні тенденції літературного процесу в оцінці Олеся Гончара), так і форми (розкривалися еволюція заголовка та його комунікативна стратегія, указувалося на окремі штрихи інтертекстуального простору твору, у когнітивному аспекті із застосуванням новітніх досягнень текстознавства проаналізований естетичний зміст сюжетотворчої метафори-асоціоніма Кайданник) [1, с. 200 – 210; с. 615 – 617; с. 685 – 688].

“Думаймо про велике” – один з найбільших публіцистичних творів Олеся Гончара. Риторичні фігури, складна й оригінальна образна стилістика, багатоаспектна проблематика й філософський пафос промови, розгляд порушених автором питань у контексті історії української та зарубіжної літератури ХХ ст. – усе це могло б бути предметом окремого дослідження. Ми ж спробуємо в дискурсі тексту твору лише охарактеризувати новаторство та громадянську сміливість автора.

Матеріалом для даної розвідки послужили щоденникові записи письменника та спогади про доповідь Олеся Гончара делегатів V з’їзду СПУ І.Дзюби, П.Загребельного, Р. Лубківського, В. Коржа. Колишній редактор видавництва “Український письменник” В. П’янов, сумлінно зібравши відгуки письменників і політичних діячів про “бунтівний дух V з’їзду – з’їзду безстрашних” [4, с. 457] та організуючу й мобілізуючу роль Олеся Гончара, залучаючи факти політичної історії, у книжці “Ламані-переламані... і щасливі” (К., 2005) на відміну від усіх інших очевидців тих історичних подій представляє їх найбільш цілісну оцінку як “яскравої віхи в історії літературно-політичного життя Радянського Союзу” [7, с. 110].

Окремі висловлювання митця стали афоризмами: “Найкращою книгою нам уявляється та книга, що здатна наснажувати душу людську” [2, с. 17 – 18], “Святим обов’язком митця є невтомно шліфувати, гранити, вияскравлювати алмази народного слова” [2, с. 36], “Митець мусить почувати мускулатуру слова” [2, с. 31], “Сьогодні діти – завтра народ” [2, с.

35], “Мертвороддя застою” [2, с. 34]. Протягом минулих десятиріч їх часто вживали журналісти, критики, учителі-словесники.

Проте найбільш цитованим виявився фрагмент твору Олеся Гончара “*Думаймо про велике*” [2, с. 48], який став крилатим. Уживання цього лаконічного вислову письменника, що прозвучав заключним акордом його доповіді на письменницькому з’їзді, у мовленні періодичної преси спонукало автора змінити заголовки всіх попередніх публікацій виступу. Так, слово Олеся Гончара як офіційної особи, голови Спілки письменників України, друкувалося в газетах “Радянська Україна”, “Правда України”, “Правда”, “Літературна Україна” та в журналах “Вітчизна”, “Дніпро” й окремою книжкою під заголовком “Українська радянська література напередодні великого п’ятдесятиріччя” (1967), а в “Літературной газеті” подається під назвою “Народ, творчество, будущее”. У останньому прижиттєвому виданні публіцистики Олеся Гончара його доповідь презентована висловом, підказаним буттям твору в культурно-історичному середовищі держави, – “*Думаймо про велике*”. Саме він став лейтмотивом усього твору, стержнем його композиційної структури й сюжету, важливим засобом реалізації багатоаспектної проблематики.

Перший секретар ЦК КПУ П. Шелест у своєму виступі на зібранні письменників, за словами І. Дзюби, вдався до “панегіриків” та “компліментів українській мові”, намагаючись “закамуфлювати справжні болючі проблеми національного буття, задобрити дрібничками незадоволених русифікацією” [5, с. 763 – 764]. Олесь Гончар не обмежився лише аналізом літературного процесу, а намагався розкрити причини занедбання національної культури, накреслити шляхи розв’язання цієї архіважливої проблеми. Як згадує П. Загребельний у своїй публікації в газеті “Дніпропетровський університет” (1993, 6 кв.), Олесь Гончар не став замикатися в колі суто фахових проблем – говорив про речі державної ваги, і доповідь його була сприйнята тоді як ще один талановитий полум’яний твір улюбленого письменника і громадянина”. З цього моменту “з’їзд пішов не тією дорогою, яку зазвичай санкціонували цековсько-партійні чиновники” [7, с. 109].

На схилі віку 21 лютого 1993 року Олесь Гончар із сумом занотовує до щоденника: “Наші історики літератури все ще не можуть втямити, чим був для України V з’їзд письменників республіки” (1966 р. – В. Г.). Адаже то була подія нечувана, безпрецедентна в умовах тоталітаризму! Перший післявоєнний відкритий бунт української інтелігенції, бунт переможний, гучний – ось що це було... Україна має знати правду й про V з’їзд, і про Спілку письменників, і що була вона зовсім не такою, як уявляють її теперішні “дегенерати” ...” [4, с. 156 – 157].

Звичайно ж, виступи письменників, сповнені турботою про майбутнє України, направлені проти русифікації, були підготовлені “антирежимним спрямуванням” доповіді керівника Спілки. “... Єдналися з нею й усі виступи делегатів і навіть гостей (Пятківчус із Литви, москвич Баруздин) – всі, всі солідарно, дружно, якимось аж весело виступали проти системи...”, – згадував Олесь Гончар [4, с. 157].

Незалежну від партійно-номенклатурного тиску поведінку Олеся Гончара засвідчує дипломатичний хист письменника, коли він доручає “неблагонадійному” Андрієві Малишку, якого за порушення заборони згадувати про голодомор 1932 – 1933 рр. не допускають до трибуни на письменницькому з’їзді, прийняти з рук голови Ради Міністрів В.Щербицького медаль “Двадцятип’ятиліття перемоги над фашистською Німеччиною”, що вручалася Спілці [7, с. 114 – 115]. Про це красномовно говорять ще й такі факти, як рішення Олеся Гончара обрати делегатами з’їзду всіх членів СПУ, хоч “як йому важко було переконати в цьому тодішніх можновладців” [7, с. 126], і те, що, очевидно, із згоди письменника було надане слово В. Коржу, одному з наймолодших письменників, що розповів про ганебну мовну ситуацію в Дніпропетровську, за що завідуючий відділом культури Ю. Кондуфор влаштував йому істерику (“цього ви ждали, це ви підготували”), і те, що рішуче заперечив партійному функціонеру А. Скабі, коли той наполягав не давати слово А. Головку, не прислухався до порад О. Корнійчука “викинути Курбаса” з доповіді [3, с. 402]. Така сміливість митця могла коштувати йому свободи. За спогадами колишнього політв’язня Валентина Мороза, “Репортажі із заповідника імені Берія” якого цитує Олесь Гончар у щоденнику як спробу одного з перших повідати правду про V з’їзд СПУ, “у надрах КДБ уже тоді не ховалися з думкою” про те, що “Гончара не завадило б” привезти до Мордовії [4, с. 457].

Таким же незалежним і сміливим виявився Олесь Гончар і як автор публіцистичного твору. Про що б не говорив митець у своїй доповіді письменницького з’їзду, осмислюючи справжнє місце української літератури в історії національної культури другої половини ХХ ст.: її проблематику й жанрове розмаїття, новаторські пошуки художніх форм чи спадкоємність поколінь і культурних традицій, функціонування української мови, стан видавничої справи, захист природного середовища, – скрізь він демонструє себе як проникливий літературознавець, мислитель, політик і пристрасний публіцист. Олесь Гончар сміливо наголосив на міжнародному звучанні української літератури, світовому резонансі творчості її класиків, потребі відродження національної свідомості, видання творів багатьох реабілітованих митців, вульгаризації й викривленні славної української історії, а екологічні проблеми бачаться йому як духовна криза суспільства.

Олесь Гончар майстерно екстраполює факти історичного минулого на сучасний стан культури та суспільного життя в республіці, – і це звучить як гостра критика політичної системи, у якій національно-мовні проблеми мусять вирішуватись на державному рівні, де панують “гніт і утиски”, “невігласи або засліплені злобою душители”, що не бачать, “яку чистоту людяності, яку велич духу і щедрість художнього генія несе український народ у своїй літературній творчості” [2, с. 16]. “Пора уже карати за нівечення душ, за брехню, за фальш, карати за злочин байдужості” [2, с. 23] – такий вердикт виносить митець засиллю “бульдозерної впертості” і “волонтаристським примхам” бюрократів та політичних пристосуванців.

Така індивідуальна риса світовідчуття Олеся Гончара, як усвідомлення ним себе органічною частиною рідної природи й Всесвіту,

виявляється у щоденникових записах, здійснених у дні проведення з'їзду, що показують передбачення письменником його тріумфу: “У день відкриття з'їзду, 16 листопада – за прогнозами астрономів – мав бути вночі *зоряний дощ* ... Тверда, в паморозі земля, океанно-сиве суворе небо, лише на сході *червоніє смужка ранкової зорі*” [3, с. 403] (виділення наше. – В. Г.). А в тексті доповіді письменник часто вдається до політичних метафор, побудованих на основі переосмислення назв явищ природи: “велике весняне світання народу”, “промінь надії”, “гірчак літературний”, “поетична метелиця”, “визначається урожай не половою”.

Для журналістикознавців значної наукової ваги набирають роздуми Олеся Гончара про художній нарис, як “бойовий оперативний жанр, цей винятково чутливий до життя вид творчості” [2, с. 25], про те, яким повинен бути герой твору, соціальну роль сатиричної публіцистики, читацьку прагматику, виверти цензури, проникливе вивчення жанрової взаємодії.

Таким чином, промова “Думаймо про велике” давно вже увійшла до класики української публіцистики і не втратила своєї актуальності. Олесь Гончар незмінно сприймав з'їзд письменників як “тріумф” та “зеніт щастя”: “Сталося так, що всі мовби піднялися на вершину, де не бували раніше” [3, с. 404], а в 1993 році митець обурюється тим, що “наші київські псевдовчені досі не спроможуться збагнути роль V з'їзду, де ще задовго до “празької весни” уже пробивалась блакитними вікнами “весна українська”, хоч як тяжко били по ній північні холоди...” [4, с. 457]. Справді, новаторська доповідь Олеся Гончара, як і з'їзд у цілому, мала міжнародне значення: “за Україною й на білоруському з'їзді проти великодержавних асиміляторів виступив Биков, а на грузинському – Абашидзе...” [4, с. 457]. “Ваш з'їзд допоможе нам”, – сказав, звертаючись до учасників з'їзду, російський письменник С. Баруздин [7, с. 128].

Література

1. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К., 2004. – 816 с. **2. Гончар Олесь.** Думаймо про велике // Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. – К. – С. 13 – 48. **3. Гончар Олесь.** Щоденники: У 3-х т. – Т. 2 (1968 – 1983) / Упоряд. В.Д. Гончар. – К., 2003. – 607 с. **4. Гончар Олесь.** Щоденники: У 3-х т. – Т. 3 (1984 – 1994) / Упоряд. В.Д. Гончар. – К., 2004. – 606 с. **5. Дзюба І.** Кілька слів про П. Ю. Шелесту // П. Шелест “Справжній суд історії ще попереду”. – К., 2003. – С. 763 – 764. **6. Лубківський Р.** Благословення від Олеся Гончара // Літературна Україна, 2003, 3 квіт. – С. 3. **7. В. Я. П'янов** Ламані-переламані ... і щасливі: Спогади. Есеї. Нариси. – К., 2005. – 269с.

Т. В. Дзись

**МІЖЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ Й ТИПОЛОГІЯ
ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ТЕРМІНИ: ЇХ СПІВВІДНОШЕННЯ
Й СЕМАНТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ
(на матеріалах українськомовних версій творів Й. Рота)**

Австрійський прозаїк Йозеф Рот (1894 – 1939) — один з найвідоміших представників феномена “Габсбурзького міфу в модерній австрійській літературі” міцно пов’язаний мотивами своєї творчості зі східнослов’янським світом. Тому зрозуміло, що його творчість тією чи іншою мірою вже популяризувалася, перекладалася і досліджувалася як в Польщі, Росії, так і в Україні.

Починаючи з 20-х років ХХ століття його з різною інтенсивністю перекладали, але тільки з поверненням в українську культуру низки раніше вилучених з неї письменників надзвичайно розширилися горизонти тих контекстів, у яких увиразнюються теми, мотиви, проблематика й поетика його спадщини. Тепер, по суті, постає не тільки новий Й. Рот як письменник, а й новий ракурс у ротознавстві, пов’язаний з українською міжлітературною рецепцією. Таку проблему можемо ставити, досліджувати й осмислювати.

Вона має декілька аспектів і тому залишається досі актуальною, незважаючи на те, що про творчість Й. Рота навіть в українському літературознавстві написано кілька історико-літературних дисертацій.

На жаль, ні зарубіжні, ні українські дослідники творчості Й. Рота, навіть ті, що докладно розглядають “габсбурзький міф” та його відлуння в текстах цього письменника, не виходять хоча б побіжно, крім А. Печарського [21] на типологічні відповідності в творах Й. Рота і українських письменників. Тому **актуальність** нашого звернення до перекладеної українською мовою спадщини Йозефа Рота зумовлена необхідністю дослідження *двох аспектів* української міжлітературної рецепції [29]. Мова піде про художнє освоєння українських мотивів (галицько-волинського культурного ландшафту) в публіцистиці і прозі Й. Рота, з одного боку; а з другого, – про типологічні подібності (аналогії, відповідності) і відмінності цих елементів художнього світу австрійського автора з певними явищами і тенденціями в прозі українських авторів, які діяли в геополітичному і соціокультурному середовищах Австро-Угорщини, брали діяльну участь у першій світовій війні. Це – Богдан Лепкий (1872 – 1941), Роман Купчинський (1894 – 1976) Мирослав Ірчан (Андрій Баб’юк, 1897 – 1937), Осип Турянський (1880 – 1933).

У їхніх життєвих шляхах і творчості є чимало спільного на геополітичному, бібліографічному, генологічному і проблемно-тематичному рівнях при виразній індивідуально-стильовій відмінності. Саме це і стане предметом нашого зацікавлення такими текстами, як повість М. Ірчана “Карпатська ніч”, повість-поема О. Турянського “Поza межами болю”, повість Б. Лепкого “Зірка”, трилогія Р. Купчинського “Заметіль”.

Нові аспекти українського літературознавства зумовлені і зміною літературних і літературознавчих парадигм за неповне двадцятиріччя, трансформацією компаративістики в умовах глобалізації суспільного життя і прискоренням міжкультурного обміну. Маніфестуючи такі зрушення, ми поки що залишимо їх докладну мотивацію для дисертації, а наразі подамо найнеобхідніше для доповіді.

Мета цього повідомлення полягає в конструюванні української міжлітературної рецепції художнього світу Йозефа Рота на матеріалах текстів, що виникли в ареалі габсбурзького міфу і пристосуванні відповідної термінології.

Йозеф Рот – саме у такий спосіб (Joseph Roth) транслітерують видавці ім'я і прізвище письменника у слов'янському світі, відразу в семіотичному просторі натякаючи на його неслов'янське походження, німецького чи то польського коріння. Перші здогадки читачів уточнюються бібліографічними анотаціями. Виявляється, що насправді цей письменник – австрійський літератор, який писав німецькою мовою, народившись у єврейській родині на окраїні Австро-угорської монархії в містечку Броди [18].

Із 16 романів Й. Рота по-українськи досі перекладені – “Готель Савой” (1928, 2006), “Ціппер та його батько” (1981), “Тробівець Капуцинів” (1998), “Марш Радецького” (2000), “Фальшива вага” (2005), “Тріумф краси” (2006); його вибрані твори у перекладі І. Андрущенко зібрані у книзі “Білі міста” (1998).

Замолоду нам навіть не думалося вивчати його творчість, поки навчання на факультеті іноземних мов у Дрогобичі, а водночас зарубіжна література як фаховий предмет цього профілю не зорієнтували філологічних зацікавлень. Дрогобич, як і рідні для мене Броди, не виняток у мистецьких, історико-культурних потоках асоціацій і нагромадженні вражень. Вони активізувалися за студентських часів на прикладі творчості Івана Франка, особливо у розповідях екскурсоводів про джерела повісті “Борислав сміється” й оповідань бориславського циклу; до цього долучалися ремінісценції з єврейсько-польської тематики, австрійсько-німецьких паралелей, які увиразнювалися радянсько-німецькими реаліями з часів Другої світової війни і післявоєнних стосунків. Стереотипи “переміщення народів” і концепція “від якої спадщини ми відмовляємось” (Ленін) не дуже переконували, навіть не все задовільно пояснювали в тодішніх реаліях і міжнаціональних стосунках. Наявність таких письменників, як Ш. Агнон (Чачкас), ізраїльський Лауреат Нобелівської премії (1966), що зображував життя галицької єврейської бідности; К. Е. Француз, автор гострої соціальної психологічної і національної проблематики народів Габсбурзької імперії (“Der Kampf ums Recht” (“За правду”), “Der Pojaz” (“Паяц”)), який не уникав українських мотивів; прозаїки Леопольд Бучковський, Бруно Шульц, Юліан Стрийковський, які відбулися як польські письменники в Україні, та ряд інших, не вкладалися в концепцію інтернаціоналізму на соціалістичних засадах. Уже Є. Прокоп-Янець (E. Prokop-Janiec) у монографії “Miedzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne” (1992) значно проблематизувала наші уявлення про літературні явища у колись багатокультурному житті західної

України. У такому контексті романи, повісті, оповідання Йозефа Рота набували іншого сенсу.

Студентам і фахівцям філологічних факультетів подібні явища зустрічалися часто в художніх творах і літературно-критичних статтях. Одним із показових прикладів є практика Миколи Євшана – студента-германіста і українського критика. Так, виділяючи А. Шніцлера серед “австрійсько-німецьких письменників” у рецензії на його драму “Professor Bernhardt”, Євшан захоплювався “багатством обсервації Шніцлера”, який завдяки цьому здобув собі широку європейську популярність. Став, за словами критика, “захоплюючою, аж до напруження всіх нервів, лектурою” [8, с. 393]. М. Євшан під кінець рецензії зробив такий висновок: “Але я все-таки думаю про наше “рідне” болото. Не можна про нього не думати і відчувати його всіма нервами, коли перечитуєш драму Шніцлера. Може, тому лише вона так сильно діє? Але нехай діє! Коби вона найшла собі в нас найбільше читачів, коби вона збудила в них обридження до тих доріг, якими пішло суспільне і громадське життя галицької України і грозить варварським zalivом і потоптанням краплі вищих культурних ідеалів!!!” [8, с. 393 – 394]. Це писалося і публікувалося в 1913 році. Отже, критик своє захоплення твором зарубіжного автора *застосував* до оцінки українського середовища. Але, як показує цикл “Листів з Галичини” та багато інших статей цього ж критика, сприймання та оцінка творів різних авторів, поколінь і навіть національних літератур крізь призму зіставлення, певного контексту,— явище дуже поширене, складне і неоднозначне. Виступаючи з темпераментними критичними статтями про творчість старших і молодших письменників, М.Євшан фіксував кожен факт літератури українців як “дуже відрадний, коли поодинокими її проявами починає інтересуватися ширша публіка, вже не лише своя, але й чужа” [8, с. 565]. У такому разі критик звертав особливу увагу на *якість* двосторонніх перекладів, які опосередковують міжкультурні обміни. На прикладі збірки українських перекладів поезії Ф. Шіллера, що вийшла 1915 року в упорядкуванні О. Грицяя, М. Євшан наголошував: “Український інтелігент <...> може прочитати, як схоче, Шіллера в оригіналі, а щоби він читав його в українському перекладі, то треба, аби його переклад був вартим читання” [8, с. 616].

Таким чином, наведені приклади з українсько-польсько-німецькомовних літературних контактів, які привертала увагу Євшана як українського критика протягом 1910 – 1919 років, були непоодинокими і згодом осмислювалися вже як форми “міжлітературної рецепції” [4].

Низка критеріїв географічного, історичного, соціокультурного та естетичного характеру дає можливість співвідносити індивідуальні своєрідні явища національних культур за типологічно співмірними (або й адекватними) параметрами, дозволяє певним чином упорядковувати безпосередню літературну рецепцію текстів свого регіону. Центром тяжіння, *доцентровим* фактором у цій аналітико-синтезуючій процедурі, стає *домінанта*, яка утримує рівновагу структур художнього світу кількох творів саме на *перетині* зближуваних культур і їх творців. Таке зближення може бути історично необхідним, геополітично випадковим, але внутрішньо закономірним.

З цього погляду проза Йозефа Рота і, скажімо, Богдана Лепкого, 20-х років ХХ століття **зближується** і виявляє типологічні відповідності не тільки в сприйманні літературно компетентного суб'єкта-реципієнта, а й об'єктивно своєю системою референтних і внутрішньотекстових відносин формує і знаходить адекватного собі адресата. У річищі дослідження дискурсу австрійської літератури в сучасній германістиці опубліковані ряд праць Л. Б. Цибенко [27]. Нарешті, 2001 року захищена узагальнююча праця Г. І. Петросаняк “Поетика художньої прози Йозефа Рота” (наук. кер. проф. В. Г. Матвішин). Авторка показала, що “поетика художньої творчості цього письменника на основі реалізму синтезує в собі загальні риси та тенденції, притаманні багатьом літературним напрямкам та школам ХІХ – початку ХХ століть, зокрема неоромантизму й імпресіонізму”. Г. Петросаняк у своєму авторефераті підкреслила, що вона не вичерпала “вивчення творчої спадщини австрійського письменника” і тому його творчість може бути “предметом подальших досліджень”, здійснюваних в інших ракурсах.

Типологія ґрунтується на всій сукупності текстів Й. Рота і Б. Лепкого та інших українських літераторів, хоча в деяких з них виразніше виступають поведінкові парадигми зображених героїв, типові характери, наскрізні мотиви світовідчуття, породжені спорідненими екзистенційними ситуаціями. Тому виявляти й описувати типологічні відповідності можна відштовхуючись або від Й. Рота, або від Б. Лепкого та інших. Український письменник Б. Лепкий старший віком від Й. Рота майже на 20 років, він швидше почав публікувати короткі оповідання й новели з життя галицьких етнічних українців (русинів), поляків і євреїв. Але його твори, публіковані українською мовою (в тім числі і статті з періоду Першої світової війни і перебування в Німеччині), залишалися довго поза міжлітературним контекстом. Повість-казка Б. Лепкого “Під тихий вечір” (1923), що випереджувала перші публікації ще невідомого тоді Й. Рота, загальноєвропейської тематики не стосувалася. Натомість перші романи Й. Рота “Павутиння” (1923) і “Готель “Савой” ” (1924) були, за словами Д. Затонського, “характерними для раннього Рота”.

1925 року Богдан Лепкий повернувся з Німеччини до Кракова, поновив викладацьку роботу в Ягеллонському університеті і невдовзі опублікував, за авторським визначенням, “повість з повоєнного життя” – “Зірка” (1929). Обидва автори, що мали протилежні долі, після розвалу Австро-Угорщини, опинилися без батьківщини як вічні мандрівники. І їхні герої пережили подібний статус – були втікачами: Франц Тунда, старший лейтенант австрійської армії повертався з російського полону з-під Іркутська; Петро Пилипець, сотник січових стрільців, що був хорунжим у тій же австрійській армії, утік з польського табору. Герої українського та австрійського письменників постійно вже на волі згадували жахи перших днів війни, позиційні битви і таборіві пригоди.

Сучасний читач внаслідок закономірностей міжлітературної взаємодії не може обмежитися тільки текстами окремих художніх текстів (“Втеча без кінця”, “Зірка”), бо, з одного боку, йому відомі фейлетони, репортажі і кореспонденції Й. Рота, які відбили його тодішні візії і пізніші роздуми про

українське питання (“Україноманія. Нова мода в Берліні”, “Українська меншина”, “Український націоналізм – німецький патент”) і проблеми євреїв на сході Європи (“Становище євреїв у Радянській Росії”) і т. под. А, по-друге, український читач пам’ятає повість-поему “Поза межами болю” О. Турянського, що була написана ще 1917 року, коли автор як учасник першої війни був також інтернований на острові Ельба, а після її закінчення жив у Відні, важко переживаючи наслідки воєнних випробувань.

Український літературний *контекст* тих часів, коли відбувалося становлення Й. Рота як письменника, мав уже твори про воєнне лихоліття, написані М.Черемшиною, Ольгою Кобилянською, О. Маковеєм, В. Стефаником, Б.Лепким і молодшими письменниками-учасниками війни (М.Ірчан, В.Бобинський, П. Карманський, Р. Купчинський). Оскільки майже всі вони тривалий час протягом 30- 50-х рр. ХХ століття були вилучені з читацького вжитку і літературно-мистецького дискурсу, то як прозаїки не могли функціонувати в міжлітературній рецепції навіть спеціалістів-ротознавців. Історики української літератури, які повертали до культурного життя спадщину репресованих за радянських часів (М.Ірчана, В.Бобинського) і емігрантів (О.Бабія, Р.Купчинського, Б.Лепкого) чи передчасно померлих літераторів (М.Євшана, О.Турянського), не мали безпосередньої потреби залучати до відтворюваного контексту не перекладених ще по-українськи творів Й. Рота. І тільки перебування українців у німецькомовному міжкультурному середовищі дало перші стимули до міжлітературної рецепції прози Й. Рота під час відзначення 70-річчя з дня його народження.

Маємо на увазі піонерську публікацію Анни Галі Горбач “Українські мотиви у творах Йозефа Рота” (1965). Для розуміння української рецепції, яка є базовою в типологічних дослідженнях спадщини Рота, надзвичайно характерна логіка міркувань А. Г.Горбач. “Для нас, українців,– писала в журналі “Сучасність” 1965 року авторка,– Йозеф Рот цікавий тим, що в свої твори, які зображають життя в колишній Австро-Угорщині, розклад її суспільства, революційні настрої після поразки у війні, письменник вплив цілий ряд українських постатей, і дія цих творів відбувається деякою мірою на українських землях. Його твори охоплюють життя галицької провінції перед вибухом першої світової війни, а в деяких є намагання відтворити ті соціальні та політичні процеси, що відбувалися в Україні під час і після революції. **Тому що нам не байдуже, в якому світлі чужий автор представив українську людину і нашу проблематику, постараємось дати перегляд цих його творів**” [7, с. 54] (підкр. наше.– Т. Д.).

Й. Рот у нарисах “Мандрівка”, “Романтика мандрів”, “Мандрівка по Галичині” подає ключ до розуміння поезики автора [22].

Коли 1924 року колишній студент і мобілізований на війну журналіст подорожував Галичиною, він констатував, що “при інших одностроях, при інших орлах, інших емблемах” не змінилося найсуттєвіше. До найсуттєвішого, з його погляду, належало “повітря, людська душа і Бог з усіма святими, що населяють небеса і що їхні зображення стоять при дорогах” [22, с. 152]. Рот признавався, що не міг “з незгасною втіхою

нотувати свої летючі враження”, бо поринав у “світ без меж, у ту ніжну печаль землі, в яку заросли бойовища, такі собі a posteriori додатки” [22, с. 153]. Маленькі містечка Галичини були незатишними, їх мешканці для мандрівника виглядали, як “якісь дивовижі”. Але в порівнянні з тим, яким був цей край в роки війни, письменник писав у газеті “Frankfurter Zeitung” у лютому 1924 року: “Галичина самотня, забута світом, але не ізольована; вона заслана, проте не відрізана; в ній більше культури, ніж можна припустити, зваживши на брак каналізацій; багато безладдя і ще більше дивного. Багато хто знає її з часів війни, однак тоді вона ховала своє обличчя. Вона не була краєм. **Вона була етапом або фронтом** (підкр. наше.– Т. Д.). Але в неї є власна втіха, власні люди і власний блиск, сумний блиск знеславленої” [22, с. 155]. Відвіданий тоді Львів (Lemberg) як місто здавався йому “маленькою філією великого світу” [22, с. 157]. Рот іронізував з “україноманії” як “нової моди в Берліні”, за якою він спостерігав 1920 року. Позиція Й. Рота-репортера була тоді досить чіткою як в політичному, так і в естетичному планах.

Кожен з цих людей як письменник чи інтерпретатор певних історичних реалій або творів Рота мав свій досвід, набутий в культурі, і тому торкався характеристики Галичини, місцевостей і людей, що інспірували нотатки про “летючі враження”, “якісь дивовижі”, націлені на Йозефа Рота. Досвід згаданих тут людей то збігався, то відштовхувався, то перехрещувався і далеко не завжди складає суцільну історію. Тим більше, не належить до історії літератури. Щодалі подібного фактажу буде більше. Він буде впорядковуватися, систематизовуватися чи залишатися осторонь, але порізному буде проектуватися на концепцію літературної типології, у центрі якої поставатиме творчість Йозефа Рота. Цей письменник згідно з принципом історизму та історико-літературних реалій *фактично* не міг стояти в центрі контексту, який складають українські письменники Богдан Лепкий, Мирослав Ірчан, Роман Купчинський й Осип Турянський. Особливо тоді, коли розглядати жанрово-стильові виміри їх творчості крізь призму спадщини Йозефа Рота. А якщо до цієї призми долучити ще ментальність народів, з яких походять усі з названих літераторів, національні особливості літератур, у яких творили Йозеф Рот й українські літератори, то підстави для компаративістського зіставлення обраних за об’єкт дослідження творів, зводяться до ілюзій або до чистих здогадок. До таких сумнівів можна подавати ще численні додаткові або головні.

Лексема “зв’язки”, “взаємини”, які використовуються в терміносполуках з уточненням “генетично-контактні” чи “міжлітературні”, мало що увиразнюють у смисловому аспекті без їх змістового наповнення явищами, дотичними до реалій художньої літератури. Тому з переходом від загальнопсихологічної термінології типу “сприймання, восприятие” в східнослов’янському просторі до поняттєво-термінологічного апарату, який різко зменшує кількість побутових асоціацій / конотацій, на латинській основі, що лежить у базовій спільноєвропейській лексичній терміносистемі, літературознавці тепер прийняли концепцію “літературна рецепція”. Саме вона спрощує і полегшує фахове спілкування у багатокультурних

(мультикультурних) спільнотах, багатонаціональних державах.

Історично такі спроби, як відомо, здійснювалися і підтримувалися протягом XIX і першої половини XX століття в модифікованих Австро-Угорській та Самодержавно-Російській імперіях з протилежними формами політичного правління – демократичної чи імперської орієнтації. Їхні орієнтації позначалися у всіх сферах суспільного життя – насамперед у галузях освіти і культури. Організаційно-адміністративний устрій навчання на різних рівнях суспільства Австрії, відтак Австро-Угорської конституційної монархії Габсбургів істотно відрізняли Російський царат, самодержавність Романових. Подібні розбіжності мали місце і в розвитку писемності, словесності, все гостріше виявляючись в історико-літературному процесі, зокрема в галузі літературознавства. Австро-угорський дуалізм, особливо його ліберальна ера [28] виразно давала *інші* наслідки в сфері освіти і літератури, ніж Російсько-царська уніфікація під проводом Москви – Петербурга, навіть із заміною царів.

Геополітичні аспекти розвитку літератури не входять у предмет нашого дослідження, але вони становлять *передумови* посутнього аналізу літературно-мистецьких контактів і взаємин, які мусимо врахувати і взяти до уваги, осмислюючи творчість тих письменників, які діяли на теренах одного з цих політичних об'єднань, зазнаючи впливів, утисків, домагань свого антагоніста.

Почнемо простежувати цей діахронно-синхронічний процес, відштовхуючись від статті Р. Гром'яка “Сприймання / рецепція – узагальнення / типологія” [5, с. 145 – 148] і його тези про те, що з терміном рецепція пов'язане багатозначне поняття, яке може “вербалізуватися різними мовами, нарощуючи сенсовні відтінки і рівні освоєння тексту, текстового спілкування кількох поколінь і віддалених сучасників” [5, с. 145]. У просторі культури, в якому функціонують мови, якими користувалися згадані в доповіді письменники, понятійно-термінологічний апарат складався на греко-латинській основі; тому етимологічно вихідними є далекі витоки. Як германіст, почну з німецькомовної лексеми *Umwelt*, яку по-українськи передаватиму словом *довкілля*. З цього моменту людина в постаті індивіда реагує на матеріально-духовне середовище. Це відбито вже у мові етимологічно: лат. *reception* – прийом; *receptere* – отримувати; *tyros* – відбиток, взірць, форма. Від них виводять похідні слова: рецептори, типологія.

З першим пов'язані такі утворення в фізіології, які приймають подразники із зовнішнього (екстерорецептори) і внутрішнього (інтерорецептори) довкілля людського організму, перетворюючи фізичну – механічну, теплову, хімічну – енергію в психічні імпульси, а значить в психологічні відчуття (ощущения), які забезпечують, обслуговують сенсорно-чуттєву сторону діяльності кожної людини як особистості. З другим – пов'язана вже у витоках категорія біології; тобто систематика рослинного світу, а в зоології – так звані таксони, таксономія – групування й найменування споріднених класів усього живого аж до розумних істот. Тому в процесі еволюції єдиного світу семантика рецептивних феноменів

невіддільна від чуттєвої сенсорики, еrogenних зон, контактів, а семантика типологій – з *узагальнюючими* операціями, з раціональною сферою людського мислення.

Формування і вдосконалення людського досвіду розглядаються на одному рівні в загальній психології у розділах відчуття і сприймання, уявлення, уява, поняття [22, с. 185 – 322], на вищому рівні інтелекту, що мислить, – у логіці і філософії: на іншому рівні ці аспекти розглядаються в мовознавстві і літературознавстві як двоєдиних галузях філології. Зрештою ми маємо можливість хоча б умовно та аналітично розмежовувати поняття і терміни у різних науках, які виокремлюються внаслідок диференціацій та інтеграцій знання.

В еволюції науки про літературу як мистецтво словесності аж так пізно, в ХІХ столітті, склалися різні аспекти літературознавства, в тому числі теорія літератури і компаративістика, то кожен дослідник у цих галузях мусить осмислювати співвідношення семантичних співвідношень свого понятійно-термінологічного апарату як засобів пізнання обраних предметів дослідження.

Д. Дюришин у своїй “Теории сравнительного изучения литературы” ще в 1975 році почав розрізняти словацькою мовою подібні відтінки. У російськомовному перекладі, користуючись термінами “рецепція” і “типологія”, він чітко врахував досвід національних літератур та їх взаємодію. Тут ми тільки наголосимо, що він говорить про *недостатність* загальногуманітарних філософсько-культурологічних розмірковувань, а закликає до конкретніших спостережень. З цього приводу він писав: “При исследовании исторической ценности отдельных авторов, произведений, художественных приемов и т. п. в литературном процессе, их воздействия на разных этапах истории национальной литературы мы закономерно сталкиваемся с необходимостью определить потенциальное и фактическое соотношение данных явлений с более широким межлитературным контекстом” [7, с. 63]. Зіткнувшись з такою необхідністю при дослідженні типологічних відповідностей у творах Рота й українських письменників, які брали участь у першій світовій війні, а жили і творили в Австро-Угорщині, але обіймали і коріння української землі, нам довелося конкретизувати використовуваний інструментарій. Тому ми й акцентуємо на *міжлітературній рецепції*, на її закономірності в рецепторах читацької активності, чуттєвості через уяву, а з другого боку на *типології*, яка неможлива без узагальнень у сфері мислення і раціонально абстрактної діяльності.

Література

1. Бугаєвський О. Третє пришестя Йозефа Рота (австрійська література 20 – 30-х рр. в українському перекладі) // Література плюс. – 1999. – № 7–8. – С. 11. **2. Гаврилів Т.** Тріумф кохання. Три ”любовні” новели Йозефа Рота // Й. Рот. Тріумф краси. Новели / Пер. з нім. – Львів, 2006. – С. 7 – 12. **3. Горбач А.** Українські мотиви у творчості Йозефа Рота //

Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 54 – 61. **4. Гром'як Р.** Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль, 2007. – 368 с. **5. Гром'як Р.** Сприймання / рецепція – узагальнення / типологія // Джерела інтерпретації. – Дрогобич, 2005. – С. 145 – 149. **6. Дзись Т.** Міжлітературна рецепція, мотиви Reiseliteratur, Богдан Лепкий і Йозеф Рот: спроба типології з української перспективи // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. – Тернопіль, 2005. – С. 93 – 112. **7. Дюришин Д.** Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М., 1979. – 334 с. **8. Євшан М.** Критика; Літературознавство; Естетика // Упор. Н. Шумило. – К., 1998. – 658 с. **9. Западное литературоведение XX века:** Энциклопедия. – М., 2004. – 560 с. **10. Затонський Д.** Йозеф Рот: новації традиціоналіста // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – К., 1982. – С. 219 – 240. **11. Затонський Д.** Феномен австрійської літератури // Вікно у світ – Київ, 1998. – № 1. – С. 6 – 45. **12. Ірванець О.** “Білі міста” Йозефа Рота // Всесвіт. – 1998. – № 11. – С. 140 – 141. **13. Ірчан М.** Твори: У 2-х т. Т. 2. – К., 1987. – 480 с. **14. Костецька О.** Жанрова система прози Богдана Лепкого в рецепції літературної прози 30 – 40 років ХХ ст. – Тернопіль, 2004. – 73 с. **15. Купчинський Р.** Заметіль. Повість зі стрілецького життя. – Львів, 1991. – Т. 1. – С. 175; Т. 2. – С. 151; Т. 3. – 143 с. **16. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. – 496 с. **17. Літературна компаративістика.** Вип. 1. – К., 2005. – 361 с. **18. Матінко О.** Нарис історії Бродської гімназії. – Броди, 1996. – 58 с. **19. Наливайко Д.** Теорія літератури й компаративістики. – К., 2006. – 347 с. **20. Петросаняк Г.** Поетика художньої прози Йозефа Рота // Автореф. дис. канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 20 с. **21. Печарський А. Я.** Поетика творчості Осипа Турянського. – Львів, 2003. – 202 с. **22. Психологія** / За ред. Ю. Трофімова, В. Рибалки, П. Гончарука. – К., 1999. – 558 с. **23. Рот Й.** Білі міста / Пер. І. Андрущенко, вступ. ст. Ю. Бедрика. – К., 1997. – 213 с. **24. Рот Й.** Готель “Савой”. Роман / Пер. з нім. Ю. Прохаська. – Львів, 2006. – 148 с. **25. Рот Й.** Тріумф краси / Пер. з нім. Т. Гавриліва. – Львів, 2006. – 124 с. **26. Рот Й.** Фальшива вага. Історія одного айхмістра / Пер. з нім. Ю. Прохаська. – Львів, 2005. – 122 с. **27. Терміносистеми** сучасного літературознавства: дії від розробки і проблеми / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2006. – 336 с. **28. Цибенко Л.** Галицький топос австрійської літератури // Вікно у світ – К., 2000. – №2. – С. 137 – 157. **29. Цольнер Е.** Історія Австрії / Пер. з нім. – Львів, 2001. – 712 с. **30. Чуловський Б. С.** Фрідріх Гельдерлін – особистість і митець: особливості рецепції в Україні. – Дрогобич, 2006. – 186 с. **31. Brunner H., Moritz R.** Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. – Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1997. – 372 s.

The author investigates Joseph Roth's creativity in this article. The necessity to track semantic correlation of concept and corresponding terms to them concerning intercultural interaction has appeared in the Ukrainian context. The report / article is devoted to this problem. Art development of the Ukrainian

motives, typological conformity and the differences of these elements in the art world of the Austrian author with the certain phenomena and tendencies in the Ukrainian authors' prose are the questions of the article.

УДК 821. 161. 2.09 + 821. 161. 2.09 Кобилянська

В. І. Дмитренко

ТВОРЧА ПОСТАТЬ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ МИТЦІВ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ “ЛАНКА”-МАРС

Інтеграція естетичних і інтелектуальних цінностей, переоцінка явищ у контексті універсального культурного досвіду ставить перед сучасними дослідниками історії української літератури завдання концептуального переосмислення художньої спадщини та висвітлення мистецьких явищ у різних перспективах. Особливу увагу, на нашу думку, слід звернути на персоналії письменників Розстріляного Відродження про творчість яких не вистачає літературознавчих рефлексій глибоко закорінених у особливості художнього світу митців. Належним чином не поціновані нашою літературознавчою наукою письменники, що були об'єднані в літературній організації “Ланка”-МАРС, їхню творчість можна вважати перехідною ланкою, що задекларовано й у назві, між здобутками митців ХІХ століття й досягненнями нашої літератури пізніших років минулого століття.

Творчість “ланчан-марсівців” активно досліджувалась в 20 – 30 роки минулого століття, хоча в основному це були політично заангажовані публікації. Об'єктивна літературознавча рецепція припадає на кінець ХХ століття. На сьогодні існують розроблені герменевтичні й екзистенціальні аспекти аналізу творів В. Підмогильного (В. Мельник, Р. Мовчан, С. Луцій, та ін.); є вдалі спроби психоаналітичного прочитання творчої спадщини Т. Осьмачки (М. Овчаренко, О. Піскун), наявні екзистенційні й міфологічні інтерпретаційні коди творчості Т. Осьмачки (Н. Зборовська), окреслилось екзистенційне прочитання творів Є. Плужника (Г. Токмань). Проте майже не досліджена творчість Г. Брасюка, Б. Тенети, М. Галич, не визначені спільні витоки й художні досягнення письменників, що входили до “Ланки”-МАРСу, мало уваги приділено аналізу творчості митців у безпосередньому зв'язку із попередніми здобутками літературного процесу як в Україні, так і поза її межами. У нашій статті зроблена спроба вирішення однієї із зазначених вище проблем. Основна увага в ній акцентується на цілісності художнього світу митців, подібності естетичних підвалин світобачення й способів його реалізації, які більшою або меншою мірою мають сходження із творчим світом О. Кобилянської.

Це визначає мету статті: окреслити можливість впливу художніх домінант творчого світу О. Кобилянської на письменників київського

літературного угруповання “Ланка”-МАРС, а також типологічні сходження творчих світів українських митців різних поколінь.

Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: окреслити контактні зв’язки “ланчан-марсівців” з Ольгою Кобилянською, визначити спільні з буковинською письменницею основні художні принципи митців названого літературного угруповання, дослідивши типологічні сходження письменників молодшого покоління з творчим світом Ольги Кобилянської, довести удосконалення її мистецьких пошуків майстрами слова 20 – 30 років минулого століття.

Творчість Ольги Кобилянської належить до періоду раннього українського модернізму, який, на думку Я. Поліщука, “залишився незавершеним, нереалізованим проектом” і однією з причин цього є те, що його досягнення не були продовжені у творчості наступних поколінь українських письменників [14, с. 13]. Продовження основних творчих здобутків письменників попередніх поколінь, а особливо тих, яких вважаємо представниками раннього модернізму в українській літературі, на нашу думку, чітко простежується у творчості митців, які входили до київської літературної організації “Ланка” (1924), що в 1926 році переросла в МАРС (Майстерня революційного слова). Письменники виділялись на загальному фоні літературного процесу 20-х років ХХ століття в Україні тим, що свій творчий розвиток позначили не стільки прагненням новизни, скільки вдумливим удосконаленням кращих здобутків своїх попередників, щодалі більшим шліфуванням мистецької техніки. За одним із значень слово “ланка” – це складова частина чогось цілого. Тому уже сама назва робить зрозумілим бажання її членів продовжувати кращі традиції української й світової літератури, бути перехідною ланкою між надбаннями минулого й модерними віяннями нової епохи. Б. Антоненко-Давидович, один із її учасників, пізніше писав: “Кожний із нас прагнув у міру своїх сил і здібностей заповнити зяючу прогалину, що утворилася в українській літературі після великих катаклізмів, і всім разом стати ланкою в розірваному ретязі, перебираючи все те демократичне, народне, що мала в собі дожовтнева українська література, й творчо опрацьовуючи його на своєму шляху в майбутнє” [1, с. 159].

Таке сприйняття “ланчанами-марсівцями” свого місця в історії української літератури співзвучне з тезою О. Бушміна, на думку якого “у мистецтві важливим, життєздатним є тільки органічне засвоєння художньої традиції, засвоєння, що викликане внутрішньою потребою передати своє власне” [3, с. 21]. Аналіз художнього світу письменників, що входили до цієї літературної організації, дає підстави зробити висновок про те, що творча позиція митців являє собою спробу асиміляції й пристосування сучасних для того часу прогресивних ідей до творчих здобутків минулого. Вони вважали, що для того, щоб підняти своє національне мистецтво до світового рівня необхідно творчо засвоювати, інтегрувати, розвивати й збагачувати традиційні національні творчі набуток сукупно зі стильовими й естетичними шуканнями митців європейської школи. Крім того, М. Чабан висловив думку про те, що сама назва літературної організації “Ланка” була

своєрідним викликом її членів у той час, коли закликалось відкинуте все старе, незалежно від його вартості, і будувати нове, відмінне від попередніх набутоків, як своєї, так і світової культури.

Творчість Ольги Кобилянської у основних своїх чинниках має типологічні сходження з письменниками молодшого покоління, а особливо з письменниками, що входили до літературного об'єднання "Ланка"-МАРС. У деяких випадках можна говорити й про вплив письменниці на творчий світ "ланчан-марсівців", однак прямих доказів цього не маємо. Найбільш близькими, на нашу думку, для них були пошуки О. Кобилянською героїв своїх творів. Адже вона виокремлювала у своїх героїв риси перш за все не національні, а набагато важливіші сутнісні ознаки людини, особистості, індивіда. Я. Поліщук з цього приводу зазначає: "Персонажі Лесі Українки, Ольги Кобилянської чи Володимира Винниченка значно меншою мірою можуть вважатися репрезентантами національної ментальності, аніж загальноєвропейської модерної свідомості, модерних філософських теорій, утопічних уявлень та культів" [14, с. 163]. Саме у творчості багатьох "ланчан-марсівців" ми спостерігаємо героїв, які, перш за все, намагаються розібратися в собі, своїх прагненнях, бажаннях, можливостях, визначити, у першу чергу для себе, що відрізняє кожну людину в соціумі. Для ілюстрації вищезазначеного, нагадаємо хоча б епіграфи до роману "Місто" В. Підмогильного – це цитата з Талмуду про шість прикмет, які має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола, а також цитата з роману А. Франса "Таїс": "Як можна бути вільним, Евкліде, коли маєш тіло?" [13, с. 308].

Більшість творів О. Кобилянської мають у своїй основі реальні факти, однак своєрідність її рецепції, уміння відчутти й передати читачеві тісний зв'язок між конкретними життєвими подіями й традиціями світової літератури, зокрема з міфологією й відомими образами світової літератури, дозволяє говорити про деміфологізацію й реміфологізацію в її творчості. На думку Є. Мелетинського, на межі XIX і XX століть утверджуються два нових типи підходу літератури до міфології. Перший тип передбачає свідому відмову від традиційного сюжету для відображення дійсності в адекватних життєвих формах, другий тип – прагнення свідомого, цілком неформального, нетрадиційного використання міфу, не форми, а "духу", яке іноді набуває характеру самостійної міфотворчості [7, с. 280]. Наявність у творчості О. Кобилянської міфопоетичних рефлексій тісно пов'язана з прагненням письменниці осмислити проблеми життя і смерті, долі і гріха та ін. У творчості "ланчан-марсівців" ми також спостерігаємо творення нових біблійних міфів XX століття. Так, наприклад, у повісті Б. Антоненка-Давидовича "Смерть" "новітнім" Ісусом Христом виступає Кость Горобенко, який на відміну від біблійного образу, рятуючи своє життя, приносить в жертву інших.

Оповідання "Фауст" Г. Косинки й "Іван Босий" В. Підмогильного мають типологічні сходження з романом "Апостол черні" О. Кобилянської, який був написаний пізніше за два попередні твори. Об'єднує їх, у першу чергу, проблема "апостольства". Герой роману О. Кобилянської Юліян

Цезаревич (перегук з іменем Юлія Цезаря) – це новий тип діяча, який здатний не лише давати знання з історії України, її мови й культури, а й будувати та збройно відстоювати майбутнє нації. Головний герой оповідання Г. Косинки “Фауст” Прокіп Конюшина у вирішальний момент в історії свого народу, як і Цезаревич, змушений узяти до рук зброю. Близьким до них є й герой однойменного оповідання В. Підмогильного Іван Босий. Свою “апостольську” місію він вбачає у відкритті людям правди про ті злочини, що кояться навколо них. З відомих обставин, О. Кобилянська перебувала поза літературним контекстом 20 – 30-х років ХХ століття, тому ми не можемо говорити в даній ситуації про взаємовплив поколінь, однак гострота порушених проблем, дозволяє констатувати типологічні сходження наявні в цих творах, що зумовлені, на нашу думку, спільністю світоглядних позицій.

Стильова палітра творчості Ольги Кобилянської визначається неоромантичною спрямованістю. На думку В. Мельника: “Письменниця виробила своє розуміння ідеалу і воно полягало в тому, що найвищий ідеал краси можна знайти лише в самій людині” [8, с. 33]. Однак, на думку самої О. Кобилянської, для цього необхідно “передовсім бути собі ціллю й обробляти самого себе, з дня на день, з року до року. Різьбити себе, вирівнювати, щоб усе було складне, тонке, миле. Щоб не осталося дисгармонії ані для ока, ані для серця, для жодного зі смислів” (“Царівна”). Найближчим до неї за своїм світотворенням стоїть Іван Багряний. “Іван Багряний усе життя біг над прірвою з вірою в людину, прагнув запалити в ній негасиму іскру, яка б висвітила шлях із чорної прірви зневіри, приниження і знеособлення в безсмертя. Він поспішав, боровся відчайдушно, знесилювався – і знову духовно окрилювався, запалювався гнівом – і страждав, охоплений співчуттям до людини, спрагою милосердя і невимовним болем серця, піднімав її до висот божественного творіння, бо вірив у тріумф людської гідності на пограниччі боротьби і страждань” [5, с. 13]. Про героїв усіх творів Івана Багряного можна сказати, що вони змальовані автором у відповідності до основних традицій неоромантизму. Вони, щоправда, не різьблять себе, а вже представлені автором як цілісні натури, які здатні протистояти найжахливішим, навіть нелюдським обставинам, залишаючись вірними собі й своїм ідеалам у найжахливіших умовах.

Найдостовірнішою на сьогодні є інформація про рецепцію творчої особистості Ольги Кобилянської лише одним з “ланчан”. У спогадах дружини Г. Косинки Т. Мороз-Стрілець [10] зазначено, що Косинка любив твори Ольги Кобилянської, а 1927 року, коли громадськість відзначала 40-ліття творчої діяльності письменниці, він надіслав їй вітального листа в якому писав: “Сорок літ минуло, коли в українській літературі з’явився ваш перший знаменний твір...

З того часу Ви невтомно працювали на полі української культури, подарувавши нашому письменству цілий ряд першорядних творів – безсмертних шедеврів, що піднесли наше красне письменство до рівня найновіших досягнень західноєвропейської літератури.

Я знаю як любить та шанує Вашу творчість не лише наша інтелігенція, – прості селяни, слухаючи “Землю” Вашу плакали, приказуючи: “Знає, мабуть, до дна горе й радощі мужицькі ота Ольга Кобилянська”!..

...В смутний час для України припадає Ваше свято – цей історичний для української культури день – в смутний, кажу, час, коли землі наші пошматовано кордонами, коли єдине тіло народу нашого – розтерзане, – та я глибоко вірю, Дорога Вчителько, як то вірила героїня Ваша Верковичівна: “Нехай утискають нас до скону всі, нехай видушують на нас плани й заходи, котрі, щоправда, шкодять на багато, підтинають не одно життя, але яко націю нас затерти – це не вдасться їм ніколи!”

І далі: ... “Коли тільки сота частина мого народу відчуває так, як я, то ми не загинемо”!

– Так, ми ніколи не загинемо!

Вітаючи Вас всім серцем – я вірю, що Ви ще довгі-довгі літа працюватимете, повчаючи на зразках Ваших незрівняних творів нас, молодих, що в своїй творчості будемо стреміти до того, щоб стати Вашими гідними учнями.” [10, с. 19 – 20].

Там же міститься інформація про те, що перебуваючи у відпустці на селі саме того року, як вийшла з друку “Земля”, Г. Косинка взяв книжку з собою. Спочатку сам читав не одриваючись, а потім читав неграмотним селянам. Це він порадив П. Филиповичу, професору КІНО, який написав вступну статтю до “Землі”, видати “В неділю рано зілля копала...” й написати до твору вступну статтю. Твір вийшов одночасно у двох видавництвах.

У “Ланці” близькими були стосунки Г. Косинки й Марії Галич. Намагаючись пояснити цю духовну єдність у своїх спогадах Т. Осьмачка писав: “Косинка її твори дуже любив і через те він звертався до неї з особливою ніжністю у вітаннях і зустрічах і чутливо-нашорошено ждав від неї відповідей, аби швидше перейти до новостей її душі. Та це й не дивно, бо його істота жила у смузі тих вражень від мальовничості рідного краю, в якій жила і зачарованість Марусі Галич” [11, с. 107]. Тому, мабуть, і ставлення до творчості О. Кобилянської цих двох “ланчан” дуже подібне.

Прижиттєва критична рецепція творчості О. Кобилянської була неоднозначною, немало досить поважних критиків не сприйняли перш за все європейськість буковинської письменниці. “Сергій Єфремов закинув Кобилянській неповагу до народу. Він помітив те, чого не помітили, чи вдали, що не помітили інші її критики, а саме розчарування в народі, прямо висловленого в ранніх творах, і глибинної її деміфологізації в пізнішій “Землі”. В останньому романі письменниця поставила народ у центрі оповіді. Та її народ разюче відрізнявся від “народу” Квітки-Основ’яненка, Куліша чи Нечуя-Левицького. Кобилянська показала землю як загрозову силу, що закріпає і бруталізує людину” [12, с. 63].

Шлях до розуміння кожної особистості представники літературного угруповання “Ланка”-МАРС у розкритті глибин людської психіки, пізнанні сфери підсвідомого. Це засуджувалось пролетарською критикою 20-х років

минулого століття. Психологізм уважався явищем анахронічним, суто інтелігентським, буржуазним, а отже – антипролетарським. О. Білецький у огляді прозової творчості за 1925 рік зазначав: “Поруч шукання зовнішньої динаміки (сюжету) йшло відкидання “психологізму”, що його так любила література XIX віку. Колись, щоб похвалити письменника, за нього говорили: “Він великий психолог”. Тепер настали часи, коли психологічна аналіза стала річчю гідною осуду.” Однак далі, визначаючи причини цього літературознавець продовжував: “Мимоволі надходить сумнів: чи не тому психологізм засуджено, що це скидає з письменників багато труднощів, для них не подоланих” [2, с. 128].

Кінець XIX століття, серед багатьох інших особливостей, виділяється тим, що в літературі з’являється жінка в якості літературного героя. Глибокий психологізм, яким по-різному, але відзначена творчість усіх “ланчан-марсівців”, своїм корінням сягає і у творчі здобутки О. Кобилянської. Особливо близькою до неї є Марія Галич, яка в більшості своїх творів представила образ жінки, що прагне кращого життя, але не можуть реалізувати себе. У своїй творчості вона, як і О. Кобилянська намагалась пізнати внутрішнє життя особистості через не контрольовані розумом процеси. Навчаючись у КІНО М. Галич стала ініціатором заснування жіночого гуртка, девіз якого був таким: “Жінка не лялька не квітка, а людина”. Разом з Агатою Турчинською і Маргаритою Сенгалевич вона організувала “Жіночий альманах”, присвячений Ользі Кобилянській. Ця проблема була пізніше й глибше розроблена В.Підмогильним у “Невеличкій драмі”. Щоправда на ній позначилось дещо іронічне ставлення письменника, та й більшості “ланчан-марсівці” до суспільної активності жінки. Вони іронічно називали альманах “Віночком № 2”. М. Галич навіть зазначала: “Глузування те витікало із зневажливого ставлення до жінки взагалі” [4, с. 23]. Це дозволило дослідниці Монаковій Н. констатувати “... у своїй негачії жіночого начала в суспільстві В.Підмогильний пішов навіть далі: він спробував ствердити, що жінка взагалі не є людиною через її неспроможність (знов-таки, з точки зору письменника, аксіоматичну) піднятися над сексуальністю, і розвинути у собі чи то творче, чи то наукове – розумове – начало” [9, с. 213]. У прозі Ольги Кобилянської помітні такі імпресіоністичні тенденції, як слабкі соціальні мотиви, акцентація уваги на загальнолюдських і філософських проблемах, зокрема на усвідомленні людиною свого місця у світі

Отже, творчі позиції “ланчан-марсівці” продовжують шлях української літератури до європейського контексту, збігаються на антитрадиційності, ламанні усталених естетичних канонів, табу, накресленні нових наративних перспектив, конструюванні модерністської картини світу, продовжуючи традиції українських класиків, у тому числі й Ольги Кобилянської. Неоромантична концепція людини, представлена у творчості буковинської письменниці найбільш сполучається з художнім світом І. Багряного й М. Галич. У інших “ланчан-марсівців” типологічні сходження з творчим світом О. Кобилянської простежуються на стильовому,

нарративному, образному, проблемному рівнях, більш конкретний аналіз яких розкриває перспективи для наступних досліджень.

Література

1. Антоненко-Давидович Б. Д. Здалека й зблизька: Літературні силуети й творчі нариси. – К., 1969. – 303 с. **2. Білецький О.** Проза взагалі та наша проза 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 2. – С. 121 – 129. **3. Бушмин А.** Межлитературные связи и преемственность – закономерность литературного развития // Литературные связи и литературный процесс. – М., 1986. – С. 11 – 34. **4. Галич М.** Автобіографія // Родинний архів В. С. Постриганя. – Львів. – 30 с. **5. Жулинський М.** Іван Багряний // Слово і час. – 1991. – 10 – С. 7 – 13. **6. Кирилюк С.** Ольга Кобилянська і світова література. – Чернівці, 2002. – 174 с. **7. Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. – М., 1976. – 406 с. **8. Мельник В. О.** Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття. – К., 1994. – 320 с. **9. Монахова Н.** Проза Валер'яна Підмогильного: Гендерний аспект // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. Праць. – Вип. – VIII. – Рівне, 2000. – С. 199 – 216. **10. Мороз-Стрілець Т.** Голос пам'яті: Спогади / Передм. В. Яременка. – К., 1989. – 198 с. **11. Осьмачка Т.** Мої товариші: Історико-мемуарна розвідка про людей Розстріляного українського відродження 20-х років // Березіль, 1996. – № 3–4. – С. 95 – 134. **11. Павличко С. Д.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – 448 с. **13. Підмогильний В.** Оповідання. Повість. Романи. – К., 1991. – 800 с. **14. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму. Видання друге доповнене й перероблене. – Івано-Франківськ, 2002. – 392 с.

The article is devoted to the analysis of the perception of creativ achievements of Olga Kobyljanska by writers of Kyiv literary organization “Lanka”-MARS. The peculiar’s attention is accented to Grygoriy Kosynka creativ work and personal relation with Olga Kobyljanska.

УДК 821.111 (47)

О. В. Євченко

“ТРОПІК РАКА” Г.МІЛЛЕРА,

АБО ЛЬБІДО ЗАРАТУШТРИ ТА БУТТЯ

Творчість американського письменника Генрі-Валентина Міллера тривалий час знаходилася у резонансі скандальної слави, котру ще в тридцяті роки ХХ століття йому приніс роман “Тропік Рака”. На думку деяких дослідників, ніхто, за винятком Е.Хемінгуея, не мав такого впливу на світову літературу, як Г.Міллер, він “стає кумиром цілого покоління американських письменників”[2, с. 383]. Доля його роману є дивовижною: визнаний аморальним у США, він був заборонений майже на тридцять років, а після легального друку у 1961 році видання обернулося новою хвилею скандалів. Г.Міллера розглядали як представника “антикультурної культури” поряд із Д. Г.Лоуренсом і В.Берроузом. Численні епізоди відверто еротично-порнографічного характеру відтіснили на другий план оригінальний наратив, іронічний, дотепний і глибокий філософський підтекст твору, в якому органічно переплелися філософсько-естетичні алюзії ніцшеанства та фрейдизму, культурологічної концепції О.Шпенглера та гайдеггерівського розуміння буття.

“Тропік Рака” є свідченням сміливого прагнення митця репрезентувати нове бачення буття, що відповідало вимогам доби: “початок ХХ століття поставив загальне для всієї культури завдання – створити новий міф, нову Біблію, новий синтез і як наслідок – нову особистість”[1, с. 200]. Г.Міллер услід за М.Гайдеггером, який протиставив справжнє існування – екзистенцію – повсякденному світу (бо людство і загальнолюдське щастя, на думку екзистенціалістів, є фікцією), прагне визначити буття та виявити його через сенс людського існування. З цією метою письменник виводить уже на перші сторінки свого роману “справжнього героя” – “не Час”, а “Відсутність часу”[4, с. 5]. Наскрізний герой – Генрі Міллер (його не варто ототожнювати з автором, хоча роман містить фрагменти автобіографії) “йде відкритою дорогою життя... та пропускає через самого себе тисячі різноманітних вражень буття, щоб у підсумку викристалізувалося дещо – не з готових книжних формул, а з безпосереднього досвіду здобуте – розуміння часу, особистості, світу”[3, с. 160]. Книжні формули, логічні закони “виявляються релятивними й відносними”, вони “належать не до того, що реально відбувається”[11, с. 110], тому автор задля пояснення свого розуміння об’єктивної дійсності обирає метафоричний потік свідомості. Він створює автобіографічну містифікацію, в якій виявляється фрейдистське розуміння людської сутності. Натяк на такий підхід до автобіографічного матеріалу містить епіграф – слова американського поета, есеїста та філософа Р. В.Емерсона про те, що автобіографії та щоденники “можуть стати надзвичайно цікавими книгами, якщо тільки людина знає, як обирати з того, що дійсно є її досвідом, і як записати цю правду власного життя правдиво”[4, с. 5]. “Тропік Рака” у плані фабули, що лежить на поверхні, являє собою розповідь американця, який оселився у Парижі. Він заробляє на життя, працюючи коректором у газеті, а потім викладанням англійської мови у коледжі французького провінційного містечка. У роки “великої

депресії” він прагне знайти опору в житті й знаходить її у творчості: пише роман, але не видає його.

Потік свідомості наратора на перших сторінках твору “репрезентує спосіб... мислення, що ґрунтується на презумпції принципової недовомленості (неповноти) та метафоричності”, оскільки “передбачає радикальну відмову від жорсткого раціоналізму”[5, с. 603] і є зразком поетичного мислення. Поетичне мислення у рефлексії наратора є експресивним і претензійним: “Це не книга. Це наклеп, знущання, пасквиль... Це затяжна образа, плювок у морду Мистецтва, копняк під зад Богові, Людині, Доли, Часу, Коханню, Красі...всьому, чому хочете. Я співатиму для вас дещо не в тоні, але все ж таки співатиму. Співатиму, поки ви здихаєте; я танцюватиму над вашим брудним трупом... Цей твір – Пісня. Я співаю”[4,с. 6]. Слова наратора набувають рис маніфесту й асоціюються з поетичними алегоріями ніцшевського Заратустри, який проголосив смерть Бога. В них стверджується народження музики – месії, що відкриває людині суто людське: “Світ– це рак, який сам себе поїдає...Я гадаю, що коли на все і вся зійде велика тиша, музика нарешті утвердиться”[4,с. 6 – 7].

Хаотичне життя між двома світовими війнами викликає у свідомості наратора образ хаосу як чогось перманентного: хаос дає відлік тому, що ще не народилося, а також невідворотно поглинає те, що приречене на відмирання. Хаос у Г.Міллера – “це партитура дійсності”[4,с. 7], яка здатна повернути і кинути світ у безодню першоствореного і першосуцього. Симпатії наратора схиляються у бік фізіологічної вакханалії, що наближає хаос. Так створюються в романі асоціації з ніцшевським діонісійним началом, трагічно-орґістичним та життєсп’яняючим. Але якщо у Ф.Ніцше йдеться про гармонію і синтез двох начал – “діонісійного, з його радісним ствердженням інстинктивної жадоби життя, та аполлонічного, що надає цьому життю, яке б’є через край, стрункості, котра одухотворює, та цілісності ідеалу”[10,с. 523], то у Г.Міллера численні зустрічі героя і його побутові пригоди “невідворотно повертають читача до заявленої на першій сторінці тональності “затяжної образи”[3,с. 165].

Тема діонісійного (ображеного) начала у Г.Міллера тісно пов’язана із темою християнства і, відповідно, іудейства, їхнім впливом на сучасну західну цивілізацію. У потрактуванні цих тем письменник наслідує Ф.Ніцше, який у праці “Антихрист. Прокляття християнству” писав, що євреї є надзвичайним народом у світовій історії, “тому що вони, поставлені перед питанням: бути чи не бути...обрали бути якою б то не було ціною: і цією ціною було радикальне збочення усієї природи, усілякої природності, усілякої реальності...”[6,с. 649]. Релігію, культ, мораль, історію, психологію вони повернули “у протиріччя до природних цінностей цих понять”[6,с. 649]. А християнство філософ розуміє як послідовний розвиток “іудейського інстинкту”, “силізм у його логічному ланцюгу”[6,с. 649] і тому відмовляє християнській церкві в оригінальності. Вплив іудейства на західну цивілізацію спричинив не тільки витіснення діонісійного начала з культури, але й протиставлення його як аморального моральному, інстинктивного–логоцентричному. Таке розуміння розвитку західної цивілізації знаходить

відображення у “Тропіку Рака” в комічно-іронічній рефлексії наратора: “увесь Монпарнас – суцільні євреї. Або напівєвреї, що навіть гірше. І Карл, і Пола, і Кронстадт, і Борис, і Таня, і Сільвестр, і Молдорф, і Люсіль... Генрі Джордан Освальд теж виявився євреєм. Луї Ніколс – євреї. Навіть ван Норден і Шері – євреї. Френсіс Блейк – євреї або єврейка. Титус – євреї. Я засипаний євреями, як снігом ... Це все необхідно розуміти. З усіх євреїв найчарівніша – Таня, і заради неї я б сам став євреєм. А чому б ні? Я вже розмовляю, як євреї”[4,с. 8]. У такий спосіб наратор, услід за Ф.Ніцше, стверджує самоцінність діонісійного начала, інстинктивного, перманентного, опозиційного логосу і закумуляованого у людському тілі. Відтворюючи містифікований коловорот часів, він цілеспрямовано позбавляє життя свідомого і розчиняє своє “я” у тваринному фізіологізмі, який притаманний діонісійному. Якщо пригадати відому алегорію З.Фрейда про “Я” і “Воно” як вершника і коня, то можна стверджувати, що нараторське “Я” ніколи не було вершником. Його “Я” синтезувалося з “Воно” й утворило міфологічну химеру – кентавра, що не підлягає логічному виміру. Оспівуючи діонісійне, наратор прагне і творчість позбавити логічності, він нехтує будь-якою ідеологією, будь-якою культурою, тому у своїй майбутній книзі хоче “зобразити досократівське породження – напівкозла, напівтитана”[4,с. 271]. Доречно зауважити, що Ф.Ніцше вбачає у Сократі “супротивника Діоніса”[7,с. 106], бо він є “деспотичним логіком”[7, с. 112].

Уривчастий наратив “можна порівняти з вітражами Шагала, де у хаотичному, абстрактному сплетінні світла та кольору раптом з’являються янгол, євреї, корова, космос”[1,с. 200]. Така напівврозуміла, напівбезглузда панорама – сукупність калейдоскопічних різнопланових епізодів і тем – настійливо репрезентує лібідо наратора. Лібідо “як енергія (енергетична основа) еросу присутне в усіх субстанціях організму і психіки”[9,с. 414] наратора, який виступає в ролі пророка і заперечує “розумову культуру” та “літературний онанізм”, а також одномірно еротизує життєвий потік. Усі жіночі персонажі твору – Жермен, Клод, Таня, Мона та інші – покликані лише для того, щоб допомогти гранично розкритися лібідо, вони характеризуються переважно як сексуальні партнерки. Втіленням темної і стихійної сили ероса, що цілком підкорила собі наратора, стала Мона. Пригадуючи її, він зауважує: “Якби християнин був так само відданий своєму Богові, як я їй, ми всі були б Ісусами”[4,с. 199]. Секс, еротичні фантазії, роздуми про жінок створюють цілісну картину буття наратора. Жінки стають уособленням сексуальності світу, його епіцентром. Численні еротичні епізоди роману, з одного боку, є даниною вченню З.Фрейда, який у сексі вбачав механізм об’єднання людей, а з іншого, – прагненням стрімкого переходу від розсудливого – логоцентричного, до природного – інстинктивного, діонісійного. Тому у наративі “майже неможливо відрізнити “чисту” порнографію від “філософської”[3,с. 176]. Секс для наратора є квінтесенцією життя, компенсацією за абсурдність і жалюгідність буденного. Наратор постає у читацькій уяві людиною необмежених можливостей, життєздатною, стійкою, носієм інстинктивного й первісного. Як справжній пророк і митець, він веде напівзлиденне, напівголодне життя,

зневажаючи буржуа, ситість і налагодженість побуту. Про себе наратор каже: “Я– вільна людина, і мені потрібна моя свобода. Мені потрібно бути одному. Потрібно думати про свій сором і відчай на самоті; мені потрібні сонце і каміння бруківки, але без супутників, без розмов, я повинен залишатися віч-на-віч із самим собою і тією музикою, яка звучить у моєму серці”[4,с. 76]. Паралель із Заратустрою лежить на поверхні – той теж “насолоджувався своїм духом і своєю самотою”[8,с. 6]. Тільки на відміну від Ф.Ніцше письменник укорінює свого героя у життя передусім інстинктом. Його герой– надлюдина ХХ століття, яка “носить у собі ще хаос, щоб бути у змозі народити зірку, котра танцює”, і зневажає “останню людину”, “рід якої є невинищуваним, як земна блоха”[8,с. 11], – вже блукає Парижем. Герой-надлюдина Г.Міллера є непереможним у своїх голоді та злиднях, він відчуває у собі “нову Біблію – Останню Книгу”[4,с. 34] – так наратор називає свій твір.

У рефлексії наратора виникає поетичний образ Парижа, який органічно пов’язується з діонісійним оргістичним началом, що є невичерпним енергетичним джерелом наратора: “Париж Моема та Гогена, Париж Джорджа Мура. Я думаю про жахливого іспанця, який вражав світ своїми акробатичними стрибками з одного стилю в інший. Я думаю про Шпенглера...”[4,с. 11]. Згадка про О.Шпенглера на перших сторінках твору є знаковою: вона загострює увагу на авторському розумінні культури. Німецький філософ у відомій праці “Занепад Європи” розглядає її як численні замкнені організми, що репрезентують колективну “душу” народів і проходять певний життєвий цикл. Така філософська концепція культури просякнута пафосом фатуму та історичного релятивізму, бо філософ прирікає самотність культурного розвитку на повну відокремленість і констатує безвихідний колообіг історії та загибель культур. Г.Міллер полемізує з О.Шпенглером, коли створює образ Парижа. Його Париж є нащадком усіх культур й акумулює у собі всі можливі прояви Буття, він належить лише наратору– співцю діонісійного, який кожною клітиною свого тіла відчуває ритм цього міста: “Париж, який я вивчив так добре...Париж, котрий ніколи не існував поза моєю самотою...Такий величезний Париж! Цілого життя не вистачило б, щоб обійти його знов. Цей Париж, ключ до якого тільки у мене, не придатний до екскурсій навіть із найкращими намірами; це Париж, котрий потрібно прожити і відчутти, кожного дня проходячи через тисячі витончених страждань, – Париж, котрий зростає всередині тебе, як рак, і буде зростати, поки не зжере тебе зовсім” [4,с. 201]. Це місто дарує свій дивовижний світ геніям, серед яких особливе місце посідає Анрі Матісс. Нараторська концепція буття пов’язана з творчістю геніального художника-фовіста (від фр. fauve – дикий). Фовістів об’єднувало “загальне прагнення емоційної сили художнього втілення, стихійної динаміки письма, інтенсивності відкритого кольору та гостроти ритму”[12,с. 1436]. Саме А.Матіссу вдалося найповніше передати й найяскравіше відтворити в мистецтві живопису первинний образ діонісійного начала, його неповторний колорит. Рефлексія наратора щодо творчості цього митця є експресивною і кульмінаційною: “Світ Матісса є настільки реальним,

настілки повним, що у мене перехоплює подих. Мені здається, що я занурився у самий центр життя і що тут все— у фокусі, з якого боку не дивитись”[4,с. 182]. А.Матісс для наратора— джерело життя та світла, яке змушує його хвилюватися від повсякденних вражень, поет, котрий розповідає “про тіло, яке відмовилося підкоритися невідворотності смерті” [4,с. 183]; капітан в океані часу, що стоїть “біля керма і вдивляється своїми спокійними блакитними очима у панораму часу”[4,с. 183]; центр світобудови, бо він “у самому центрі колеса, що розвалюється...і він буде обертатися навіть після того, як все, з чого це колесо зроблене, перетвориться на прах”[4,с. 185].

Ліричний монолог наратора, емоційний і щирий, створений за допомогою повторів і піднесено-схвильованої інтонації, є демаркаційною лінією, яка розмежує повсякденну рутину, бездарність буржуазної респектабельності, прагнення до саморуйнування і – воскресіння, котре пов’язане з високим світом мистецтва. Життя наратора у Парижі та французькій провінції— це безмежний хаос в абсурдному, приреченому на розпад світі, що всіляко прагне відтягнути момент своєї загибелі за допомогою різних системних утворень та інститутів. Саме вони стають об’єктом іронії та сарказму автора. Це родина і шлюб (спостереження наратора за життям друзів і знайомих), щоденна робота (тяганина у редакції і ліцеї, що призводить до отупіння), релігія (християнство й іудаїзм), мистецтво (нездатність діячів культури створювати нове й самобутнє) та інше, що репрезентує різноманітні прояви механістичного, ворожого людині, світу.

Трагічне світовідчуття наратора робить його антиподом сучасної цивілізації як форми людського існування. “Повинен бути якийсь інший світ, окрім цього болота, в якому все звалено до купи”[4,с. 164],— приходять до висновку він у своїх роздумах. Несприйняття лицемірної моралі трансформується у нігілізм і прагнення нової єдності, що поверне хаосу вищу форму та життєутворюючу цілеспрямованість. Наратор-пророк знаходить нове пояснення світу, котрий є зовнішньо безкінечно різноманітним, але внутрішньо непоєднаним. Він створює міф про буття, в якому центральну роль відіграє діонісійне начало, а символом діонісійного в романі стає образ Річки, адже життя у своїх первісних формах виникло у воді. Наратор оспівує воду, все мокре й вологе, що зливається у єдиний потік, в тому числі й вологу людського тіла, завдяки якій народжується нове людське життя. Образ Річки у творі є тим архе, що визначається всепоглинаючим і всеосяжним сенсом, своєю постійною непостійністю. Наратор розуміє архе як таке, що тече і змінюється, поєднуючи у собі час і перевтілення. Воно завжди повертається до свого початку, бо, знищуючи себе, як рак, відтворюється знову. Тому наратор позбавляє буття нерухомості й постійності, він закінчує свою рефлексію словами: “Я відчуваю, як ця річка тече крізь мене,— її минуле, її давня земля, її клімат, що змінюється... Течія цієї річки та її русло є вічними”[4,с. 355]. Наратор розчиняє своє “я” і цілком віддає себе вічній течії життя. Він відмовляється від свідомого, занурюючись в ірраціональне з метою єднання із буттям.

Отже, в добу тотального хаосу “занепаду Європи” і її культури Г.Міллер у романі “Тропік Рака” відтворює своє бачення буття. У створеній ним моделі буття– Новій Біблії – відбилися передусім філософські погляди М.Гайдеггера, який стверджував, що предметом філософії має бути існування людини, і протиставив “екзистенцію” повсякденному світу. Екзистенціалістська концепція буття у творі Г.Міллера поєднується з ніцшівським розумінням розвитку західної цивілізації, основною вадою якої філософ вважає витіснення природного, а отже, здорового, діонісійного начала, та його ж концепцією вільної від моралі надлюдини. Однак надлюдина ХХ століття у Г.Міллера відрізняється від ніцшівського Заратустри відсутністю “волі до влади” у соціально-політичному аспекті цієї проблеми, їй притаманна “воля до життя”, незважаючи на всі його негаразди й гнітючу повсякденність. “Воля до життя” виявляє себе у діонісійному і є, на думку письменника, порятунком людини від сірої буденності. Як і З.Фройд, Г.Міллер вбачає у первинному інстинкті прагнення людини до самоствердження і, створюючи свій міф про буття, реалізує відому тезу Д. Г.Лоуренса – “секс є основою життя”. Відтворюючи розірваність світу, митець передає хаос буття хаотичним нарративом, а, прагнучи надати йому єдності, створює образ Річки, який символізує діонісійне начало – вічне, мінливе, здатне до перманентного, а також образ Парижа – нащадка усього життєздатного, що створила людина. Глибокий філософський підтекст, численні філософські алюзії і ремінісценції, поетичний стиль мислення з притаманною йому метафоричністю, що реалізується у потоці свідомості наратора, а також іронічний коментар забезпечують роману Г.Міллера ту високу художність, яка відрізняє “Тропік Рака” від продукції порнолітератури, однак, з іншого боку, цей твір став провісником тих антиестетичних тенденцій, які притаманні сучасній масовій культурі.

Література

1.Вайль П., Генис А. По течению реки // Иностранная литература. – 1990.– №8.– С.199 – 202. **2.Житкова Л.** “Тридцать две тысячи триста четыре дня на планете Земля”. Биографический очерк//Миллер Г. Тропик Рака. – СПб.,2000. – С.356 – 390. **3.Зверев А. М.** Одномерный мир (Генри Миллер) // Модернизм в литературе США.– М., 1979. – С.158 – 177. **4.Миллер Г.** Тропик Рака. – СПб., 2000. – 391с. **5.Можейко М. А.** Поэтическое мышление // Всемирная энциклопедия. Философия. ХХ век. – М., Мн.,2002.– С.603 – 605. **6.Ницше Ф.** Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Ницше Ф. Собр.соч.: В2т.– М.,1990. – Т.2.– С.632 – 692. **7.Ницше Ф.** Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру// Ницше Ф. Собр.соч.: В2т.– М.,1990. – Т.1. – С.57 – 157. **8.Ницше Ф.** Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого// Ницше Ф. Собр.соч.: В2т.– М.,1990. – Т.2. – С.5 – 237. **9.Овчаренко В. И.** Либида //Всемирная энциклопедия. Философия. ХХ век.– М., Мн.,2002.– С.414. **10.Румянцева Т. Г.** Ницше. // Всемирная энциклопедия. Философия. ХХ век.– М., Мн.,2002.– С.522 – 524. **11.Семенова В. Н.** “Бытие и время” //

Всемирная энциклопедия. Философия. XX век.– М., Мн., 2002.– С.109 – 120.
12.Фовизм // Советский энциклопедический словарь. – М., 1990. – С.1436.

The article highlights the philosophical grounds of the model of being presented in the novel by H.Miller “Tropic of Cancer” in which a mixture of philosophic-aesthetical allusions of Nietzsche, Freudism, some culturological conceptions of O. Spengler and M.Heidegger can be observed. The basic means of construction of the model of being are also analyzed.

УДК 821.111-31(73)+821,161.1-31

М. М. Калініченко

КОМПАРАТИВІСТСЬКА СКЛАДОВА СУЧАСНОГО МЕЛВІЛЛОЗНАВСТВА: ВИТОКИ ПРОБЛЕМИ “МЕЛВІЛЛ І ДОСТОЄВСЬКИЙ”

Актуальність розвідки. Традиційні для мелвіллознавства дослідження контактено-генетичних зв'язків роману Г. Мелвілла “Мобі Дік” з надбаннями західної літератури поступово вичерпали свій евристичний потенціал. Підґрунтям подальших розвідок сьогодні стає вивчення зв'язків творчості Мелвілла зі світовим літературним розвитком.

Проблематика та завдання статті пов'язані з необхідністю проаналізувати історію розвитку північноамериканських досліджень роману “Мобі Дік” з метою виявлення її компаративістської складової та наукової значущості нового вектору спрямування мелвіллівських студій: типологічного дослідження творів Г. Мелвілла та Ф. М. Достоєвського.

У себе на батьківщині найвідоміший твір Германа Мелвілла, ушлавлений роман “Мобі Дік, або Білий Кит”, є предметом постійної уваги літературознавців. Видруковано безліч монографій та статей, присвячених різноманітним аспектам його ідейно-художнього змісту. Але вже років п'ятдесят тому виникли і перші ознаки того, що у ставленні науковців до Мелвілла та його роману не все гаразд. З'явився навіть специфічний вислів – *“індустрія Мобі Діка” (The Moby-Dick industry)*, який своєю іронічністю відобразив певну кризу, що визріла у середовищі мелвіллознавців. У 1958 році Гаррі Левін роздратовано констатував: ота “індустрія” розрослася настільки, що заступила собою колишній, часів самого Мелвілла, китобійний промисел Нової Англії [18, с. 16]. У 1994 році Р. Х. Бродхед у передмові до збірки статей, присвячених “Киту”, закликав колег-літературознавців зрозуміти, що цей твір давно потребує принципово нових наукових ідей [26, с. 18].

Ближче до початку третього тисячоліття відчуття того, що мелвіллознавство перебуває у кризовому стані, стало майже загальним. У книзі Майкла Гілмора, яка вийшла друком у 2003 році, читаємо фразу, зміст

якої не дуже розходиться з колишнім іронічним ставленням до “індустрії”: “Мобі Дік”, на думку її автора, виглядає сьогодні “неминучим осередком американської традиції” (“the unavoidable centerpiece of the American tradition”) [12, с. 87]. “Неминуче осереддя” – це формулювання балансує між констатацією факту та роздратуванням, і останнє, вочевидь, домінує.

Усвідомлення кризового стану мелвіллової “індустрії”, звичайно, змушує шукати шляхи її подолання. Проф. Хершел Паркер, відомий текстолог і біограф Мелвілла, знавець історії вивчення його спадщини американським та західноєвропейським літературознавством, у написаній спільно з проф. Брайяном Хіггінсом передмові до збірки критичних та історико-літературних робіт, що відображають результати майже сторічних зусиль представників славнозвісної “індустрії”, вказує на відсутність “ґрунтовних та вичерпних експертиз”, спрямованих на вивчення зв’язків творчості Мелвілла зі світовим літературним розвитком ХІХ століття [8, с. 17]. Ця точка зору є свідченням актуальності та перспективності використання у сучасних мелвіллівських студіях інструментарію **літературної компаративістики**.

Попри глибoku повагу до авторитету професорів Паркера та Хіггінса, слід сказати, що їх позиція залишає відкритими дуже важливі питання. Який саме інструментарій слід використовувати? Які методологічні настанови мають визначати сучасний компаративний підхід до роману “Мобі Дік”? Ставлення північноамериканських дослідників до “Кита” завжди передбачало і передбачає порівняння з іншими уславленими шедеврами красного письменства. Але вектор здійснення порівнянь – і на це необхідно звернути особливу увагу – до останніх десятиріч лишався єдиним та незмінним. Компаративний підхід літературознавців США до роману Германа Мелвілла традиційно зосереджений на **контактних та контактено-генетичних зв’язках цього твору з надбаннями західної літератури**.

Не буде перебільшенням сказати, що таке ставлення до уславленого роману репрезентує певні риси американського самовизначення. З початку існування Сполучених Штатів фундаментальні засади національного самоусвідомлення передбачають зв’язок та порівняння “свого” (власних надбань) та “чужого” (того, що віддзеркалює увесь інший світ). Ті, хто полишав стару Європу заради того, щоб на нових берегах будувати нове життя, не могли позбутися у своїй пам’яті всього того, що колись поєднувало їх зі старим життям. Нове “своє” аж ніяк не могло здійснитися без зв’язку, без порівняння зі старим, яке вже усвідомлювалось як “чуже”. Такий зв’язок вкорінювався у генетичну пам’ять, ставав важливою складовою, архетипом національної духовності, національного типу світосприйняття. Системне поєднання та порівняння “свого” та “чужого” відкривало і відкриває конструктивний, дуже плідний шлях розвитку і у соціальній, і у економічній, і у культурній сферах. Як писав М. Бахтін, “...внутренней территории у культурной области нет... ..Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает” [48, с. 25].

Роман “Мобі Дік” виник саме на межі культур старого і нового американського світу. І в Старому, і в Новому Світі критика та читачі просто не були готові належним чином сприйняти цю книгу. “Білий Кит” виявився для всіх надміру незвичним, ні на що не схожим у поєднанні старого і нового, “свого” та “чужого”. Втім сама можливість “відродження”, тріумфального повернення “Кита” у культурний простір Англії і Америки була лише питанням часу.

Герману Мелвіллу судилося стати свідком того, як поступово, ще з середини вісімдесятих років дев’ятого сторіччя, почали підніматися паростки зацікавленості його романом. За іронією долі схвальні відгуки приходили саме звідти, звідки тридцять років тому чулися перші слова огуди, – з Англії [13, с. 43]. Критики та дослідники, що нарешті почали розуміти і захоплено вивчати цей роман, звертались, насамперед, до проблеми “свого” та “чужого” в ньому. Якщо на той час проблему і не було сформульовано у цих термінах, то за своєю суттю та спрямованістю перші дослідження мелвіллознавців пройняті духом компаративістики. “Білий Кит” виглядав як надто незвична книга, і ті, хто вже відчував у її незвичності владну художню силу, губилися перед її вражаючою новизною. Вони намагались знайти подібності, аналогії, скористатися авторитетом відомих майстрів слова, аби довести право Мелвілла постати у колі великих, визнаних митців.

“Мобі Дік” давав немалі підстави для такого сприйняття. Сьогодні добре відомо, що Мелвілл створював свій роман під безпосереднім впливом величезної кількості класичних творів, які стимулювали його творчі пошуки [38]. Наприкінці дев’ятого сторіччя дослідники тільки починали вивчати контакти мелвіллівської творчої думки з творами інших майстрів слова. Вони ще й гадки не мали про те, наскільки численними виявляться згодом ці зв’язки. Та і спонукало їх до таких розвідок, мабуть, неусвідомлене бажання якимось знівелювати, упокорити надто разючу, майже бунтівну неординарність роману. Складається враження, що деякі дослідники саме з цією метою порівнювали роман з чимось вже добре знаним і визнаним. Так, англійський письменник В.Кларк Рассел, автор розповідей про морські подорожі та пригоди, ще у 1884 році запевняв, що творити так, як написано сороковий розділ “Мобі Діка” (“Опівночі на баку”), під силу “лише могутньому розуму шекспірівських часів”. В цілому ж, вважав він, роман є подібним до картин Вільяма Блейка і навіть перевершує їх [34]. У 1893 році в англійському філіалі видавництва Путнама вийшли друком “Мобі Дік” і три ранні твори Мелвілла. Лондонський “Спектейтор” відгукнувся на цю подію рецензією, у якій Мелвілла було названо “видатним митцем”, у художній манері якого відчувається величезний вплив старих майстрів стилю [22, с. 584].

Ще з сімдесятих років деякі англійські дослідники почали дивитися на Мелвілла крізь призму їх власної зацікавленості творчістю Вітмена і Торо. Саме так у 1874 році висловлювався в журналі “National Reformer” поет Джеймс Томсон. На його думку, Мелвілл наблизився до Вітмена не лише “у симпатії до звичайного життя та занять простого люду, у відчутті

братерства усіх трударів”, а ще й у “красі та величі, могутності думки” [24, с. 243]. У 1885 році поет Роберт Букханан, який здійснив подорож до Америки лише заради того, щоб познайомитись з Мелвіллом, але так і не зумів розшукати письменника у Нью-Йорку, надрукував поему “Сократ у Камдені”, де серед віршів, що прославляли Вітмена, були і схвальні рядки про автора “Тайпі” та “Кита”. Не маючи повної впевненості у тому, що його читачі добре обізнані з творчістю Мелвілла, Букханан про всяк випадок зробив прозову примітку про те, що “величезна і незвичайна обдарованість цього письменника підносить його до одного рівня з Волтом Вірменом” [29, с. 873]. Отже, у Англії порівняння Мелвілла з іншими майстрами виглядало майже як норма.

На американському континенті інтерес до творчості Мелвілла зростав з меншою інтенсивністю. Найбільш яскравим свідченням того, що і критика, і читачі таки починали згадувати майже забутого письменника, була рецензія на путнамський тритомник 1893 року, який редагував Артур Стедман. Симптоматично, що і американський рецензент не уникнув порівнянь “Мобі Діка” з добре відомими і визнаними творами: “Історія, яку розповів Мелвілл, фантастична і поетична такою ж мірою, як історія “Старого Мореплавця” у Колріджа... ..Вражає, чому ж Мелвілл є таким мало відомим і так низько поцінованим?” [41, с. 10]. У 1899 році молодий канадський професор Арчібальд Мак-Мечен, який встиг ще за життя Мелвілла висловити у особистому листі своє щире захоплення його творчістю, написав статтю, присвячену “Мобі Дікові”. Мак-Мечен назвав роман “найкращою морською історією з усіх досі написаних”. Своє розуміння роману він висловив за допомогою порівнянь з літературою шекспірівської доби: в “Киті”, на його думку, присутні “елізаветинські сила, свіжість, розмах”. Традиційним було і порівняння з американськими письменниками. Мелвілл, – зазначав Мак-Мечен, – “був Волтом Вірменом у прозі” [19, с. 124]. При цьому в статті Мак-Мечена присутнє і дещо нове – намагання довести, що Мелвілл має право посісти гідне місце серед літературних знаменитостей світу: “його місце у цьому братстві аж ніяк не низьке” [19, с. 126]. Виходило, що задля розуміння Мелвілла зовсім необов’язково тулити його до якоїсь великої постаті, бо ж він і сам є великим...

Однак статтю, що з’явилась у Канаді, американські науковці пропустили повз увагу. Навіть Карл Ван Дорен, який першим з-поміж них почав з 1914 року уважно студіювати книги Мелвілла, аби написати про нього у “Кембридзькій історії американської літератури”, продемонстрував традиційний спосіб мислення. Мелвіллу він присвятив три з половиною сторінки у розділі про близьких Ф. Куперу письменників. Автора “Кита” продовжували розглядати у світлі, що відбивається від постатей визнаних майстрів.

Для того, аби ставлення американців до Мелвілла змінилося радикально, необхідний був приплив нових дослідницьких ідей. Необхідними були також зміни у суспільстві – воно мало стати іншим, аби нарешті побачити справжнього Мелвілла. Усе це мало статися і, врешті-

решт, сталося. На початку ХХ сторіччя, після Першої світової війни, змінювався весь світ. Америка, хай і не так швидко, як країни Європи, теж ставала іншою. На хвилі змін почала зростати і нова репутація Германа Мелвілла. У нові повоєнні часи він підвівся як досі не відома постать національної літератури, сповнена такої величі, з якою у Америці не міг зрівнятися ніхто з його сучасників. Саме таким він постає з 1919 року, зі сторіччя свого народження, від якого, власне, і почався процес його “відродження”.

Сторіччя Мелвілла і в Англії, і в Америці було ознаменовано справжньою повинню публікацій, присвячених, насамперед, “Мобі Дікові”. Важливою подією стала поява в 1920 році нового недорого видання “Мобі Діка” в Оксфордській серії “Світова класика”. Захоплену передмову до нього написала англійська новелістка Віола Мейнелл [23]. У газетах, журналах і книгах велась активна реклама, внаслідок чого ім’я Мелвілла і американська назва його шедевра стають по-справжньому знаменитими [8, с. 12].

Мелвілл, творчістю якого наприкінці ХІХ сторіччя у Англії цікавилась насамперед інтелектуальна еліта, у новому столітті став ще й письменником, до якого виявив інтерес широкий читацький загал. У 1926 році Г. М. Томлінсон у статті “Два американці та Кит” спробував пояснити цей феномен: “...те, чим раніше милувались лише дивні чоловіки та жінки, сьогодні набуває суттєвого значення для широкого загалу... ..там, де для більшості раніше існувала лише темрява, сьогодні з’являється світло. Мелвілл свого часу звертався до інтелекту, котрий тоді ще не прокинувся; сьогодні ж він сповнений страху і неспокою...” [13, с. 68]. За три роки до цієї статті Дж. У. Салліван прямо пов’язав новий статус Мелвілла зі змінами у свідомості суспільства, які принесли нові часи: “Нашому сьогоденню притаманне відчуття безпрецедентних можливостей, кордони нашого звичного світу зникають... Ми вже усвідомлюємо ці можливості; людина знову стає для нас загадкою, навіть більшою, ніж була раніше. Ми вже відчуваємо, що океани та левіафани Мелвілла є символами, до яких слід ставитися з повагою, бо коли людина полює над величною безоднею і намагається зазирнути у неї, вона бачить лише безодню, що поглядає на себе саму” [42, с. 493]. Слова про людський дух, трактований як віддзеркалена безодня, у цьому контексті є знаковими. Вони засвідчують насамперед те, що англійські критики і письменники почали розглядати “Мобі Діка” з нової точки зору, дивитися на нього крізь призму змін у художній свідомості та формі, які на початку ХХ сторіччя приніс у літературу модернізм. Д. Х. Лоуренс, вперше прочитавши “Кита” в 1916 році, через декілька років у своїх “Дослідженнях класичної американської літератури” назвав Мелвілла “футуристом, що з’явився задовго до появи самого футуризму” [17, с. 146]. Вірджинія Вулф відгукнулася на сторіччя Мелвілла статтею в “Times Literary Supplement” [46], у якій із співчуттям поставилась до його творчих пошуків. Есхатологічна темрява, що оповила роман, його складне міфологічне підґрунтя, зосередженість на трагізмі споконвічного протистояння та неподільності зла і добра, примхливо фрагментарна

структура, емоційно напружена стилістика, – все це сприймається як ідейні та художні пошуки, суголосні модерністським експериментуванням.

Америка, безумовно, не могла лишитися осторонь процесу народження нової репутації Мелвілла. Десятиріччя після ювілейного 1919 року позначено значними досягненнями у вивченні особистості та творчості Германа Мелвілла. Ці десять років і стають часом виникнення славнозвісної “індустрії Мобі Діка”.

Англіїці, які колись і відкрили цього письменника для світової культури, втрачають своє лідерство – його назавжди перебирають на себе американські вчені. Академічне північноамериканське літературознавство існувало не ізольовано від суспільства і своєю діяльністю відповідало на його потреби. Більшість звичайних американців не цікавило, чи був, чи не був Герман Мелвілл предтечею Джеймса Джойса та як саме він випередив новації модернізму. Широкому загалу його нових американських читачів він був цікавим у інший своїй якості, яку цей масовий читач був здатен зрозуміти, якій він співчував або сприймав як щось таке, що було близьке. Раймонд Вівер у своїй біографії Мелвілла не дарма написав, що письменник “безнадійно згрішив перед ортодоксальністю свого часу” [44, с. 18]. Цю фразу можна трактувати по-різному. Можна сприймати її у суто академічному, літературознавчому сенсі, як зазіхання на старі літературні форми. Уславлений вірш Гарта Крейна “На могилі Мелвілла” (1926) [9, с. 16] та слова Вільяма Фолкнера про “Мобі Діка” – “Хотів би я написати це...” (1927) [24, с. 172] підтверджують це. Але широкий американський читач був вражений, наскільки співзвучними виявилися ідеї і образи “Білого Кита” тому настрою, який вже домінував серед немалої частини суспільства. Велика Депресія, глибока економічна та духовна криза продукували відчуття катастрофізму, породжували зневагу, відчай та зневіру, спонукали до зречення усталеного та освяченого традицією. У такій атмосфері Герман Мелвілл, письменник, що колись піддав сумнівам “ортодоксальність свого часу”, сприймався як той, що передбачив панівні настрої суспільства. Як пише про це сучасний американський дослідник, тим, хто, починаючи з двадцятих років, відкривав для себе Мелвілла, “...здавалось, що вони зустрілись з пророком Віку Джазу...” [9, с. 11]. У двадцяті та тридцяті роки значна частина Америки вже читала і сприймала Мелвілла як митця, який втомився від святенництва та педантизму, який руйнує моральні та релігійні стереотипи, провіщає можливість чогось іншого, нового, нехай остаточно і незрозумілого, однак привабливого саме у своїй загадковій невідомості та невизначеності відчуття людини і світу. Отже, зусилля північноамериканських науковців, які у захваті від актуальності дослідницьких завдань майже накиннулися на “Кита”, були академічною даниною настроям суспільства.

Серед беззаперечних досягнень, якими позначена діяльність американських вчених вже на початку тридцятих років, слід насамперед назвати результативні текстологічні розвідки. Їх започаткував у 1932 році Вільям С. Амент, який першим дослідив розбіжності двох перших (англійського та американського) видань “Мобі Діка” [2]. На рік раніше

Констанція Рурк у праці “Американський гумор” звернулася до вивчення зв’язків “Кита” з американським фольклором [33]. Тоді ж почали з’являтися статті, у яких накопичувались відомості про джерела, в яких Мелвілл знаходив необхідну для себе інформацію щодо ремесла китобоїв. Леон Говард (1934) розкрив сюжетні зв’язки “Мобі Діка” з романом Джозефа Харта “Міріам Коффін, або Ловець Китів” [14]; Фредерік Б.Адамс Молодший (1936) довів, що Мелвілл використав (та ще й висміяв) “Розповідь про Арктичні регіони” Вільяма Скоресбі [1]. Тоді ж Чарлз Олсон з допомогою онуки Мелвілла, Елеонори Мелвілл Мітталф, почав шукати книги із особистої бібліотеки письменника та уважно вивчати маргіналії.

З тридцятих років починається ретельне дослідження питання про вплив Шекспіра на творчість Мелвілла. Чарлз Олсон розшукав та прокоментував записи, які Мелвілл зробив на збірці п’єс Шекспіра, детально проаналізував зв’язки образів Ахава та Піпа з образами шекспірівського “Короля Ліра” [27]. Леон Говард дійшов висновків про те, що, працюючи над “Китом”, Мелвілл знаходився під впливом лекції Колріджа про “Гамлета”, яка допомогла йому у наданні образу Ахава рис трагічного героя [14]. Френсіс Матіссен звернув увагу на присутність драматичного в епічній складовій роману; виявив зв’язок стилю “Кита” з стилістикою шекспірівських п’єс; йому вдалось довести, що під впливом Шекспіра деякі монологи героїв Мелвілла втілені у форму, яка майже не відрізняється від білого вірша [20].

У 70 – 80 роки створено декілька праць, що певним чином підсумовували наслідки вивчення зв’язків роману Мелвілла із західною літературною класикою: Томас Тенселл у “Довіднику Мелвіллознавства” (1986) надрукував свою роботу “Мелвілл та світ книг” [8, с. 21]. Мері К. Беркау оприлюднила дослідження “Джерела Мелвілла” [6]. У 1988 році вийшло друком довгоочікуване Northwestern Newberry видання “Мобі Діка” з багатим науковим апаратом. Його редактори професори Паркер і Хіггінс у змістовному розділі “Історичні примітки” зробили певний підсумок вивчення складної та багатоаспектної проблеми творчого звернення автора “Мобі Діка” до творів інших митців.

Колись про Хорхе Луїса Борхеса було сказано, що він є письменником-бібліотекарем. Борхес, як відомо, пишався таким визначенням своєї творчої особистості. Але розвідки північноамериканських вчених, присвячені проблемі “свого” та “чужого” у художній свідомості автора “Мобі Діка”, вказують на те, що визначення “письменник-бібліотекар” задовго до випадку з Борхесом слід було б віднести саме на його адресу. Численні дослідники довели, що під час роботи над “Білим Китом” Герман Мелвілл шукав і знаходив джерела для натхнення у більш ніж *ста шістдесяти книгах* – з такої величезної кількості витоків складається течія його роману.

Отже, багаторічні компаративістські студії, націлені на вивчення контактено-генетичних зв’язків роману “Мобі Дік” з шедеврами західної класики, є вагомим внеском у процес літературно-критичного засвоєння його художньої спадщини. Помітно також, що зацікавленість

північноамериканських літературознавців вивченням проблеми “свого” та “чужого” у цьому романі віддзеркалила фундаментальні, архетипні засади національного американського самоусвідомлення. Однак впадає у вічі те, що увага до “свого” та “чужого” нерідко призводить дослідників до тверджень про генетичну вторинність художньої свідомості Германа Мелвілла, про її надмірну залежність від досвіду західноєвропейського попередників та натхненників. Порівняння із європейськими авторами інколи навіть приводить до висновків про те, що художні досягнення Мелвілла позбавлені естетичної самостійності, є другорядними. Таким чином, не буде перебільшенням сказати, що компаративістські студії, спрямовані на виявлення зв’язку творчої свідомості Германа Мелвілла з художньо-естетичним доробком багатьох західних митців, на сьогодні вже вичерпали свій евристичний потенціал.

Однак говорити про те, що реалізовано всі можливості компаративної методології, було б передчасним. Вихід бачиться у можливості відійти від питань безпосереднього впливу на Мелвілла інших майстрів слова та зосередитися на студіюванні нових проблем – на дослідженні **типологічних збігів між художньою практикою автора “Мобі Діка” та митців, творчість яких не була для нього ані джерелом запозичень, ані скарбницею натхнення.** На часі завдання вивчення **типологічних подібностей між Мелвіллом та тими постатями світового літературного процесу, з якими його не пов’язували відносини прямого чи опосередкованого літературного впливу.**

Підставою для таких типологічних порівнянь є, як відомо, подібність або спільність ролей, що їх конкретні митці відіграють у розвитку національних літератур, до яких вони належать, схожість того місця у світовому літературному процесі, яке кожному з них відводять історія літератури та культури, їх сприйняття поколіннями читачів та дослідників. Важливим підґрунтям для типологічних порівнянь такого роду є подібності у художньому світосприйнятті, наявність спільного або дотичного кола проблем людини та світу, схожість художніх світів, сходження у використанні тих чи інших засобів художнього узагальнення.

Ця ланка компаративістського підходу до творчості Мелвілла є на сьогодні досить перспективною. Показовою у цьому відношенні є монографія Леона Ф. Селтцера “Світобачення Мелвілла і Конрада: Порівняльне дослідження” (1970) [39]. Автор доводить, що, попри абсолютну відсутність будь-якого прямого впливу Мелвілла та творчість Конрада, існують численні свідчення ідейної та художньої близькості їх творів. Типологічні збіги є настільки значущими, що дають можливість говорити про духовну, творчу спорідненість Германа Мелвілла та Джозефа Конрада. Висновки, до яких дійшов Леон Ф. Селтцер, є свідченням наукової продуктивності типологічного дослідження творчості “далеких” (з огляду на їх історичну та національну відмінність) письменників. Саме цей принцип – зіставлення “далеких” літературних явищ – вже використовує сьогодні певна частина мелвіллознавців – і на батьківщині автора “Кита”, і за її межами. Підґрунтям наукових пошуків у цьому напрямку стає

усвідомлення: Герман Мелвілл – постать настільки велична, що для її адекватного сприйняття не вистачає масштабу однієї національної літератури та західної літератури взагалі. Закономірною на цьому тлі постає необхідність застосування засад компаративістського аналізу до порівняння творів Германа Мелвілла з дійсно “далеким” від американської культури середини ХІХ сторіччя явищем літератури і культури слов’янського, російського світу, – художнім доробком Ф. М. Достоевського.

Американські дослідники ще з двадцятих років, зі сторічного ювілею Мелвілла, почали наближатися до розуміння принципової спорідненості між ним та Достоевським. Саме тоді обох митців почали сприймати як пророків часу, що настав після Першої світової війни, та соціально-економічних, духовних потрясінь Великої Депресії. Там, де колись височіла непорушна споруда американських соціальних та моральних чеснот, залишалися уламки. Вони породжували порожнечу душі, для заповнення якої ще не існувало жодного нового змісту. В художній спадщині Мелвілла та Достоевського побачили вражаючу спорідненість, спільність ірраціонального духу, всеосяжну зневіру у розумних засадах буття, нищівну критику прогресистських та соціалістичних доктрин, скептичне ставлення до історичного прогресу. Твори обох митців стали сприйматися як такі, що зображують безмежності індивідуалістичного вибору особистості, кризи всіх ідеалів, на зміну яким приходять неминучі фатальні помилки, неспокій, безсилля та нерішучість.

З двадцятих років почали з’являтися розвідки, що обґрунтовували необхідність розгляду цих двох постатей в одному літературному ряду. Одну з найперших спроб порівняння Мелвілла з Достоевським ще у 1923 році здійснив Дж. У. Н. Салліван, вказавши на те, що увага автора “Білого Кита” до неподільної єдності добра та зла у людській душі змушує “...пригадати довгі пошуки Достоевського в царині полярної протилежності добра та зла, його роздуми над проблемою вседозволеності”. Він також порівняв “сатанинську, люциферову гординю” мелвіллівського капітана Ахаба із гординею Ставрогіна у Достоевського [8, с. 494]. І. М. Форстер в 1927 році назвав Мелвілла та Достоевського письменниками-пророками [11, с. 200]. Услід за ним, в 1928 році, Грант Овертон написав про принципову подібність світобачення та художньої манери обох митців: “Достоевський і Мелвілл не мали нічого спільного з реалізмом – невже ми не відчуваємо цього? Їхні кораблі, кімнати, персонажі, води та небеса, попри всю їх увагу до фактів, які здатен бачити звичайний людській зір, набувають дивних обрисів, зумовлених специфічною художньою технікою... ...У героях Достоевського і Мелвілла реалізму не більше, ніж у дітях, поетах чи янголах” [28, с. 229].

У 1929 році в монографії “Герман Мелвілл” Льюїс Мамфорд розмірковував над тим, що боротьба проти Білого Кита як втілення сліпого зла потребує від героїв роману щирої віри в добро. Далі йде фраза, яка повною мірою свідчить про те, що в цих своїх роздумах дослідник вже не міг обійтись без порівнянь художнього світу Мелвілла з романами

Достоевського: “Якщо Бог не існує, проголошує герой Достоевського, то у світі все дозволено – тоді ми маємо право творити злочини” [25, с. 168]. В 1930 році Джон Гоулд Флетчер доводив, що Достоевський і Мелвілл близькі, насамперед, завдяки тому, що “...понад усе обидва переймалися таїною зла, безмежністю моральних каліцтв людства” [10, с. 261]. Він також наполягав, що обидва вони прийшли “...до сумнівів як у людській, так і у Божій справедливості” [10, с. 262], що їх обох спокушала “...дивовижна, пречудова сила – сила зла” [10, с. 264]. Обидва митці, за логікою Флетчера, визнали, що переможна сила зла є свідченням смерті Бога і доказом того, що людина сама має стати Богом [10, с. 265]. Відлуння ніцшеанських ідей у такій характеристиці і Мелвілла, і Достоевського є надто очевидним. Але більш важливим, з нашого погляду, є інше: з кінця тридцятих років частина північноамериканських літературознавців вже починає розглядати Мелвілла та Достоевського в якості типологічно близьких дослідницьких об’єктів. Підтвердженню необхідності уваги до цієї типології слугувала також і критична біографія Мелвілла [4], створена Ньютоном Арвіном вже в 1957 році. Порівняння героїв “Білого Кита” з героями Достоевського зустрічаються у ній доволі часто.

За останні три десятиріччя серед північноамериканських науковців визначилась частина дослідників, які повною мірою розуміють правомірність та доцільність такої спрямованості компаративістських мелвілівських студій. Про це свідчить низка монографій: Кінгслі Відмер “Шляхи нігілізму: дослідження коротких романів Мелвілла” (1970) [45]; Фелікс С. А. Рістен “Облудні пророки в прозі Камю, Достоевського, Мелвілла та інших” (1972) [36]; Уолтер Р. Рід “Роздуми про героя: вивчення романтичного героя у літературі XIX сторіччя” (1974) [31]; Рів Ф. Д. “Білий чернець: дослідження творчості Достоевського та Мелвілла” (1989) [32]; Маргарет та Браян Баклі “Пошуки та наступність: аспекти тематичного роману” (2004) [7]. У 1988 році у Стенфордському університеті підготовлено дисертацію Ненсі Раттенбург “Мелвілл і Достоевський: теоретики неправди” [35], в 1993 році у Каліфорнійському університеті – дисертацію Річарда Каплана “Достоевський, Мелвілл та умовності роману: художні альянси” [16]. Останньому належить декілька публікацій на цю ж тему [15]. Підставою для компаративістського зіставлення творів Мелвілла та Достоевського в таких роботах обирається наявність, з точки зору дослідників, певної близькості або подібності історико-політичної та культурної ситуації у Росії та Америці середини XIX сторіччя. Так, Ф.Д.Рів у своїй монографії “Білий чернець” пише, що Мелвілл і Достоевський сприймали свою епоху як період загострення соціальних контрастів та панування “нестерпної несправедливості” [32, с. 16]. На його думку, обидва митці намагались здолати моральні викривлення людського ества. Хоча обидва були далекими від чернечого сану, але невтомно намагались пояснити, “якою має бути людина, аби відповідати образу Божому” [32, с. 15].

Багатьох дослідників непокоїть питання про те, чи знали Мелвілл та Достоевський один про іншого. До пошуків відповіді долучився Норман

Саул у своїй книзі “Далекі друзі: Сполучені Штати та Росія (1763 – 1867)” [37]. Однак крім припущень, які базуються на тому, що Достоевський як редактор літературних журналів був обізнаним зі станом справ у американській літературі і тому міг бути знайомим з російськими перекладами творів Мелвілла, ніяких прямих свідчень того, що письменники знали один про існування іншого, не знайдено (3). Втім це не зменшує ентузіазму північноамериканських науковців, що ладні сьогодні сприймати автора “Білого Кита” в якості “американського Достоевського” [9, с. 12].

Варто також підкреслити: науковий дискурс, що утворився у двадцятому сторіччі довкола романів Достоевського, став надбанням сучасних мелвіллознавців. Складові цього дискурсу використовує, наприклад, Вільям В.Спейнос у своїх роздумах про “Білого Кита”, коли пише, що “услід за Михайлом Бахтіним” його необхідно розглядати в якості “карнавального роману” [40, с. 60]. Вислів – “услід за Михайлом Бахтіним” – є доволі красномовним. Показовою у цьому сенсі є також доповідь “Діалогічна муза Мелвілла” Сьюзен Гарбаріні Фаннінг на з’їзді Асоціації Сучасної Мови (MLA) у 2004 році [15]. На сторінках журналів “Левіафан” та “Цитати”, цих рупорів наукової мелвіллівської спільноти, систематично з’являються статті, у яких бахтінське розуміння естетики Достоевського проектується на романи Мелвілла [15]. Літературно-критична рецепція творчості російського романіста створює особливий пізнавальний контекст, інновативно сприяє виникненню нового знання про уславлений роман Германа Мелвілла. Пряме або приховане, імпліцитне порівняння його автора з Достоевським впливає на формування критеріїв оцінки роману “Мобі Дік”, зумовлює теоретичний, історико-літературний масштаб визначення його естетичної, художньої своєрідності, його місця у національному та світовому літературному процесі. Все це підтверджує необхідність та продуктивність компаративістського розгляду творів Мелвілла та Достоевського.

Література і примітки

1. **Adams F. B.** The Crow’s Nest // Colophon. – 1936. – Vol.2. – P. 148 – 154.
2. **Ament W. S.** Bowdler and the Whale: Some Notes on the first English and American Editions of *Moby-Dick* // American Literature. – 1932. – Vol. 4. – P.39 – 46.
3. **Arac J.** Commissioned Spirits: The Shaping of Social Motion in Dickens, Carlyle, Melville, and Hawthorne. – New Brunswick, 1979. – 284 p.
4. **Arvin N.** Herman Melville. – N. Y., 1950. – 287 p.
5. **Barbour J. & Howard L.** Carlyle and the Conclusion of *Moby-Dick* // New England Quarterly. – 1976. – Vol. 49. – P. 214 – 224.
6. **Bercaw M. K.** Melville’s Sources. – Evanston, 1987. – 219 p.
7. **Buckley, Margaret and Brian** Challenge and Continuity. Aspects of the Thematic Novel 1830-1950. – N. Y., 2004. – 257 p.
8. **Critical Essays on Herman Melville’s Moby-Dick.** ed. by H. Parker and B. Higgins. – N. Y., 1992. – 570 p.
9. **Delbanco A.** Melville: His World and Work. – N.Y., 2005 – 415 p.
10. **Fletcher J. G.** The Two Frontiers: A Study in Historical Psychology. – N. Y., 1930. – 322 p.
11. **Forster E. M.** Aspects of the Novel. – N. Y., 1927. – 327 p.
12. **Gilmore M. T.** Surface and Depth: The Quest for Legibility in American

Culture. – N. Y., 2003. – 145 p. **13. Hayes K. J.** and Parker H. Checklist of Melville Reviews. – Evanston, 1991. – 234 p. **14. Howard L. A** Predecessor of *Moby-Dick* // *Modern Language Quarterly*. – 1934. – Vol. 49. – P. 310 – 312. **15. Kaplan R.** Dialogism and the Bakhtinian Adventure Plot in Melville's *The Confidence-Man* // *Melville Society Extracts*. Vol. 128. – 2005. P. 8.; Williams, Denis. Who's Speaking Here? Melville and Bakhtin's Dialogism. // *Melville Society Extracts*. Vol. 128. – 2005. P. 9.; Fanning Susan G. Melville's Dialogic Muse // *Melville Society Extracts*. Vol. 128. – 2005. P. 6.; DeVries, David & Egan, Hugh, *The Entangled Rhyme: Melville and the Maze of War*. // *Melville Society Extracts*. Vol. 128. – 2005. P. 4; Magistrate, Anthony S. "Melville's *Pierre* and Dostoevsky's *The Idiot*: Romantic Idealism into Despair" // *Melville Society Extracts*. Vol. 50. – 1982. P. 8 – 9. **16. Kaplan Richard E.** *Dostoevsky, Melville and the conventions of the novel: Fictional alliances*: Дис. Los Angeles, 1993. – 214 p. **17. Lawrence D. H.**, *Herman Melville's Moby-Dick* // *Studies in Classic American Literature*. – N. Y., 1923. – P. 214 – 240. **18. Levin H.** *The Power of Blackness*. – N. Y., 1958. – 272 p. **19. MacMechan A.** *The Best Sea Story Ever Written* // *Queen's Quarterly*. – 1899. – Vol. 7. – P. 120 – 130. **20. Matthiessen F.O.** *American Renaissance*. – N. Y., 1941. – 538 p. **21. Melville H.** *Journal of a Visit to London and the Continent*. ed. by E. Melville Metcalf. – Cambridge, 1948. – 294 p. **22. Melville H.** *Moby-Dick, A Norton Critical Edition, 2nd Edition*. ed. by H. Parker and H. Hayford. – N. Y., 2002. – 627 p. **23. Meynell V.** *Herman Melville* // *Dublin Review*. – 1920. – Vol. 166. – P. 96-105. **24. Moby-Dick as Doubloon.** *Essays and Extracts (1851-1970)*. ed. by H. Parker and H. Hayford. – N. Y., 1970. – 388 p. **25. Mumford L.** *Herman Melville*. – N. Y., 1929. – 269 p. **26. New Essays on Moby-Dick or, The Whale.** ed. by R. H. Broadhead. Cambridge University Press, 1994. – 184 p. **27. Olson C.** *Call Me Ishmael*. – N.Y., 1947. – 123 p. **28. Overton G.** *The Philosophy of Fiction*. – N. Y., 1928. – 295 p. **29. Parker H.** *Herman Melville: A Biography*. Vol. 2. – Baltimore, Maryland, 2002. – 997 p. **30. Pommer H.F.** *Milton and Melville*. – Pittsburgh, 1950. – 261 p. **31. Reed, Walter L.** *Meditations on the Hero: A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-century Fiction*. – New-Haven, 1974. – 207 p. **32. Reeve, F. D.** *The White Monk: An Essay on Dostoevsky and Melville*. – Nashville TN, 1989. – 186 p. **33. Rourke C.** *American Humor: A Study of the National Character*. – N. Y., 1931. – 387 p. **34. Russell C. W.** *Sea Stories* // *London Contemporary Review*. – 1884. – Vol. 46. – P. 343 – 363. **35. Ruttenburg N.** *Melville and Dostoevsky: Theorists of the Lie*: Дис. Stanford University, 1988. – 214 p. **36. Rysten Felix S. A.** *False Prophets in the Fiction of Camus, Dostoevsky, Melville, and Others*. – Coral Gables, Florida, 1972. – 235 p. **37. Saul Norman E.** *Distant Friends: The United States & Russia, 1763-1867*. – Lawrence, Kansas, 1991. – 420 p. **38. Sealts M., Jr.** *Melville's Reading*. – Columbia, 1988. – 210 p. **39. Seltzer L. F.** *The Vision of Melville and Conrad: A Comparative Study*. – Athens, 1970. 318 p. **40. Spanos. W. V.** *The Errant Art of Moby-Dick*. – Durham, 1995. – 374 p. **41. Stedman A.** "Introduction" in *Herman Melville's Typee*. – N. Y., 1894. – 143 p. **42. Sullivan J. W. N.** *Herman Melville* // *Times Literary Supplement*. – 1923. – No. 1123. – P. 493 – 494. **43. Vincent H. P.** *The Trying-Out of Moby-*

Dick. – Boston, 1949. – 162 p. **44. Weaver R. M.** Herman Melville: Mariner and Mystic. – N. Y., 1921. – 215 p. **45. Widmer K.** The Ways of Nihilism: A Study of Melville's Short Novels. – L. A., 1970. – 278 p. **46. Woolf V.** Herman Melville // Times Literary Supplement. – 1919. – Vol. 916. – P. 83 – 90. **47. Wright N.** Melville's Use of the Bible. – Durham, 1949. – 493 p. **48. Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 501 с. **49. Ковальов Ю.** Роман про Білого Кита // Мелвілл Г. Мобі Дік, або Білий Кит / З англ. пер. Ю. Лісник; – К., 1984. – С. 5 – 24. **50. Назиров Р. Г.** Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко: Сборник научных трудов. – М., Тверь, 2000. – Вып. VI – С. 50 – 59.

1. Наприкінці тридцятих та в сорокові роки дослідники отримали доступ і до рукописного архіву Мелвілла у New York Public Library. Це значно розширило уявлення про творчу історію “Мобі Діка”. Дисертація Лютера С.Мансфілда “Герман Мелвілл: Автор та Нью-Йоркер, 1844 – 1851” (Чикаго, 1938) стала значним досягненням у цій галузі. В той же час у Єлі Стенлі Т. Вільямс керує підготовкою ряду дисертацій, серед яких вирізняється робота Гаррісона Хейфорда, присвячена проблемі впливу на Мелвілла творчості Натаніеля Готорна. У 1948 році Елеонора Мелвілл Міткелф завершила видання щоденника свого дідуся, який він вів під час перебування в Англії, – у той період свого життя, який безпосередньо передував створенню “Кита” [21]. Щоденник надав багатющу інформацію про його читацькі уподобання і захоплення. Зусиллями Джей Лейди в цей час вже завершувалась підготовка уславленого “Мелвіллівського журналу” (The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville), перший том якого вийшов друком у 1951 році і уможливив видання листів Мелвілла, у яких відобразився процес народження роману. Найповніший аналіз китобійних джерел роману було дано у книзі “The Trying-Out of Moby-Dick” Говарда П.Вінсента (1949) [43]. Наталья Райт друкує своє дослідження, присвячене проблемі звернення Мелвілла до Біблії. Лише у “Білому Киті” вона нарахувала 250 біблійних алюзій. “Мелвілл, – написала вона, – так добре знав Біблію, що був здатен відчувати гар палаючої Гоморри, слухати, як сурмлять труби у долині Йошафат, та уявляти, як смакували страви на Валтасаровому бенкеті” [47, с. 27].

2. За шекспірівською темою виникла низка інших. Генрі Ф. Поммер (1950) вивчає вплив Мілтона на мову та епічну сутність “Мобі Діка”. Інші дослідники пишуть про зв'язок роману з творами Гомера, Данте, Рабле, Сервантеса, Камоенса, Монтеня, Роберта Бертоне, Стерна, Дефо, Колріджа, Теккерея, Гете, Шиллера та інших класиків [6]. Леон Говард у 1951 році стверджує, що з усіх романів, які вплинули на процес створення “Кита”, найбільш значним був “Сартор Резартрус” Карлайла [5]. Джонатан Арак (1979) доводить, що образ капітана Ахава виник під впливом ідей Карлайла про героїв (Кромвель, Наполеон), які підносяться над натовпом [3].

3. Російський дослідник Р. Г. Назіров також лише припускає, що Достоевський міг бути знайомим з творами Мелвілла [50]. За даними проф. Ю. В. Ковальова, в 1849 році російський журнал “Библиотека для чтения” надрукував уривки з “Тайпі” та скорочені переробки “Ому” та “Марді”, чотири роки поспіль журнал “Московитянин” – фрагмент з роману “Мобі Дік”, а в 1854 – журнал “Пантеон” помістив невеликий допис “Герман Мелвиль (североамериканский писатель)” [49, с. 8].

The article examines the history of comparative criticism of Herman Melville’s novel “Moby-Dick, or, The White Whale”, and validates a new vector of comparative Melville studies: typological study of the works of H. Melville and F.M. Dostoevsky.

УДК 82-09

Т. Я. Лаврієнко

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОНЯТТЯ “ПУРИТАНІЗМ” У РОМАНІ НАТАНІЕЛЯ ГОТОРНА “ЧЕРВОНА ЛІТЕРА”

Спорідненість Натаніеля Готорна з пуританським суспільством вдало та найповніше репрезентована в його першому і найвідомішому романі “Червона літера” (“The Scarlet Letter”, 1851), що став класичним портретом тогочасної Америки. Натаніель народився у портовому місті Сейлем, на півночі від Бостона, яке увійшло в світову історію своїм жахливим переслідуванням відьом (“сейлемський процес”). Не дивно, що дія багатьох романів Готорна відбувається у Сейлемі та його околицях, Бостоні чи Новій Англії XVII ст. Його батько, Джон Готорн, був морським капітаном та потомком одного із судців, що головували на цьому похмурому судовому процесі. Безумовно, що творчість сина пуританської Нової Англії, Натаніеля, неможливо зрозуміти поза її зв’язком з традиціями, віруваннями та забобонами пуритан, адже, як відзначає Ю. В. Ковальов, “для Готорна Нова Англія була поняттям не тільки географічним і політичним, але, насамперед, історичним, втіленим у категоріях свідомості і моральності” [2, с. 116]. Він відразу усвідомив і визнав зв’язок з пуританським суспільством та надалі відчував сором та відповідальність за ганебні вчинки своїх предків.

У передмові до роману “Червона літера” автор змальовує своїх суворих, неблаганних предків (виключно чоловіків), що стояли над ним, поки він писав свої розповіді: “*Why, the degenerate fellow might as-well have been a fiddler!*” (“*Чому б цьому вилупку не стати вуличним музикою – одне варте іншого!*”). У цьому творі автор виявляє найгірші аспекти пуритан: патріархальний деспотизм, імперіалістичне зухвальство, етичну та релігійну нетерпимість, расове насильство..

I know not whether these ancestors of mine bethought themselves to repent, and ask pardon of heaven for their cruelties; or whether they are now groaning under the heavy consequences of them, in another state of being. At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them – as I have heard, and as the dreary and unprosperous condition of the race, for many a long y ear back, would argue to exist – may be now and henceforth removed.

Втім, слід зазначити, що Роторну властиве двояке ставлення до явища пуританізму: він не засуджує пуританську релігію, як таку, а лише вияви фанатизму її прибічників, які призвели до жахливих антигуманних вчинків. З іншого боку, Готорну імпонує вже сама наявність моральної проблематики, як основного критерію, що застосовується до світу і людини. Властива першим поселенцям сила духу, щирість віри, твердість переконань та непохитність волі, безперечно, не могли не знайти підтримки у Роторна. Заперечуючи ті практичні методи, за допомогою яких пуританство насаджувало і відстоювало принципи, письменник, тим не менше, цілком проймається духом моральної боротьби, морального законодавства, характерного для пуританської епохи.

У “Червоній літері” великий письменник-мораліст (moral painter) здійснює захоплюючий аналіз відносин між особистістю та тиском на неї пуританського суспільства, виявляючи, що в той час, коли суспільство впливає на особу, ця особа сама може змінити його. Крім того, Готорн наголошує, що поза зв’язком з “комуною” людина опиняється на узбіччі всесвіту, але і всесвіт без людини мертвий [4, с. 65].

Цікаво, що поряд з філософсько-естетичним підґрунтям в романі є безліч реалістичних деталей, що передають життя і мораль колоній XVII століття. Відчувається, що Бостон цього часу має для Роторна естетичну цінність. Ефект достовірності, якого так прагнув письменник, досягається за допомогою ретельного обґрунтування соціально-історичного фону. Готорн зображає життя пуританського суспільства з незвичною скрупульозністю, приділяючи увагу як його будові й управлінню, так і загальній гнітючій атмосфері. Особливо цікавили Роторна суд, заборони церкви, привселюдні покарання, в’язниця, і який вплив вони мають на серце, розум, характер людини. Вже на перших сторінках роману автор створює похмуру атмосферу, події відбуваються недалеко від в’язниці – “чорного кольору цивілізації” (“the black flower of civilized society”), уособленням насилля над людськими душами. “Безладна процесія з похмурих чоловіків і недобррозичливих жінок” (“irregular procession of stern-browed men and unkindly visaged women”), – так описує автор натовп, що зібрався на майдані. На думку Анастасьевої М., пуританство як теологічна доктрина і диктований нею спосіб практичної поведінки мали для письменника значення “у кращому випадку другорядне. Самий дух пуританізму, який формує людей і ними ж формується – ось предмет його непереборної і хворобливої цікавості” [4, с. 61]. Дійсно, Роторна цікавила не просто історична дійсність, а перш за все дух часу, свідомість людей, моральні принципи, якими вони керувались в своїх вчинках. “Червону літеру” він

називає не інакше, як “розповіддю про людську слабкість і скорботу” (“a tale of human frailty and sorrow”). На думку письменника, для людини немає нічого більш руйнівного, ніж влада минулого над теперішнім. Тому показати минуле – означає виправити теперішнє.

На початку роману наратор розповідає про гріх, вчинений вродливою городянкою Естер Прінн та вразливим і набожним священиком Артуром Дімсдейлом, а також про щойно народжену Перл. Роман переносить читача у Бостон 1650 року, в епоху ранньої пуританської колонізації, коли кальвіністські ідеї цнотливості, провини, сповіді та духовного спасіння у своєму безроздільному пануванні досягали ступеня патологічної нав’язливості [1, с. 42]. Це був народ, “для якого релігія і закон майже нероздільні: вони так тісно переплелись між собою, що найменші і найсуворіші акти привселюдного покарання однаково викликали повагу і трепетний страх” (“a people amongst whom religion and law were almost identical, and whose character both were so thoroughly interfused, that the mildest and the severest acts of public discipline were alike made venerable and awful”). Готорн зобразив релігійний фанатизм американських пуритан як тупу, жорстоку силу, що йде від невігластва і прихованого лицемірства. Естер публічно покарана за свій гріх і тепер змушена довічно носити червону літеру “А” (від англ. “adulterous” – перелюбна) на грудях, в той час, коли Дімсдейл не зізнається у гріху та уникає загального презирства. Натомість, він шукає внутрішнього спокутування гріха через фізичні тортури та молитву, проте безуспішно. Слід зазначити, що ця історія цікавила Готорна задовго до написання роману. Жінка з червоною літерою на грудях фігурує в його новелі “Ендикотт і червоний хрест” (1837) та записниках письменника. Так, 27 жовтня 1841 року Готорн записує в щоденнику: “Символізувати моральну чи духовну недугу тілесною; так, коли людина чинить якийсь гріх, це може призвести до появи язви на її тілі; розробити” [5, с. 183]. Вступна сцена представляє нам також Роджера Чіллінгворта, чоловіка Естер, який залишив її задля подорожей по Америці. Він вимагає обіцянки Естер про те, що вона не викриє його особу, і починає пошук чоловіка, з яким дружина зрадила його. Незабаром він вже підозрює Дімсдейла і різними способами випробовує його, руйнуючи серце і підкошуючи дух. В цей час, незважаючи на стійкі протести пуритан, Естер виховує свою дочку Перл, “дитину гріха”, яка доводить справедливість пуританського вірування в те, що гріх падає и на тих, хто ні в чому не завинив. З часом Естер відкриває Дімсдейлу таємницю Чіллінгворта і вони планують утекти разом, залишивши безчестя позаду. Однак, коли Дімсдейл дізнається, що Чіллінгворт хоче їх переслідувати, він зізнається пуританському суспільству в своєму гріху і помирає.

Готорн відчував гостре незадоволення станом суспільства, знаходив протиріччя між демократичним ідеалом і реальною дійсністю і в пошуках джерел суспільного зла звертав свої погляди на людську особистість, її душу, на “таємниці людського серця”. Такий підвищений психологізм та особлива зацікавленість етичними питаннями був властивий і мешканцям Нової Англії. Спілкуючись віч-на-віч з Богом, розкриваючи йому своє серце,

пуританин звикав до самозанурення, до “копирсання” у власній душі. Так, автор показує, які складні і глибокі зміни відбуваються в душі головної героїні Естер. Моральні і фізичні страждання переродили її, духовно просвітили. Забуваючи про своє горе, вона діяльно допомагає всім, хто потрапив в біду, і вже наприкінці твору ми бачимо повне перетворення символу гріха на свою протилежність – символ чесноти : *A* трактується як початок слова “admirable” – “гідна поклоніння”. Естер властивий актуальний на той час релігійний фанатизм, а саме самокатування. У в’язниці вона оздоблює золотою вишивкою червону літеру, вклавши в цей жест виклик, сердечну муку, безжалісну жорстокість до себе. Та цього замало: живим уособленням скоєного гріха є маленька Перл, яку вона неодмінно одягає у червону сукню, подвоюючи собі кару. Отже, Естер приймає своє покарання і цим підтверджує переконання пуритан в тому, що Бог карає по заслугам, що людина, істота зла, заздрісна та корислива, не сміє нарікати на суворість Всевишнього, коли той засуджує її до прокляття, адже “прокляття справедливе, пекельні муки справедливі, чума, голод, хвороби, страждання – все справедливе” [6, с. 55].

Готорна називають письменником, з якого починається процес “відчуження сучасної людини” (Генрі Фербенкс). Підкреслюється його “холодність”, “далекість від життя”. Справді, у романі “Червона літера” ціллю Готорна є дослідити духовне життя людини, поставленої у виняткові і важкі обставини ізоляції. Так, Естер живе практично одна, обмежена у спілкуванні з оточуючими. Ми можемо трактувати цей факт і наступні, пов’язані з ним події, як переконання Готорна в тому, що тільки коли людина вимушено опиняється поза буржуазним суспільством, лише тоді відкриваються її найкращі якості – доброта, мужність, стійкість, чуйність. Адже грішниця, переступивши закони пуританської моралі, непомітно для себе піднімається на новий і вищий рівень духовного розвитку. Відкинувши закони пуританського Бостона, скинувши з себе ланцюг забобонів, Естер “знайшла свободу мислення...” Такий був вирок Готорна жорстокому пуританському минулому.

Роздуми про безправне становище жінки в буржуазному суспільстві, її важку долю та безглуздість існування доводять Естер до глибокої меланхолії. Цей стан автор пояснює усвідомленням героїнею того, що перед нею – “непосильна задача. Адже найперше слід зруйнувати і побудувати знову нову суспільну систему” [3, с. 160].

Ставлення оточуючих до Естер Прін виражає загальне бачення пуританами людини як вмістилища всього поганого і мерзенного, нечестивця, приреченого в кожному поколінні повторювати адамові гріхопадіння. Людина, як стверджує пуританська доктрина є невинуватим ^ порочною. Все зло в світі бере свій початок від людини. З точки зору кальвінізму, людина, що опирається лише на потреби своєї природи, могла б побудувати лише такі міста, як Содом і Гомора [6, с. 49]. Пуританський аскетизм, що змушує людину вічно думати про своє спасіння, перетворює її на безсердечного егоїста. Так, “твердолобі” (“iron-visaged”) пуританки, незадоволені рішенням “надто милосердних” суддів, докоряють їм: “...цій

Естер Прін слід би було розпеченим залізом випалити клеймо на лобі. Ось тоді мадам Естер отримала б сповна” (“...they should have put the brand of a hot iron on Hester Prynne’s forehead. Madam Hester would have winced at that, I warrant me”).

Пуритани вірили, що Бог посилає людям певні знаки, які дозволяють судити, кому він подарує спасіння, а кому – пекельні муки. Як свідчать щоденники ранніх пуритан, вони нерідко залишали питання про смисл знаку відкритим. Іноді з плином часу значення знаку могло змінюватись, як змінилось значення червоної літери на грудях Естер. Прості люди “почали дивитись на червону літеру не як на символ тієї єдиної провини, за яку вона несла таке довге і важке покарання, а як на нагадування про безліч добрих справ, які вона зробила з того часу. Червона літера набула значення хреста на грудях у монахині” [3].

В образі Естер Прін обігрується ключова ідея пуританської міфології – self-reliance (упевненість в собі), згідно якої людина здатна подолати все в ім’я життя, суть якого – “не насолода чи печаль, а праця, яка буде сприяти просуванню вперед”. Дійсно, Естер мужньо долає всі випробовування, ніколи не зраджує собі, залишається особистістю, яка до кінця бореться за своє щастя.

У своїй статті М. Анастасьєв називає Роторна письменником-контрапунктом, зауваживши, що за словниковим визначенням, контрапункт – “це мистецтво сполучати самостійні, але такі, що звучать одночасно, мелодії в одне ціле” [4, с. 65]. Дійсно, у своїй творчості Натаніель Готорн уникає крайнощів, поставлені проблеми часто не мають остаточного вирішення, а героїв вкрай важко поділити на позитивних та негативних. Письменнику вдалось по-своєму, без “контрастної ясності” сполучити і поставити в один ряд добро-зло, віру-фанатизм, призначення-волю, гріх-благодать.

Отже, у центрі Готорнового зацікавлення є перш за все проблема гріха і кари, її пуританське трактування, і тому героїв “Червоної літери” він репрезентував більше з позицій психолога, разом з тим висвітливши та давши власну оцінку пуританству як історичному, невід’ємному від американської історії, явищу.

Література

1. **Натаніель Готорн** // Література Сполучених Штатів. – США, 2000. – 112 с.
2. **Ковалев Ю. В.** Творчество Натаниеля Роторна // Готорн Н. Избранные произведения в двух томах. – Л., 1982. – Т. I. – С. 12.
3. **Готорн Н.** Избранные произведения в двух томах. – Л., 1982. – Т. 1.
4. **Анастасьєв М.** Контрапункт // Вікно в світ. – 1999. – № 4. – С. 59 – 65.
5. **Коренева М. М.** Романтическая поэтика Готорна // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. – М., 1982.
6. **Морозова Т. Л.** От кальвинизма к Просвещению // Спор о человеке в американской литературе. История и современность. – М., 1990.

The article is dedicated to the problem of functioning of the term “puritanism” while analyzing N. Hawthorne’s novel “The Scarlet Letter”. The author pays attention to the central religious convictions and beliefs of Puritanism, reveals the Puritan heritage in the novel.

УДК 82.09

З. Б. Лановик

АПОКАЛІПТИЧНА ЛІТЕРАТУРА БІБЛІЇ: ПРОБЛЕМИ ГЕНОЛОГІЇ ТА ПОЕТИКИ

“Апокаліпсис” (гр. αποκάλυψις – об’явлення) – остання книга Біблії, яка співвідноситься з пророчою літературою Старого Заповіту, продовжуючи ряд її форм і традицій. Аналізуючи пророчі жанри, можна говорити про різні смислово-часові межі пророцтва: частина текстів стосувалася відносно недалекого майбутнього, частина – періодів, які виходили за межі життя автора, частина свідомо проектувала текст на події кінця світу. Якщо перші передбачають історичний процес у його причинно-наслідковій послідовності, то останні сягають рівня метаісторизму. Таким чином, уже починаючи зі Старого Заповіту можна виділяти окремий жанровий різновид апокаліптичної літератури. До неї увійдуть уривки багатьох пророчих книг (Ісаї, Наума, Єремії), а також цілі книги. Власне апокаліптичними є книги Даниїла та Єзекїїля, частково – Йоїла та Захарія. Отже, апокаліптична есхатологія чи жанр апокаліпсису – це, як визнається більшістю дослідників, внесок юдаїзму в християнську літературу. Жанр виник кілька століть до Христа, і бере початок з релігійної традиції пояснення сучасних для автора подій як “ознак часу”. О. Мень, аналізуючи цей вид сакральних текстів, називає прикмети біблійної апокаліптики:

1) найчастіше вона анонімна або псевдонімна; її автори не виступають активними учасниками церковного і суспільного життя свого часу, як інші пророки;

2) апокаліптики містять складну символіку і алегорію, яка вимагає тлумачення; їх писання насичені загадковими і вражаючими образами;

3) автори висловлюють своє вчення приховано з допомогою символічних чисел;

4) у ряді творів відчувається вплив дуалізму і фаталізму, при чому останній виявляється особливо сильно;

5) важливу роль відіграють образи духовних сил – ангелів і демонів;

6) чітко окреслена поляризація світових сил добра і зла та їх протиставлення [4, с. 78].

Як видно з біблійної історії, апокаліптичні настрої з’являлися в періоди історичних криз. Ні становлення нації, ні її утвердження не викликало подібних ідей. До царювання Соломона, коли Ізраїль був

утверджений як сильна монархія, у біблійних текстах нема апокаліптичних мотивів та образів. Інтенсивний розвиток біблійної апокаліптики починається після розколу Давидового царства. Поділ царства сприймається як історична катастрофа, що неодмінно призведе до непоправних змін у житті народу. Таке бачення ґрунтувалось на усвідомленні того, що більша частина нації залишилась відрізаною від Єрусалимського Храму, центру монотеїстичної релігії. Це посилювало відступництво та асиміляцію північних племен з язичницькими культурами навколишніх народів.

Починаючи з Книги Йоїла, розгортається апокаліптична тематика з традиційними для її висвітлення прийомами й образами. Пророк розпочинає своє послання словами: *“Чи бувало таке за днів ваших, або за днів ваших батьків?”* (Йоїл 1:2). Основний наголос робиться на небаченості й нечуваності подібних подій. Автор говорить про страшну історичну катастрофу, в якій одні гинуть, а інші – спасаються. Йоїл перший, хто починає вживати вислів “День Господній” (букв. “День Ягве”): *“Засурміть на Сіоні в сурму, здійміть крик на святій горі Мойї! Затремтіть всі мешканці землі, бо прийшов День Господній, бо близько вже він, день темноти та темряви, день хмари й імлі!”* (Йоїл 2:1–2). Семантично “День Господній” співвідноситься з назвами “День Суду” (2Пет. 2:9; 3:7), “День Гніву” (Рим.2:5; Об.6:17), “День Викупу” (Еф. 4:30), “День Божий” (2Пет.3:12) та іншими назвами, які означають кульмінаційну подію, що завершить сучасний світ, і теологічно співвідноситься з Другим Приходом Ісуса Христа. Писання відкриває, що з цією подією пов’язані найголовніші духовні питання існування людства, тому в апокаліптичних картинах з’являються мотиви, відсутні в інших текстах: воскресіння мертвих для Божого суду – відділення праведних від неправедних; руйнування неба і землі та всього матеріального світу; встановлення Божого Царства; покарання сатани і його прихильників у вогні (геєні огненній) та ін. Основний мотив – вселенська космічна битва між силами добра і зла, перемога Бога і спасіння праведних.

Усі ці мотиви наявні уже в пророка Йоїла (бл. 830 р. до Р. Х.). Тут відтворена картина великого спустошення краю, пов’язана із занедбанням служіння в Храмі і занепадом духовного життя народу. Пророк закликає до покаяння тих, хто відступився від Бога, бо провіщає *“День Господній – великий та страшний”* (Йоїл 3:4), що супроводжується різними надприродними ознаками на небі та на землі. Завершується книга картиною Суду в Йосафатовій долині, який передано в двох основних для Писання алегоріях – війни (битви) і збору врожаю (жнив). Подібна картина апокаліптичної битви відтворена і в Книзі Наума. Пророцтво про Ніневію стає символіко-алегоричною панорамою світової історії, вкінці якої зло нищиться Божим гнівом і навіки караються неправда і насилля. В усіх апокаліптичних видіннях і пророцтвах завжди є частина, присвячена спасінню праведних і темі Божого порятунку вірних людей.

Найповніше комплекс апокаліптичних ідей і мотивів вперше висловлено в Книзі Ісаї, 24–27 розділи якої можна назвати “Апокаліписом Ісаї”. Тема Суду над світом починається з мотиву спустошення і руйнації

землі. Провіщення Божої справедливості, що настає за нею, виражається в мотивах спасіння і порятунку праведних не тільки від світового зла, а й від смерті:

*Смерть знищена буде назавжди,
і витре сльозу Господь Бог із обличчя усякого,
і ганьбу народу Свого Він усуне з усієї землі,
Бо Господь це сказав.*

*І скажуть в той день: Це наш Бог,
що на Нього ми мали надію – і Він спас нас!*

*Це Господь, що на Нього ми мали надію, –
тішмося ж ми та радіймо спасінням Його! (Іс. 25:8 – 9)*

Ісая розгортає мотив протиставлення двох есхатологічних міст: міста праведних і міста зла. Центральна ідея всесвітнього тріумфу добра над злом відтворюється в образі есхатологічного бенкету: праведні вічно радіють і спочивають в Божій присутності.

Події, пов'язані з нападом Вавилону на Юдею і зруйнуванням Соломонового Храму, ще більше загострили апокаліптичну свідомість пророків. Ті з них, які стали очевидцями повного спустошення Краю і остаточного краху юдейських царів, почали відтворювати ці події в метаісторичному дискурсі. Оскільки від самого початку Тори (Бут. 49) прихід Месії співвідносився з припиненням царювання спадкоємців Юди, то втрата трону нащадками Давида розглядалась як початок апокаліптичної ери. Проте пророки періоду вигнання спрямували тон апокаліптичних провіщень у русло тематики відновлення і вічного встановлення втрачених цінностей. Показовим у цьому сенсі є пророцтво Єзекіїля. Написане апокаліптичною мовою видінь і символів, від 40 розділу починаючи, воно відтворює феноменологічну картину Нового Храму, Святого міста і Святої Землі. Починаючи з цього пророцтва, апокаліптика набуває виразних рис есхатологічної сотеріології – ідеї вічного спасіння праведної рештки.

Такий самий акцент робиться і в апокаліптичній Книзі Даниїла: відтворюючи схематично-символічно усю майбутню історію, автор завершує її темою воскресіння і вічного життя праведних у Божому Царстві. У переважній більшості апокаліптичних пророцтв теми Божого Царства і Божого Суду є нероздільними. Вони переплітаються у точці суду над праведними як винагороди за вірність Богові. Такими ж нероздільними є теми Суду і апокаліптичної битви, яка теж завершується перемогою Бога і встановленням Вічного Царства праведності. Така тематична дифузія найкраще відтворена в 14 розділі Книги Захарія, яка теж беззастережно може бути віднесена до зразків апокаліптичної літератури.

Як бачимо, Апокаліпсис Івана не є цілком новим текстовим явищем Новозавітної літератури, а радше продовженням юдейської традиції пророчої літератури. Елементи апокаліптики включені й до Євангелій (зокрема ті уривки, де Ісус навчає апостолів про ознаки кінця світу – Мк. 13; Мт. 24; Лк. 21 – в екзегетиці прийнято називати “малим Апокаліпсисом”); проблемі кінця історії присвячені й розлогі уривки в Посланнях (особливо апокаліптичними є Послання Павла до Солунян, а також 2 соборне

Послання Петра, третій розділ якого повністю присвячений темі Дня Господнього). Тому можна говорити про довгу традицію пророкування про останні часи й духовні прояви, пов'язані з ними.

Проте Об'явлення Івана, що увібрало в себе характерні риси й елементи попередньої літератури подібного типу, є найяскравішим проявом біблійної апокаліптики, а тому й найтиповішим зразком цього жанру. Хоча не визначена точна дата написання книги, проте, очевидно, книга Івана з'явилася в період після зруйнування останнього Єрусалимського Храму в 70р. н.е. Як і попередники Івана періоду вавилонського нападу, він реагує на історичну катастрофу пророчим текстом, де сутність історичного процесу вписується в метаісторичний дискурс історії Божого Промислу в долі людства. Водночас, демонструючи зв'язок з традицією, Іван значно відходить від неї, синтезуючи елементи юдейської та християнської літератур. Його твір не є анонімним, навпаки на початку книги Іван говорить про історичні умови її написання. Далі він звертається у формі Послання до семи малоазійських церков, синтезуючи у свій текст жанрові виміри епістолярної літератури. Але загалом за змістом і формою викладу Книга Івана все-таки найбільше зближена з юдейською пророчою традицією: автор не тільки мислить старозавітими символіко-алегоричними образами, а й текстуалізує їх засобами, характерними для древньоєврейських пророків. По-перше, книга написана ритмічною мовою, що наближає її текст до поетичної форми (дехто з дослідників навіть схильний називати її пророчою "поемою"). Як йшлося вище, в такому стилі були написані юдейські пророчі тексти. З них Іван запозичує й традиційну систему художньо-поетичних засобів. По-друге, Апокаліпсис – це найбільш інтертекстуальний текст, у який вплетено сотні цитат Старого Заповіту. Прямі і непрямі натяки, ремінісценції, алюзії, парафрази та інші елементи вказують не тільки на зв'язок з юдейською сакральною традицією, а й на використані Іваном методології мідрашу і равіністичної екзегези. По-третє, Книга Івана є смисловим вузлом, в якому сплітається концептуальна символіка Біблії. Пронизаний духом Святого Письма, Іван творить концентрований синтез його ідей і образів, інтерпретуючи їх як основні релігійні концепти людського мислення.

Складна мозаїчна композиція Об'явлення підпорядкована ідеї символіки цифр і чисел. Основну композиційну роль відіграє число 7 як знак довершеності і повноти: 1) сім Послань до малоазійських церков (розділи 1–3); 2) Агнець Божий знімає сім печатей з Божої Книги (4:1–8:1); 3) сім ангелів сурмлять в сурми, сповіщаючи про біди землі (8:2–11:18); 4) на небі з'являється сім ознак, що символізують боротьбу сатани зі вселенською Церквою (11:19–15:4); 5) на землю виливається сім чаш Божого гніву (15:5–16:21); 6) сім видінь про долю Вавилону символізують ідею Останнього Суду (17:1–20:15); 7) есхатологічний тріумф Нового Єрусалиму і його мешканців висловлюється в семи "блаженствах" (1:3; 14:13; 16:15; 19:9; 20:6; 22:7; 22:14). Така композиція викликала дискусію щодо історичної інтерпретації висловлених у символах пророчих видінь. Різні погляди екзегетів в основному зводяться до двох позицій. Перша стосується

аналізу усіх картин за хронологічною послідовністю як різних етапів розвитку Вселенської Церкви (навіть послання до церков тлумачаться не як листи до конкретних існуючих на той час общин, а як звернення до церков різних історичних епох). Друга позиція висловлює гіпотезу, що семискладові картини бід, суду, чаш, і т.д. не означають конкретної послідовності в часі, а є “синонімічними” картинами однієї і тієї ж події, як це зображалось в старозавітних книгах (структурною паралеллю в даному разі може слугувати опис кар на Єгипет у Книзі Вихід). Августин перший наполягав на розумінні пророцтва Апокаліпсису в переносному сенсі як вияву основних біблійних концептів, які, незалежно від історичного періоду чи конкретних подій, мають універсальний духовний смисл.

Зміст книги унікальний тим, що допускає десятки різнотлумачень. Проблема співвідношення пророцтва і ходу історії поставала вже й в часи перших юдейських пророків, коли деякі тексти могли інтерпретуватися у світлі їх швидкого виконання, чи у світлі далекого майбутнього – у більшості Месіанського чи апокаліптичного пророцтва. Кожен з названих підходів інтерпретації Об’явлення викликає сумніви. Якщо говорити про лінійне відтворення ходу історії, то виникає питання, чи Книга охоплює всю історію, чи тільки події, наближені до її завершення. Якщо мова йде про циклічну картину періодично повторюваних подій і періодів історії (руйнувань, переслідувань), то важко пояснити принцип взаємопроникнення епізодів. Намагання пов’язати події біблійних текстів із зовнішнім “текстом” історії інспірувало появу історико-пророчого методу аналізу сакральної літератури на основі аналізу втілення священних писань. Цей метод ліг в основу теології історії (яка загалом мало відрізняється від світської дисципліни філософії історії, активно розроблюваної в ХХ ст.).

Основною прикметою апокаліптики є дуалістичність у створенні картини світу. Це передається і концептуально (добро–зло; спокій–війна; духовна чистота–аморальність і т.п.), і формально (наприклад, у кольористиці протиставлення білого–чорного чи білого–червоного). Юдейський мідраш-дискурс зберігається у мотиві, що через представлені образи-символи, алегоричні картини видінь і пророцтва розкриваються духовні таємниці буття для віруючих, і одночасно ці форми вираження невисловлюваних понять є способом “утаємнення”, приховання цих ідей для непосвячених. Амбівалентність зберігається і в космогонічному символізмі значення історії. Трактат Августина “Про два гради” дуже добре висвітлює цю проблему: два гради, два світи, два способи буття є визначальним ракурсом людського історичного світу. Висловлені символіко-алегоричні ідеї, які допускають буквально і фігуративне тлумачення, творять текст, зміст якого універсальний для усіх часів, але щоразу по-новому актуалізується в контексті тих чи інших історичних обставин.

З художньо-естетичного погляду апокаліптична література є різновидом пророчої літератури, де аспект біблійної профетії набуває особливого драматизму у світлі доктрини футуристичного лінійного Царства. В Апокаліпсисі знаходять своє завершення усі теми і мотиви Біблії:

світ і людська історія доходять свого кінця, емпіричне буття замінюється феноменологічним; людство з матеріального виміру переходить в есхатологічний; усі проблеми людства вирішуються з точки зору вселенської справедливості, закону Суду і винагороди праведним. В оповіді Івана переважає жанровий різновид видіння: у ньому найкраще передається есхатологічність не тільки кінця, а й буття загалом. Такий жанр породжує складну метафізичну образність: ангельські і демонічні сили, образи змія, невісти Божої, апокаліптичного міста та ін. виражають центральні філософсько-релігійні концепти. Усі образи мають складне смислове навантаження з урахуванням кількох шарів зображення та різних смислових рівнів тексту. Кожен образ має різні проєкції на інші книги Біблії, а тому повинен розглядатися у найширшому контексті усього Писання. Інтертекстуальні перегуки та алюзії дають ключ до розуміння складних місць книги.

Апокаліптична література вирізняється й специфічною образністю, не властивою для інших книг. Такими, зокрема, є образи тератоморфних істот, ангелів, серафимів, херувимів. Окремо слід відзначити наявність елементів есхатологічного хронотопу (есхатологічне місто, Храм, Храмове джерело, Престол Божий, скляне озеро, геєна огненна та ін.). Можна говорити також про групу символів, властивих лише апокаліптичним текстам: чаші, сурми, печаті та ін. З художньо-поетичних засобів, окрім традиційних, важливу роль відіграють ономатопічні ефекти руйнації землі, рушення стихій, апокаліптичної битви. Особливе навантаження несе символіка чисел і кольорів.

З часів Середньовіччя за Апокаліпсисом закріпилося визначення “текстової містерії”. Воно пов’язане з рядом нетрадиційних для звичайної пророчої літератури прийомів вислову, зокрема криптограми, числової містики, зміщення смислових полів. Відтоді в теологічному середовищі існує теорія “дару розуміння” тексту (*donum intellectus*) чи “духовного розуміння” (*intellectus spiritualis*), за якою розуміння Апокаліпсису дає ключ до розуміння повноти (*plenitudo*) і симетричної гармонії (*concordia*) Старого та Нового Заповітів. Лютер утвердив цей середньовічний принцип в модернізованій теорії біблійної інтерпретації. У передмові до Німецької Біблії (1530 р.) він зізнався, що 8 років тому відкидав канонічність Апокаліпсису як “ні не апостольського, ні не пророчого тексту, який не навчає про Христа”, але згодом осягнув його зміст через розуміння історії і співвіднесення слів Книги з подіями історії Церкви.

Отож, можемо констатувати, що Книга Об’явлення, як і вся есхатологічна література, є найскладнішим для інтерпретації текстом Біблії, який вимагає від інтерпретатора знання історичних, культурологічних, релігійних реалій часу написання тексту, а також найширших текстуального, інтертекстуального та екстратекстуального контекстів. І навіть тоді значна частина текстів залишається неоднозначною для інтерпретації, а, як вказували усі інтерпретатори, передбачає дівінаційний, конгеніальний, містичний та інші нераціоналістичні методи текстової інтерпретації. Найважливішою для розуміння духовного смислу Писання виявляється ідея

повноти (*pleroma*) значення. Як вказують дослідники, вона реалізується лише з усвідомленням єдності Заповітів: коли Новий Заповіт розглядається як частина Книги, в якій раніше закладений сюжет, закладений в першій половині, знаходить своє завершення в другій. У цьому сенсі Апокаліпсис є не тільки завершенням усієї Біблії, а й завершенням кожної окремо взятої її Книги. Він є ключем (кодом, шифром) до розуміння всіх символічних образів, втілює Інгарденівську ідею моделі інтерпретації тексту у світлі його завершення.

Таким чином, Апокаліпсис як жанр є концентрованим виявом жанрової природи Біблії. Жанровий синкретизм і дифузія виразилися тут найповніше, хоча це тільки кульмінації загальної жанрової природи біблійних текстів, де неможливо провести межу між прозовим, поетичним і драматичним текстом, визначити “чисті” жанрові матриці, чітко вказати особливості того чи іншого жанру. Це ще раз підтверджує, що Біблія, будучи текстовим утворенням, виходить за межі художньої літератури і будь-якого іншого текстового означення. Синтезуючи риси юридичної літератури, історіографії, філософії релігії, художньої творчості, літератури мудрості, а також поєднуючи елементи різних культур та історичних епох, текст Святого Письма – цілком відмінний за своєю природою і характеристиками витвір людства, що вимагає особливих підходів до його інтерпретації. Залучення літературознавчих процедур дає можливість збагнути лише окремі формальні риси його змістового навантаження та художньо-образної природи.

Література

1. **Біблія** або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької дослівно наново перекладена І. Огієнком. – М., 1988.
2. **Геллей Г.** Біблійний довідник Геллея. – Торонто, 1991. – 858 с.
3. **Гиббс К. Б.** Принципы толкования Библии. – ICI University Press. – Irving. – 1997.
4. **Мень А.** Библиологический словарь. В 3 т. – Т. 1. – М., 2002. – С. 439 – 443.
5. **Мень А.** Исагогика. Ветхий Завет. – М., 2000. – 632 с.
6. **Мень А.** На пороге Нового Завета. – М., 2005. – 1055 с.
7. **Щедровицкий Д. В.** Пророчества Книги Даниила. – М., 2003. – 278 с.
8. **Derval В.** History of Bible Traditions and Customs. – Toronto, 1995. – P. 9 – 10.
9. **Humphreys W. L.** A Life Style for the Diaspora: A Study of the Tales of Esther and Daniel // Journal of Biblical Literature. – 1973. – № 92. – P. 211 – 233.
10. **Strong J. H.** Strong's Exhaustive Concordance. – Grand Rapids, Michigan: Baker Book House, 1992.
11. **Virkler H. A.** Hermeneutics. Principles and Processes of Biblical interpretation. – Michigan, Baker Book House Grand Rapids, 1985.

In the article the main aspects of apocalyptic literature of the Bible are analyzed. The author proves that Apocalypses of the New Testament absolutely coincides with the prophetic literature of the Old Testament (namely the books of Daniel, Zachariah and others) and continues its tradition. The main attention is paid to the problems of genre characteristics, poetics and rhetoric peculiarities of

apocalyptic texts as well as their symbolic imagery sphere, figurative speech and other features of textual dimensions.

УДК 82.09

М. Б. Лановик

**“ІНТРОВЕРТНИЙ” ТА “ЕКСТРАВЕРТНИЙ” ТИПИ
ТВОРЧОСТІ В ПСИХОАНАЛІЗІ К.-Г. ЮНГА:
ДО ПРОБЛЕМИ ЗМІНИ ТА ОНОВЛЕННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ
НА ОЗНАЧЕННЯ “КЛАСИЧНИХ” ПОНЯТЬ**

Основна відмінність Юнгівської теорії полягає в тому, що він знову повернувся до відкинутої Фройдом романтичної традиції з її закоріненістю в іdealізмі, виходом у проблеми трансцендентності, вірою у винятковість кожної творчої особистості. Дослідник із Цюриха вважав, що у вченні Фрейда про необхідність аналізувати певні компоненти творів з огляду на інтимні сторони життя митця нема нічого принципово нового. Адже “давно відомо, що дослідження мистецтва з наукової точки зору виявляють особистісні зв’язки, які митець навмисне чи ненавмисне включив у канву твору” [5, с. 12].

Це було своєрідним поверненням до психології та філософії творчості німецьких романтиків, зокрема Шеллінга, який кілька десятиліть раніше вказував на те, що “у творі мистецтва відображається тотожність свідомої та несвідомої діяльності. Однак їх протилежність безконечна, і знімається вона без будь-якої участі свободи. Відтак, основна особливість твору мистецтва – несвідома безконечність...” [2, с. 478]. У системі Юнга, як і в романтиків, знову з’являється більш рафінований індивідуальний підхід до кожного окремого митця, твору чи творчої ситуації. До того ж Юнг не виявляв особливого оптимізму щодо абстрактних можливостей осягнення сутності мистецтва шляхом психоаналізу. Навпаки, він чітко усвідомлював межі цих можливостей: “Що би психолог не говорив про мистецтво, це буде стосуватися лише процесу роботи над твором, і в жодному разі не його внутрішньої сутності” [5, с. 10]; “Через матеріал, який використовує поет, і спосіб його опрацювання можна легко простежити особистісні взаємини поета з батьками, але це жодним чином не допоможе нам зрозуміти його поезію” [5, с. 11]; “Особистісні фактори так само мають малий стосунок до художнього твору, як і ґрунт – до рослини, що росте на ньому” [5, с. 16]. Своєрідний підсумок знаходимо в іншій праці вченого, де він зазначає: “Усі психічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, але творчі первні, що кореняться у безмежності підсвідомого, назавжди закриті від людського пізнання” [4, с. 121].

Відтак, К.-Г. Юнг не переоцінював ролі психоаналізу, вважаючи, що цей метод придатний лише для виявлення сутності окремих сторін

мистецьких творів та процесу творчості. Причому він наголошував, що слід розрізняти психоаналіз, об'єктом якого є конкретний твір мистецтва та психоаналіз, об'єктом якого є митець, творча людина, яка, як і в Романтизмі, розцінювалася ним як виняткова особистість. Одною з центральних тем, які заторкує Юнг, є проблема співвідношення цих обох об'єктів, тобто взаємозв'язок митця та його твору. Дослідник висловлює думку, що “хоча між обома об'єктами існує найпотаємніший зв'язок і вони перебувають у безперервній взаємодії, проте перший не здатний пояснити другого. Звичайно, можна робити якісь висновки про одного з них на підставі іншого, але такі висновки ніколи не бувають переконливими. Вони є і будуть у найкращому випадку ймовірностями або вдалимими здогадами” [4, с. 120 – 121].

Звичайно, зв'язок між автором та його твором – річ незаперечна. У перекладознавчому (інтерпретативному) аспекті нас насамперед цікавить, наскільки ця єдність порушується (і чи зберігається взагалі), коли в неї втручається перекладач / інтерпретатор; як і те, наскільки можна говорити про постійний взаємозв'язок між автором і його твором у перекладі, і чи не доцільніше цю єдність перемістити на другий план, поставивши на перше місце єдність між перекладом та перекладачем.

Ще однією домінантною темою досліджень К.-Г. Юнга є постать митця – його внутрішній світ, фактори, що спонукають його до творчості та водночас скеровують цей процес. На відміну від З. Фройда, що пояснював мистецькі прояви особистості крізь призму сексуальних потягів та комплексів, Юнг шукав джерело творчих поривів у психології особистості, у чуттєвій природі людського характеру. Він приділив багато уваги вивченню психологічних типів людей, вважаючи специфіку психологічних рис різних людей підставою для виникнення різних творчих процесів та художніх творів різного характеру.

Працюючи над зазначеною проблематикою Юнг брав за основу результати багаторічних досліджень європейських вчених. Його пошуки ґрунтувались на спостереженнях Ф. Шіллера, зокрема висновках, викладених у праці “Про сентиментальну та наївну поезію”, у якій останній цілісно опрацював концепцію про два основні типи творчого процесу. На думку німецького вченого, існує два типи митців, і обидва можуть сягнути високого ступеня людської правди. Як вказує Ф. Шіллер, – “Поет... або сам – природа, або шукає її. Перше робить поета наївним, друге – сентиментальним” [3, с. 408]. “Наївний” митець творить спонтанно, інтуїтивно, створюючи при цьому максимально індивідуалізовані характери, досягаючи високої міри універсалізму. Автор у таких творах відступає на другий план. “Сентиментальний” митець ставить перед собою завдання, і його твори з'являються з-під пера внаслідок глибоких роздумів. Тому ці твори передусім виявляють особистість їх автора та його ідеальний світ.

Концепція Ф. Шіллера мала широкий розголос і отримала подальший розвиток в Європі. Її активно опрацьовували німецькі романтики, зокрема Ф. Шеллінг. Останній розмежував два типи творчості за ознакою творів, породжених ними. Основною характеристикою він вважає

ознаку *завершеність/незавершеність* у їх романтичному сенсі. Так, “сентиментальний” твір, на думку німецького теоретика естетики, є завершеним у плані його осягнення і більш відкритим для інтерпретації. Натомість “наївний” твір є по-романтичному “незавершеним”, відкритим у просторі та часі, відтак – багатогранним, що не дає змоги окреслити його єдиного та остаточного значення.

Поділ Ф. Шіллера ліг в основу концепції Г.В.Ф. Гегеля про “*класичний*” та “*романтичний*” типи творчості, викладеній у його естетичній теорії. Згодом відмінності у двох творчих системах були пов’язані з різними типами образності. Класична (сентиментальна) творчість стала співвідноситись з чуттєвістю та символічною образністю, властивою античному; романтичне (наївне) мистецтво було співвіднесене з алегоричною образністю, з притаманними їй розмиванням меж та багатозначністю. Подібне розмежування лягло в основу концепції Ф. Д. Шляермахера про *порівняльний* (чоловічий) та *дівінаційний* (жіночий) творчі стилі та методи інтерпретації.

На слов’янському (зокрема українському) ґрунті ідеї західноєвропейських вчених знайшли відголос у вченні Д. Овсянико-Куликовського, який у своїй праці “Історія руської інтелігенції” (1906 – 1907) теж пояснював відмінності між художниками особливостями психологічних типів. Як і його колеги-попередники, він теж ділив митців на два ранги – на “*спостерігачів*” та “*експериментаторів*”. Перші, на думку українського вченого, фіксують у мистецтві свої спостереження, стараються реально відтворювати дійсність, зберігаючи пропорції форми; другі ж – ставлять своєрідні досліди над дійсністю.

Ще одним джерелом Юнгівського вчення про психологічні типи стала концепція Ф. Ніцше про *аполонійський* та *діонісійський* типи творчості, у якій було значно поглиблено та детально опрацьовано запропоновану Шіллером парадигму, розширено її з огляду античних традицій про протилежні начала мистецтва. Цілісної форми вчення Ніцше набуло в його праці “Народження трагедії з духу музики”. З іменем грецького божества сонця Аполлона Ніцше пов’язував уявлення про раціональне начало, гармонію, співрозмірність, ясність та рівновагу; відтак – пластичні та просторові види мистецтва. З іменем божества вина Діоніса – уявлення про хаос, екстаз, сп’яніння, вихід за межі індивідуальної свідомості, ірраціональною сутністю світу; відтак – непластичне мистецтво, зокрема музику. Поняття *аполонійського/діонісійського* протиставляються як антиномії *раціонального/ірраціонального, розуму/інтуїції*. Твори мистецтва, написані аполонійським типом, наповнені “прекрасною ясністю” і змальовують “тутешній світ”; в той час, коли діонісійські твори вміщують глибину та багатомірність, виходять за рамки чуттєвої дійсності, розмивають межі між матеріальним світом та трансцендентністю, спонукають до виходу за ці межі.

Концепції Ф. Шіллера та Ф. Ніцше лягли в основу Юнгівського вчення про *інтровертний* та *екстравертний* типи творчості, відтак – про відповідні типи митця. Як вказував вчений, результатом інтровертно

спрямованого творчого процесу є прозові чи поетичні художні твори, що абсолютно відповідають задумові автора, який свідомо ставить за мету досягнення конкретного естетичного ефекту. При цьому митець абсолютно свідомо та раціонально опрацьовує художній матеріал: “дещо додає, дещо забирає, акцентуючи одні моменти та завуальовуючи інші, додаючи кілька мазків там, трохи тут, уважно стежачи за загальним ефектом і віддаючи належне вимогам форми та стилю” [5, с. 17]. У ході своєї роботи митець пильно добирає слова та фрази, оскільки “його матеріал повністю підвладний художній цілі; він прагне виразити саме це, а не щось інше” [5, с. 17]. Він свідомо скеровує власний творчий процес в необхідне річище, вільно утверджуючи в ньому окреслені наміри та цілі.

Внаслідок іншого – екстравертного типу творчості з-під пера з’являються твори іншого плану. Вони виникають так, “наче були уже завершені до їх появи у світі... Ці твори, вочевидь, оволоділи автором; водять його рукою, а перо пише щось таке, на що він дивиться з неприхованим здивуванням. Твір несе із собою свою особливу форму: усе, що автор хоче додати, відкидається, а те, що він сам намагається відкинути, виринає знову. У той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заливає потік думок та образів, які він ніколи не мав наміру створювати, і які з його доброї волі ніколи би не змогли отримати існування” [5, с. 17 – 18].

Якщо в першому випадку свідомість переважає над підсвідомістю, то у другому творчий процес знаходиться повністю під владою позасвідомості. У вирі мистецької діяльності “автор змушений зізнатись самому собі, що це говорить його власне Я, його власна внутрішня природа виявляє себе і промовляє речі, яких ніколи не було у нього на язичці. Він тільки може підкоритись цьому явно чужому внутрішньому імпульсу і слідувати туди, куди він веде, відчуваючи, що його твір є більшим від нього самого і володіє силою, яка йому не належить і яка йому непідвладна” [5, с. 18]. За таких умов автор не в змозі керувати творчим процесом, навпаки, – він усвідомлює, що його творчість сама керує ним, а він на цей час стає наче сторонньою людиною, яка спостерігає, як на її очах народжується новий твір.

Слід пам’ятати, що художній переклад чи інтерпретація є теж творчим процесом. Тому, говорячи про психологію творчості (у тому числі й перекладацької), треба завжди мати на увазі існування двох зазначених різновидів. Передусім, необхідно враховувати, внаслідок якого типу мистецької діяльності з’явився оригінал. Про це свідчить і його форма, і авторський стиль, і його вплив на читача у процесі сприймання. Адже, як помічено в сучасному літературознавстві, “Різне походження творів (зі сфери свідомого чи зі сфери неусвідомленого) позначається на їх формі: твори, написані в інтровертній психологічній позиції, як правило, звернені до естетичного сприйняття, оскільки вони замкнуті на собі й цілеспрямовані у своїх художніх завданнях; твори, написані за екстравертним типом, – наскрізь символічні, є постійною спокусою для думок і почуттів, хоча рідко,

на відміну від творів першого типу, приносять доступну естетичну насолоду” [1, с. 178].

Оскільки праця перекладача є вторинною діяльністю – не може бути абсолютно спонтанною і повинна підпорядковуватись оригіналу та задумові автора – то, очевидно, для “свідомого” перекладання більше надаються твори, що виникли в процесі інтровертної психологічної позиції. За словами самого Юнга, від творів цього типу не слід чекати чогось такого, що виходило би за межі розуміння, адже в них усе знаходиться в межах авторського задуму, усе зумовлено авторськими намірами, весь художній матеріал – осмислений та впорядкований, усе сплановано та відібрано. Відтак – кожна сторона чи деталь твору відкрита для розуміння і читачем, і перекладачем. Автор перекладної версії, вслід за автором оригіналу, у процесі роботи над іншомовною версією теж може свідомо спланувати свою працю, добираючи одні елементи, відкидаючи інші, переосмислюючи кожен аспект. Він може досліджувати автентичний твір ніби “зі сторони” і так само здійснювати свій переклад.

Процес значно ускладнюється, якщо йдеться про переклад оригіналу, написаного в екстравертній позиції. Маючи справу з такими творами, “ми повинні бути готові зустріти щось надособистісне, що розширює наше сприйняття до тих меж, яких досягла свідомість автора у процесі творчості. Нам слід бути готовими до незвичайних форми та змісту, думок, що сприймаються інтуїтивно, мови, переповненої значенням, і образів, що є справжніми символами, оскільки саме вони найкраще виражають невідоме – мости, перекинуті до невидимого далекого берега” [5, с. 21]. Такі твори насичені образами-символами, метафорами, що виходять за межі раціонального, які неможливо просто осягнути, – їх треба “відчути”, “розгадати” їхню сутність. Тому і переклад таких творів – справа непроста. Тут не досить вникнути в роль кожного компонента змісту та форми, тут треба проникнути в позасвідомість автора оригіналу, – за межі свідомого, звідки автор черпав енергію та художній матеріал. Для цього необхідне особливе “художнє чуття”, “відчуття мови”, “відчуття стилю”, які до сьогодні залишаються загадкою психології мистецтва. Художні твори такого рангу знаходяться на межі з об’явленням, одкровенням. У них, за словами Юнга, – “насичена смислом мова кричить про те, що містить більше, ніж говорить” [5, с. 22]; у них закладена та невимовність, яка окреслювалась Ф. Шеллінгом як “позасвідома безконечність”: “Художник мовби інстинктивно привносить у свій твір окрім того, що виражено ним з явним наміром, певну безконечність, повністю розкрити яку нездатен жодний конечний розум” [2, с. 478].

Щоб перекласти такий твір, його не досить спостерігати відсторонено. Його можна відтворити лише “вжившись”, проникнутись ним, перекладати його ніби “зсередини” самого твору та неусвідомлюваного творчого процесу. Перекладачеві, подібно до автора першотвору, слід піддатись владі позасвідомого, що могло би скеровувати перекладацький процес. Багато дослідників поділяють точку зору Юнга, що існує багато способів залучення позасвідомого до праці свідомості. Але навіть якщо

перекладач у своїй роботі не буде нехтувати цими способами і не буде протидіяти виявам позасвідомого, рівень спонтанності його творчого потоку ніколи не зможе дорівнятись до власне авторського.

Хоча в перекладознавстві дотепер не відводилось цьому спеціальної уваги, мабуть, було б не зайвим говорити про те, що, очевидно, іншомовна версія повинна втілюватись у тій психологічній позиції (чи, принаймні, наближеній до неї), в якій створювався оригінал. Вірогідно, саме в цьому разі переклад буде наближатись до власного першоджерела – і за формою, і за стилем викладу, і за мовним оформленням та способом взаємозв'язку між компонентами, і за силою естетичного впливу.

Як було окреслено в працях теоретиків мистецтва, недостатньо знати, чи є митець інтровертом, чи екстравертом. Попри певну схильність людини одного чи іншого типу до відповідного характеру творення, така залежність не є обов'язковою. Окрім того, обидва типи можуть творити водночас і інтровертним, і екстравертним способами. Як засвідчує практика, тип творчого процесу в більшості випадків відіграє важливішу роль, ніж психологічний тип митця. Відтак, доцільно визнати, що важливіше, аби психологічний тип перекладача та спосіб його роботи співпадав з характером психологічної ситуації, в якій виконувався оригінал, аніж з психологічним типом його автора.

Є ще одна позиція, стосовно якої концепція Юнга суголосна з ученням Шіллера про сентиментальну та наївну творчість. Вона полягає у співвіднесенні свідомо спланованого способу творення та письма з чоловічим началом, а спонтанного – з жіночим. На відміну від З. Фрейда, який вважав, що різниця між чоловічою та жіночою творчістю спричинена їх сексуальними відмінностями та переважанням у різних статях інших еротичних комплексів, Юнг окреслював дихотомію чоловіче/жіноче з огляду на їх *психологічні* відмінності. Ця думка вченого із Цюріха теж не була абсолютно новою. Подібні міркування можна простежити вже у герменевтичному вченні Шляєрмахера, який говорив про необхідність використання у процесі інтерпретації двох методів – *дівінаційного* та *порівняльного*. *Дівінаційний* (чи інтуїтивний) метод передбачає прояви творчої активності, емпатії, безпосереднього “вживання” в дух твору, втілений в ньому індивідуальний зміст. *Порівняльний*, у свою чергу, дає можливість визначити у творі загальне та своєрідне на різних рівнях: мови, тематики, змісту, творчості письменника. Окреслюючи перший метод як жіночий, а другий – як чоловічий, дослідник підкреслював необхідність їх поєднання та взаємодії, що забезпечувало б правильне розуміння єдності та особливостей у кожному окремому випадку.

У багатьох випадках художній переклад для його автора постає як інтроспекція або ж самоаналіз. Залучення психоаналітичного підходу до проблем перекладознавства видаються найпродуктивнішими у разі аналізу іншомовних версій творів, визначальними рисами яких є внутрішнє монологічне мовлення, межові психологічні ситуації та стани персонажів, потік свідомості, що, по суті, є потоком позасвідомого. У таких випадках робота над текстом постає як занурення у світ дорефлексивних та

позасвідомих переживань, проникнення в психологію персонажів та творчу ситуацію автора.

З точки зору психоаналізу, усі невідповідності чи відхилення в іншомовних версіях художніх творів можуть бути пояснені сексуальними (З. Фройд) чи психологічними (К. Юнг) відмінностями автора та перекладача, індивідуальними особливостями психіки, комплексами, “темними плямами” підсвідомого. Адже у процесі своєї праці перекладач не стільки заглиблений у текст оригіналу, скільки крізь цей текст заглиблений у самого себе, своє “Я”, своє минуле та власну творчу ситуацію, що і диктує йому його власне бачення кожного окремого твору. Проблеми підсвідомості читача, що сприймає художній текст, детально опрацьовані представниками школи критиків Баффало (Н. Холланд, Д. Блейх, М. Шварц та ін.). На відміну від традиційного психоаналізу, що зосереджує увагу на підсвідомій активності письменників та їх персонажів, вони вивчають підсвідомість читача у процесі читання. Використовуючи метод “его психології”, представники цієї школи розглядають основні принципи психоаналізу як засіб розуміння природи літературного впливу.

Таким чином, можемо констатувати, що різні літературознавчі (інтерпретативні) парадигми вибудовують власні термінологічні апарати, оновлюючи і змінюючи цим існуючі терміносистеми. Водночас накопичення подібної термінології вимагає її уніфікування, узгодження, точнішого окреслення. В українській науці про літературу ці проблеми ще чекають свого осмислення та вирішення.

Література

- 1. Зборовська Н. В.** Психоаналіз і літературознавство. – К., 2003. – 390 с.
- 2. Шеллинг Ф. В. Й.** О мировой душе. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. – Соч.: В 2-х т. – Т. 1. – М., 1987. – 637 с.
- 3. Шиллер Ф.** О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. / Пер. с нем. – Т. 6. – М., 1957. – С. 358 – 477.
- 4. Юнг К.-Г.** Психология та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., – Львів, 2002. – С. 119 – 141.
- 5. Юнг К.-Г.** Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.-Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – К., 1996. – 302 с.

The article deals with the problems of introvert and extravert creativity types in Jung's psychoanalysis and their terminological definitions. The author outlines the ways of shifting and renovation of old 'classical' definitions, such as sentimental/naïve (F. Schiller), classic/romantic (G. Hegel), comparative/divination (F. Schleiermacher), appolonian/dionisian (F. Nietzsche) in their connection with the definitions mental/intuitive, rational/irrational, masculine/feminine. The projections upon the processes of literary creativity, interpretation and translation are given.

Н. Є. Манич

КОНЦЕПТ “МЕТАЖАНР” У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У літературознавчих працях кількох останніх десятиліть усе частіше поруч із такими поняттями, як жанр, жанрова система, жанровий синтез, жанровий стиль тощо можна зустріти й термін “метажанр”. Дана термінологічна одиниця ввійшла до наукового обігу відносно недавно (приблизно в кінці 70-х-на початку 80-х років ХХ століття), й на сучасному етапі розвитку літературознавства серед дослідників нема одностайності щодо її тлумачення. Проте термін “метажанр” активно функціонує, і суперечки щодо його змістового навантаження лише доводять, що явище, позначуване ним, реально існує та потребує подальшого вивчення. Зокрема Б. Іванюк зазначає, що, “поява цього поняття в контексті чергової актуалізації проблеми жанру як такого свідчить про пошук жанрологією продуктивних параметрів, спроможних прояснити зміст структурних стосунків у системі жанрів і тим самим надати останній більш доцентрової усталеності” [1, с. 21]. Тому наразі нагальною є потреба більш глибокого теоретичного осмислення поняття “метажанр”.

Метою даного дослідження є спроба окреслити концептуальне значення терміну “метажанр”, виявити особливості його функціонування в сучасному літературознавстві, а також виявити основні риси метажанру як літературного явища.

У постмодерністичному науковому просторі активно функціонує термін “метаоповідання” (як варіанти – “метаоповідь”, “метаісторія”, “метадискурс”), який уперше ввів французький дослідник Ж.-Ф. Ліотар у праці “Стан постмодерну” (1979), причому в даному випадку “оповідання” виступає як абсолютний синонім до слова “оповідь” і в цілому не має нічого спільного з однойменним жанром малої прози. Основними принципами, що виконують функцію організації філософської думки Нового часу, вчений називає “великі історії”, тобто головні ідеї людства: гегелівську діалектику духу, емансипацію особистості, ідею прогресу, просвітницьке уявлення про знання як про засіб встановлення загального щастя тощо. У контексті такої теорії під метаоповіданнями Ліотар розуміє релігію, історію, психологію, мистецтво (інакше кажучи, будь-яке “знання”), тобто окремі “пояснювальні системи”, що організують суспільство [2, с. 251 – 252]. Терміни “метаоповідання” та “метажанр” є етимологічно спорідненими, і, хоч останній і використовується на позначення поняття дещо іншого рівня, в їх основу покладена одна й та ж ознака – наявність спільних формально-змістових елементів, які виконують організаційну функцію.

Певним парадоксом є те, що при такій спорідненості термін “метажанр” з’являється та розповсюджується в науковій сфері саме в добу постмодернізму, теоретики якого (у першу чергу, вже згаданий Ліотар) вважають “постмодерном” недовіру по відношенню до метаоповідань” [3,

с. 10]. “Якщо постмодерністи й вдаються до метаоповідань, то тільки у формі пародій, щоб довести їх безсилля та безглуздість” [2, с. 253].

І те, що сьогодні, на думку французького філософа, ми “є свідками подрібнення, розщеплення “великих історій” і появи численних більш простих, дрібних, локальних “історій-оповідань, ...коли вся увага концентрується на “одиночних фактах”, “несумірних величинах” і “локальних процесах” [2, с. 252], певним чином унеможлиблює потрактування поняття “метажанр” як явища, специфічного саме для доби тотальної деконструкції метаоповідей.

Але абсолютизувати ідеї Ліотара та його послідовників не видається доцільним, адже є й інші, дещо відмінні точки зору. Наприклад, американський дослідник Ф. Джеймсон вважає, що “метаоповідання (або “домінантні коди”) не зникають безслідно, а продовжують впливати на свідомість людей, існуючи в розсіяному, дисперсному вигляді...” [2, с. 252]. Якщо виходити з цього твердження, то можна вважати метажанри модифікованою формою функціонування “великих історій”, їх конкретним вираженням в окремих сферах життя людини. Таким чином, масштабні метаісторії організують суспільне життя в цілому, а метажанри – лише мистецтво як специфічну площину творчої діяльності людства.

У цьому аспекті слід також виділити рівні функціонування метажанрів: з одного боку, їх можна сприймати як ознаку всієї культури (метажанр у широкому розумінні), а з іншого, як категорію суто літературну (метажанр у вузькому розумінні). В. Черненко так характеризує культурні метажанри: “...У процесі еволюції культури виникли структури, які об’єднали в собі ті синтезували багато різних жанрів і ландшафтів, сформувавши таким чином своєрідні метаутворення, які ми визначили, як *метажанри культури*” [4, с. 7].

Окремий випадок існування культурного метажанру описує Г. М. Сиваченко в праці “Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст”: дослідниця відзначає типологічну подібність творів українського письменника не лише з іншими літературними працями, а й з живописом німецьких художників Г. Гросса, О. Дікса й Е. Л. Кірхнера [5, с. 99].

Щодо вужчого значення терміну “метажанр”, то тут може бути представлена не лише література, а й будь-яка інша сфера творчості – скульптура, архітектура, кінематограф тощо.

Наприклад, на сучасному етапі дослідники виділяють метажанр *аніме* – даним терміном позначають традиційну японську мультиплікацію. У ній послідовно реалізується одна з основних ознак метажанру: здатність об’єднати на основі певної змістовно-формальної типологічної подібності в одну систему ряд творів різних жанрів, що дозволяє розглядати їх як цілісну (хоча й ієрархічно структуровану) одиницю. “Сьогодні *аніме* є унікальним культурним явищем, що об’єднує як серіали для дітей (жанр *комодо*) – *аніме* в його початковому розумінні, так і підліткові твори, часто серйозні – *сенен* (*аніме* для хлопців), *седзе* (*аніме* для дівчат) і навіть повноцінне “доросле” *аніме*” [6].

У будь-якому разі, незалежно від масштабу метажанру, слід погодитися з тезою В. Черненка про трактування метажанру як того, “що, з одного боку, буде складовою частиною культури, а з іншого – своєрідною голографічною призмою, крізь яку ми можемо розглядати становлення власне культури, її розгортання в історії” [4, с. 9].

Оскільки дане дослідження присвячене метажанру в літературі, надалі будемо розглядати поняття лише в межах цього виду творчості.

Перш за все, слід зазначити, що будь-який художній твір (тут і далі під художнім твором розуміємо твір літературний) постає перед читачем та дослідником щонайменше у двох вимірах: по-перше, як складна й відносно автономна система із власними закономірностями функціонування й, по-друге, як частина більш масштабної єдності (циклу творів, всієї творчості письменника, сукупності творів різних авторів певного періоду розвитку літератури тощо). Розгляд останньої одиниці та виявлення її характерних рис дозволяє об'єктивніше та глибше вивчати й кожний окремий твір, що входить до цієї структури. Саме такою єдністю постає метажанр.

Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка подає наступне визначення: “Метажанри (грецьк. *méta* – через, після; франц. *genre* – рід, вид) – типи змістово-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури” [7, с. 453]. Це твердження певним чином об'єднує широке й вузьке значення терміну, про які йшлося вище.

Взагалі ж ґрунтом для появи поняття метажанру стала теорія М. Бахтіна про діалогічність та поліфонічність творів літератури. Спираючись на широко визнане судження цього дослідника про жанр як модус бачення та розуміння дійсності, Р. Співак визначає метажанр як “структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений інваріант багатьох історичних конкретних засобів художнього моделювання світу, що об'єднуються загальним предметом художнього зображення” [8, с. 323].

Крім того, існує думка, що поняття метажанру орієнтоване на подолання сформованої ще в раціоналістичному XVIII столітті уяви про класифікаційну підпорядкованість жанрів літературним родам, що не узгоджується з реальною генезою жанру як такого й конкретних жанрових форм [8, с. 324]. Таке твердження дає змогу розглядати метажанр як позародову ознаку, яка зумовлює *типологічну* подібність різних жанрових форм.

Актуальною лишається проблема розмежування понять жанру та метажанру: твердження на кшталт “зазвичай жанр може вважатися метажанром, коли він насправді не є жанром взагалі – це скоріше “загальний стиль”, ніж “жанр” [9] й досі є достатньо розповсюдженими. З цього приводу слушне зауваження робить Б. Іванюк: “Треба відрізнити метажанр від, з одного боку, жанрів, що утворилися на перетині різних літературних родів (байка, лірична драма, романтична поема тощо), а з іншого боку, жанрів, що належать до різних національних жанрових систем, але типологічно подібних за своїм жанровим пафосом (європейська ода, індійський гімн, східна касида та інші з їх панегіричним ствердженням

“високих” життєвих реалій, подій, історичних та трансцендентних персонажів тощо)” [1, с. 21]. Проте друга частина даної цитати повністю суперечить висловлюванню, наведеному дослідником трохи раніше (у тій же праці): “Жанровий параметр лірики дозволяє провести її видову диференціацію. Так, типологічно подібні за жанровим пафосом ода, дифірамб, гімн, скандинавська драпа, арабський мадх, східна касида тощо об’єднуються в панегіричний вид, або метажанр” [1, с. 6]. Щодо нашого розуміння даного питання, то про це буде сказано трохи нижче.

Спробу провести межу між двома поняттями робить Ю. Подлубнова в статті “Жанр і метажанр: до проблеми розмежування” [10]. Проте в роботі зустрічаємо ще більше суперечностей: дослідниця виділяє мемуарний і соцреалістичний метажанри і намагається довести, що літературна казка – це також метажанр, щоправда, роблячи зауваження про недоцільність у даному випадку використання цього терміну, бо “це суперечило б літературній традиції” [10]. Таким чином, Ю. Подлубнова фактично ототожнює поняття метажанру відповідно з такими поняттями, як літературний напрям, жанрова система та власне жанр. В останньому випадку місце власне жанру займає жанровий різновид, що викликає певну плутанину в термінології.

О. Стужук у дисертаційному дослідженні “Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ століть)” викладає власне бачення ієрархії метажанрів і тлумачення терміну в широкому та вузькому значеннях. Вибір саме фантастики як об’єкта вивчення автор пояснює тим, що на сучасному етапі розвитку літературознавства “бракує системного дослідження фантастичного як особливого типу художнього мислення-відчуття та як жанротвірного чинника: його, онтогенезу, еволюції, сучасної парадигматики/ синтагматики” [11, с. 1].

У широкому значенні терміну О. Стужук тлумачить метажанр, беручи за основу визначення Р. Співак (уже наведене вище), але водночас вносить у нього “корективи з погляду розуміння художньої фантастики як метажанру, об’єданого не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект), що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення [11, с. 5]. А у вузькому значенні, на думку дослідниці, “метажанр – це своєрідна система жанрів із рядом характерних ознак” [11, с. 5]. Прикладами вона вважає наукову фантастику й фентезі: “Наукову фантастику розглянуто як сукупність різноманітних жанрових форм, себто як метажанр у вузькому розумінні, адже цей різновид фантастики знає драматургічну наукову фантастику..., науково-фантастичні поеми..., хоча переважна більшість творів представлена епічними жанрами: романом..., повістю..., оповіданням та новелою [11, с. 13]... Й фентезі...також є метажанром у вузькому значенні цього поняття” [11, с. 13]. Даний погляд певним чином суголосний з думкою Б. Іванюка про те, що “деякі літературознавці розуміють під метажанром видову узагальненість низки жанрів, тобто типологічну подібність жанрів у межах їх видової спрямованості (філософські, детективні, афористичні жанри,

наукова фантастика тощо)... [1, с. 21]. Проте цей дослідник не виділяє окремо широкого й вузького значення терміну.

Як бачимо, у тлумаченні поняття метажанру різними вченими більше суперечливого, ніж конкретно визначеного й впорядкованого. Проте спробуємо все ж таки подати власне бачення цього літературного явища.

Отже, на наш погляд, під **метажанром** слід розуміти формально-змістову єдність творів одного чи кількох авторів, які на підставі наявності достатньої кількості спільних стрижневих елементів можуть бути розглянуті як цілісна структура. У даному випадку під формою мається на увазі не особливості якогось конкретного жанру, а скоріше риси, характерні письменницькому способу осягнення та зображення дійсності, тобто те, що О. Стужук називає “особливим типом естетичного мислення-відчуття та художнього бачення” [11, с. 5]. Хоча й у випадку метажанру взаємозалежність жанрових особливостей творів та ідіостилю письменника неминуча: “У творчому процесі стиль і жанр взаємозалежні [12, с. 7]. І стиль твору неможливо дослідити без врахування жанру, бо одні стилістичні вимоги до елегії, інші – до оди, ще інші – до роману і т. д.” [12, с. 13].

Явище метажанру є одночасно й синхронічним, і діахронічним – у цьому слід погодитися з О. Стужук, яка твердить (маючи на увазі конкретний досліджуваний випадок), що “метажанрові підгрупи художньої фантастики демонструють можливість взаємодії з різноманітними літературними стилями та епохами, у плані як діахронії, так і синхронії” [11, с. 15].

Саме в цій частині проблеми виникає питання про те, у яких хронологічних межах слід розглядати поняття метажанр. Але й тут існує так би мовити два підрівні: з одного боку, слід визначити час появи метажанру як такого, з іншого, з’ясувати наскільки широкі часові межі може охопити безпосередньо кожен випадок метажанру.

Щодо появи самого явища метажанру, то безапеляційно називати якісь конкретні твори не є доцільним. Проте певні ідеї існують. Зокрема, О. Галич вважає, що історію розвитку метажанру слід починати ще від творчості О. де Бальзака та від його “Людської комедії” (друга половина XIX століття). Це твердження є вельми слушним, з огляду на те, що саме О. де Бальзака (а також В. Шекспіра) М. Бахтін слідом за А. Луначарським називає передвісником поліфонізму в літературі [13]. А про значення теорії поліфонізму для формування концепту “метажанр” уже було сказано раніше.

Питання про діахронічний й синхронічний зрізи метажанру постає дещо складнішим: щоб відповісти на нього, потрібно, в першу чергу, побудувати певну ієрархію метажанрів. Для цього пропонуємо звернутися до монографії Н. Копистянської “Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” (Львів, 2005). У даній праці дослідниця зазначає наступне: “...Поняття “жанр” не монолітне. У ньому за ступенем абстрактності й конкретності можна умовно виділити чотири взаємопов’язані, взаємозумовлені сфери спіралі” [12, с. 32]. Скорочено зміст даної схеми можна передати так:

1. Перша сфера є найширшою: жанр у ній розглядається як явище загальнолітературне, найбільш абстрактне, як таке, що розвивалося протягом тривалого часу (наприклад, роман, балада, поема тощо).

2. У другій сфері жанр тлумачиться “як історичне поняття, обмежене в часі й “літературному просторі”, тобто у “двосторонньому зв’язку з розвитком літературного напрямку, течії” (наприклад, новела Відродження, шахрайський роман XVII століття, романтична балада тощо).

3. Третя сфера побудована на тезі про те, що жанр є поняттям, “яке враховує специфіку конкретної національної літератури” (чеська романтична балада, російський реалістичний роман і т. ін.).

4. Четверта сфера найбільш конкретизована: жанр у ній розглядається в контексті творчості окремого письменника (прикладом може бути чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флоберівський роман тощо) [12, с. 32 – 33].

Хоча метажанр знаходиться в іншій площині відносно жанру, вважаємо доцільним використання цієї схеми в даному дослідженні. Якщо умовно поділити метажанри на загальнолітературні (сфера № 1), конкретно-історичні (сфера № 2), національно-історичні (сфера № 3) та індивідуально-авторські (сфера № 4), то можна вибудувати їх ієрархію, що дозволить розглядати кожний конкретний випадок не лише в контексті “власної” сфери, а й у контексті вищих рівнів.

Крім того, використання такого підходу дозволить певним чином узгодити наявні суперечності в теоретичному дискурсі метажанру. Наведемо для прикладу дві цитати:

1. “До метажанру належать притча, пастораль, ідилія, бурлеск, художня утопія та антиутопія тощо. Наприклад, пастораль як метажанр обіймає пасторальний роман (“Аркадія” Я. Саннадзаро), пасторальну повість (“Естелла” К. Флоріана), пасторальну драму (“Амінта” Т. Тассо), пасторальну поему (“Ф’езоланські німфи” Дж. Боккаччо) та ін. Стосовно літературних жанрів значення метажанру набуває фольклорна казка, позаяк вона об’єднує такі жанрові утворення, як повість-казка (“Три товстуни” Ю. Олеші), драма-казка (“Аріана та Синя борода, або Марне порятуння” М. Метерлінка), віршована казка (“Цар Плаксіє та Лоскотон” В. Симоненка)” [1, с. 21].

2. “А. Барков з’ясував, що певний ряд творів не належить до жодного жанру, а являє собою особливий жанр, точніше “метажанр”, що містить у собі традиційні жанри як окремі випадки. Цей метажанр – меніпея” [14].

Якщо розглянути дані твердження крізь призму запропонованої схеми, то стає зрозумілим, що в даному випадку мова йде про загальнолітературні метажанри, не обмежені ані хронологічним чинником, ані топосом, ані творчістю певного митця.

Наступним прикладом може бути праця Г. Сиваченко “Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст”, у якій автор розглядає такий метажанр як метароман, маючи на увазі твори Володимира Винниченка періоду його перебування в Женеві. Провівши паралель між цими творами та літературними пошуками

французьких екзистенціалістів, дослідниця обґрунтовує свою думку щодо роману як метажанрової основи творчості Винниченка: “Різні модуси людської екзистенції найадекватніше можна передати, послуговуючись різними художніми формами. Особливо це стосується роману, в центрі якого зазвичай перебуває конкретна особа” [5, с. 151]. Проте в цілому об’єктом дослідження у вказаній роботі є і філософські есе, і романи, і драми Винниченка, які “постають єдиним філософсько-художнім мікрокосмом чи метароманом” [5, с. 157]. У даному випадку маємо справу з розглядом метажанру сфери № 4, тобто метажанру творчості окремого митця (навіть її частини), проте з виходом в контекст вищих рівнів (до рівня культурного метажанру). Як індивідуально-авторський метажанр виступає експатріантський метароман.

Прикладом дослідження метажанру в межах сфери № 3 (на національно-історичному рівні) може бути вже згадана дисертація О. Стужук, оскільки в ній розглянуто *українську фантастику XIX – XX століть*.

Також при розгляді творів як частини метажанрової єдності виникає питання про те, які ж саме елементи є стрижневими, навколо чого об’єднується вся складна система метажанру. Тут, перш за все, як загальну ознаку слід назвати інтертекстуальність у найрізноманітніших її проявах (власне інтертекстуальність, метатекстуальність, паратекстуальність, автоінтертекстуальність тощо): “Суть її [інтертекстуальності – Н. М.] полягає в тому, що твір чи якісь його частини, фрагменти, стильові шари мають сприйматися на тлі іншого, знайомого читачеві твору, у співвіднесенні з ним, завдяки чому й реалізується повною мірою підспудний сенс. З цією метою автор свідомо вводить до тексту ті чи інші цитації, які змушують читача згадати інший твір, залучити якісь його елементи до процесу сприйняття” [5, с. 80].

Далі слід назвати певні змістові домінанти (*метатемати*), які реалізуються через “вічні” сюжети, образи, символи (причому традиційними вони можуть бути як на рівні світовому, так і на рівні творчості конкретного автора). Саме про це Г. Сиваченко зазначає: “Часом у літературі трапляються збіги, що видаються просто таки знаменними. Так, два письменники, мало знаючи про творчість один одного, водночас створюють книжки – варіації одного й того ж самого сюжету, начебто зовсім не підказаного злободенними проблемами сучасності” [5, с. 42]. На це ж вказує й О. Стужук: “Розглядувана підгрупа [твори наукової фантастики – Н. М.] має такі формозмістові ознаки: єдність теми..., композиційна єдність – використання традиційних сюжетів як загальнолітературних..., так і власне науково-фантастичних.

...На стилістичному рівні – онауковлена мова з використанням як справжньої термінології (математичної, астрономічної, біологічної), так і вигаданої” [11, с. 13].

Останнє речення наведеної цитати вказує на ще один елемент, який виконує організаційну функцію в структурі метажанру, – зовнішню форму літературного твору, тобто особливості художнього мовлення. Цей елемент

є в певному розумінні факультативним, оскільки розглядаючи як метажанр твори авторів, які, наприклад, пишуть різною мовою та є носіями різної ментальності, достатньо важко провести якісь паралелі, хоча іноді це можливо.

Іноді до організації метажанру долучаються й позалітературні чинники (конкретно-історичні умови епохи, життєвий шлях авторів тощо).

Отже, як висновок можна зазначити, що метажанр як літературний феномен з'явився достатньо давно, хоча термінологічний апарат цього явища ще потребує подальшого уточнення та конкретизації. Метажанр як абстрактна формально-змістова єдність художніх творів може функціонувати на загальнолітературному, конкретно-історичному, національно-історичному й індивідуально-авторському рівнях. Синтезуючими елементами, навколо яких об'єднуються структурні частини метажанру, є різноманітні прояви інтертекстуальності, метатеми, а також письменницькі стильові модифікації (символіка образів, характерні риси авторського мовлення тощо). Перспективним є дослідження конкретних випадків метажанру у творчості окремих митців, у національних літературах, у межах літературних напрямів і в контексті всієї світової літератури. Дана робота є частиною дисертаційного дослідження, присвяченого творчості Микити Чернявського.

Література

1. Іванюк Б. П. Жанрологічний словник. – Чернівці, 2001.
2. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Н. А. Шматко (пер. с фр.). – М., 1998.
4. Черненко В. А. Метажанр как феномен культуры: мистерия – литургия – опера – “мистерия”: Дис. ...канд. философ. наук: 09.00.04/ Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина. – Х., 2001.
5. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003.
6. [www.uk.wikipedia.org / wiki / Аніме](http://www.uk.wikipedia.org/wiki/Аніме).
7. Літературознавчий словник-довідник/ Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
9. www.everything2.net.
10. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения / www.netslova.ru / podlubnova / meta.
11. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX століть): Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2006.
12. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів, 2005.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / www.philosophy.allru.net / pen.350.html.
14. Адуев В. Истинное содержание произведения К. Чуковского Мойдодыр / www.chukfamily.ru / Kornei / Biblio / Aduev. htm.

In the article such phenomenon as metagenre is being studied. The author analyzes opinions of Ukrainian and foreign scientists on this problem, works out

the definition of the term “metagenre” and offers the classification of its types. The main structuring elements of metagenre (such as different kinds of intertextuality, metatopics and writer’s stylistic modifications) are also being distinguished and their functions in metagenre structure are being analyzed.

УДК 82.09: 22.011

Ю. Ю. Міснік

МІФОЛОГЕМА ХРИСТА В “НОВІЙ ДРАМІ”

Під поняттям “нова драма” розуміють мистецько-літературне, драматургічне явище кінця ХІХ – початку ХХ століття. Ця течія об’єднала в собі творчість таких митців, як Г. Ібсен, Б. Шоу, Г. Гауптман, Леся Українка, А. Чехов тощо. Виникнення цього напрямку обумовлено позахудожніми чинниками. Так, появі “нової драми” передувала духовна криза, спричинена передусім втратою християнства з поля зору людини. Отже “нова драма” виявилася тим осередком, в якому її митці своїм надзавданням проголосили ствердну, конструктивну ревізію християнства – для подолання духовного занепаду.

Як відомо, християнство є теологічним вченням, а отже й певним світоглядом, філософією. Розробляючи християнські мотиви, образи, сюжети тощо, “нова драма”, таким чином, надавала рівня філософічності своїй творчості. Філософічності в науці відповідає міфологізм в мистецтві, в літературі, оскільки міфологія є радше сферою літератури, аніж науки (філософії). Отже міфологізмом, на нашу думку, є філософія, охудожнена засобами літератури. Цілком слушно зазначає В. Є. Халізов: “<...> Міфологія мислиться як надепохальна, трансісторична, така, яка є в житті народів протягом *всієї* їх історії *форма суспільної свідомості*, котра пов’язана з особливим типом мислення. Міфологія в такому її розумінні – це одна із констант життя людства, феномен, присутній завжди і скрізь” [3, с. 128]. Особливо точно ці слова могли б передати сутність християнства, яке для життєвої практики є філософією, формою суспільної свідомості, а в літературі – відтворюється на рівні міфології (не плутати міфологію з вигадкою).

Однією з найбільш уживаних філософем християнства у “новій драмі” є філософема Христа, яка в художній літературі постає як міфологема. “Нова драма” є течією, літературним угрупованням драматургів. Відтак логічним є існування загальних, *спільних* (таких, що єднають й виокремлюють у течію) художніх принципів. Однією з таких художніх настанов “нової драми” є канонічне відтворення християнської спадщини у творах. Так, драми Г. Ібсена (“Пер Гюнт”), Б. Шоу (“Свята Іоанна”), Г. Гауптмана (“Магнус Гарбе”), Лесі Українки (“Одержима”) саме

відтворюють образ Христа (міфологеми), не перетворюють, не змінюють його.

Як відомо, поняття інтертекстуальності передбачає присутність текстів у тексті. “Нова драма” конкретизувала інтертекстуальність у формі бітекстуальності. Так, йдеться про два тексти в тексті “нової драми”: власне авторський та Біблійний (явний або прихований, алюзивний). Прикладом бітекстуального канонічного тлумачення християнської спадщини “ною драмою” може послужити розгляд міфологеми Христа у такій драмі Г. Гауптмана, як “Магнус Гарбе”.

Феліція, головна героїня драми, – “віддана й смиренна дочка церкви” [2, с. 236]. Вона – “божественна жінка”, “блаженна цариця” [2, с. 240], “свята” [2, с. 278]. Г. Гауптман говорить про образне, духовне народження Христа Феліцією - у спосіб, подібний до “Одержимої” Лесі Українки. Тобто, народити в собі Христа означає зрозуміти його. Феліція очікує дитину. Петер Планк, столяр, підносячи колиску до Феліції, говорить: “Вона вийшла дуже простою, як ви і хотіли. Не моя вина, якщо вона занадто проста для вашого дому” [2, с. 240]. Феліція відповідає: “Ясла Спасителя були ще простішими” [2, с. 240].

Люди в драмі говорять про необхідність Спасителя. “Стомлена земля жадає вологи так же міцно, як світ жадає Спасителя”, – говорить Ян Госерт [2, с. 240]. Феліція ж, гойдаючи колиску, наспівувала: “Там, где ветер веет не смокая, / Где взметнулись в небо гор вершины, / Там сидит Мария, напевает / И качает маленького сына. / На руках она его качат / Руки колыбель ей заменяют” [2, с. 240]. Феліція народжує в собі суть Христа. Вона має вмерти. “Я твердо знаю волю всевишнього: він не візьме тебе до себе раніше, ніж мене”, - говорить вона чоловікові [2, с. 246].

Дитина, яку носить Феліція, – плід любові подружжя. Отож, Гарбе теж бере участь в образному народженні Христа в собі. “Я передвіщаю вам божественного сина”, – говорить Ян Госерт чоловікові Феліції [2, с. 267]. Гарбе, перебуваючи в саду, звертається до Яна Госерта: “Я прошу вас, маестро, не залишайте мене тепер, бо сили залишили мене, як ніколи в житті” [2, с. 267]. Це нагадує Христа в Гетсиманському саду. “Смуток у мене на душі – аж до смерті! Зостаньтеся тут і чуйте зі мною”, – говорить Христос (Мт 26, 38).

Народити в собі Христа, виявляється, досить тяжко. Гарбе бачить сон: “<...> Наша прекрасна Феліція має народити дитинку. А я стояв, здавалось, я чув жахливий, відштовхуючий крик, який потрясав стіни дому. Так кричить той, подумалось мені, кого у сотий раз катують і в тисячний раз вбивають [Христа – М. Ю.]” [2, с. 268].

Феліцію забрали на тортури. Вона уподібнилась Христу в своєму стражданні без вини: вона зродила в собі Христа. Гарбе говорить, не знаючи, що його дружина терпить зараз нестерпні муки катування: “Мене охоплює якась дивна, майже *блаженна* втома. Немовби тільки тепер скінчилися нарешті чийсь страждання. Дощик! Насправді пішов дощ! Воістину довгоочікуваний дощик, котрого так пристрасно жадали і стільки вимолювали. Теплий частий дощ струмує на суху землю, що настраждалася.

А скільки було молитов, процесій, церковних служб! Він лягає спочатку як густа роса, потім тече, біжить, струмує все міцніше і міцніше. Ось і зійшов раптово Спаситель, про якого так несамовито закликали свинцеве небо. Скрізь капає й розтікається небесна *благодать*. Дивно спокійно, немовби звільнена від гніту, тече моя кров судинами, котрі так недавно готові були лопнути під її страшним напором (курсив мій – М.Ю.)” [2, с. 273]. Так народився Христос у естві дружини Гарбе – *Феліції* (не випадково, мабуть, Г. Гауптман добирає саме такого імені, адже в германських та романських мовах це слово означає “щастя”, наприклад англ. *felicity*).

Феліція була засуджена без жодної провини – як Христос. Вона наслідує Христа. Лікар Анжело говорить про Феліцію: “Що вдалося первосвященикам й фарисеям по відношенню до Христа, тим більше має вдатися патеру Гісланду [інквізитору – М. Ю.] проти слабкої жінки...” [2, с. 278]. В ремарці також сказано, що “її [Феліції] лице спотворене стражданнями, але все ще прекрасне і як би випромінює сяйво, як лице святої діви” [2, с. 292].

Час доби Феліції є часом смерті Христа. Аполонія, слугиня, говорить Гарбе: “Ось вже пробило дві години. Майстер Адам велів передати, що до *трьох* годин час належить вам. А потім прийде патер, щоби дати їй останнє напуття” (курсив мій – М. Ю.)” [1, с. 299]. Нагадаємо, що, за усною традицією, Христос помер саме о *третьій* годині. Коли вмирає Феліція, “починає бити соборний годинник: *три* тяжких удари” (курсив мій – М. Ю.) [2, с. 302].

Гарбе досвідчує спокусу неприйняття долі своєї дружини, – неприйняття Христа. Він “відвернувся” від Феїції, тому що “укус отруйної *змії* паралізує мене” [2, с. 301] (курсив мій – М. Ю.; змія – диявольські спокуси не народити в собі Христа – М. Ю). Він спокусився не приймати, повстати проти страждань Феліції. “Змія” – диявол, що спокусив Гарбе. Феліція говорить: “Змея, ты первое грехопадение совершила. / Христос лишил тебя за это жала, / И голову Мария раздавила, / Чтоб мертвой ты, как шест, лежала” [2, с. 301]. Христос, як і Гарбе, досвідчував жажливі спокуси перед тим, як прийняти свою чашу. Диявол спокусував Христа відмовитися від чаші. “Повний скорботи та тривоги, ще пильніш молився, а піт його став, мов каплі крові, що падали на землю” (Лк 22, 44).

Коли Феліція починає “сіпатися” й “звиватися” в передсмертних муках, майстер Адам говорить: “Улий їй оцту в рот або ущипни розжареними щипцями грудь!” [2, с. 303]. Губку з оцтом в час передсмертної агонії давали і Христу. “А по тому Ісус, знавши, що все вже довершилося, щоб здійснилось Писання, промовив: “Спраглий я!” Стояла ж посудина, сповнена оцтом. От і подали йому до уст настромлену на тростину губку, просяклу оцтом. І, скоштувавши оцту, вимовив Ісус: “Звершилось”; і схиливши голову, віддав духа” (Йн 19, 28 – 30). По-друге, Христа прокололи списом у бік: “лиш один з вояків проколов йому списом бік” (Йн 19, 34).

Гарбе все ж подолав спокусу повстати проти смиренного прийняття страждань своєї дружини, оскільки він виявився “одним тілом” [2, с. 303] з

Феліцією. “Дивіться, вони немовби одне тіло. Ніяк не відірвеш одне від одного. Коли ви потягнете її, то разом з нею потягнеться і труп бургомистра [Гарбе]”, – говорить Гейне [2, с. 303].

Усі життєві поневіряння людина, за Г. Гауптманом, може сприймати у два способи: спізнати в них Христа або ж піддатися деструктивній внутрішній стихії, хаосу. Так, показовим є ставлення Еккарта до страждань Феліції. Він говорить: “Якщо ... то [тортури Феліції – М. Ю.] істинна правда ... – значить, неправду говорить Писання, значить не скарвав Господь мешканців Содома й Гомори, не винищив їх палаючою сірою й смолою... Тоді, значить, нема у Господа Бога співчуття, нема милосердя! Значить, нема у Ісуса Христа й пречистої всепрощаючої Богоматері ані милості, ані милосердя!” [2, с. 271]. Навмисно Г. Гауптман подає контрастно ці слова Еккарта, сповнені нерозумінням суті страждань Феліції, а зрештою і Христа. Г. Гауптман застерігає людину зламу віків – людину розчарування від подібного сприйняття невтішної дійсності. Натомість драматург протиставляє позицію Феліції, яка “ні в чому не зізналася, не промовила жодного слова” [2, с. 283], коли її катували. Подібною є позиція Христа. Так, в Євангелії говориться: “А первосвященики багато обвинувачували його [Христа – М. Ю.]. І знову спитав його Пилат, кажучи: “Не відкажеш нічого? Дивись, скільки тебе винуватять”. Та Ісус нічого не відповідав більше, тож дивувався Пилат” (Мк 15: 3-5).

Як можна переконатися, Г. Гауптман долучається до загального принципу “нової драми”: він відтворює, а не перетворює суть явищ, які є складовими християнської спадщини. Інакше кажучи, в художній практиці “новодраматургів” набуває принципового значення втілення християнських мотивів у повній відповідності до існуючих канонів. Тобто тлумачення образу Христа “новодраматургами” дозволяє зробити висновок: “нова драма” жодним чином не змінювала канонічне бачення образу (Новий Завіт). Митці лише намагалися якомога глибше зрозуміти його і відповідно до християнського канону втілити не лише сам образ Христа, але й, що не менш важливо, дух його вчення і його сутність. Причому, коли йдеться про специфіку християнської спадщини у її співвідношенні із поетикою “нової драми”, суттєвим є і значення іншого прецеденту з художньої практики “новодраматургів”, а саме: для митців цього драматургічного напрямку було важливим донести свою позицію, своє бачення ролі і значення християнства за часів духовної кризи європейської цивілізації. А тому, відповідність канону визначає не лише втілення образу Христа, але й будь-яких біблійних мотивів та образів без винятку.

Література

1. Біблія. Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Українське Біблійне товариство, 1991. **2. Гауптман Г.** Пьеси. – Т. 2. – М., 1987. – 384 с. **3. Хализев В. Е.** Теория литературы: Ученик / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М., 2002. – 437 с.

The article deals with one of the key mythologemes of “modern drama” – the mythologeme of Christ. The concepts of mythologeme and philosopheme are differentiated. The non-artistic factors of origin of “modern drama” are defined. Canonical interpretation of christian inheritance is reflected as one of the basic principles of “modern drama” as the school.

УДК 82.09.

Л. Т. Назаревич

**МОДЕЛЮВАННЯ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ ХУДОЖНЬОГО БУТТЯ
ПЕРСОНАЖІВ В ЕКЗИСТЕНЦІЙНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОКРЕСЛЕННЯ ТЕРМІНА
“ХРОНОТОП”**

“Проекція часу є ключем до історичного шифру кожної наукової, релігійної чи художньої, віртуальної системи”, – зауважила З. Лановик [16, с. 44]. Справді, важко уявити собі літературу поза часом та простором, легше уявити її без персонажів, але коли вони у тексті присутні, то це вже вказує на те, що їхню присутність не можемо розглядати поза межами часу й простору, а це, в свою чергу, дозволяє реципієнту глибше та обширніше осягнути їхнє внутрішнє буття, сутність, збагнути їхню психологію. Пребуваючи в певному просторі, час, введений автором, ставить літературного персонажа в межову ситуацію, що дозволяє йому сповна розкритись і заявити про своє сутнісне Я. (Наприклад, Михайлик з оповідання Коцюбинського “Ялинка”, заблукавшись у лісі, опинився наодинці з проблемою боротьби за життя. Читач разом із героєм “втягнутий” у відкритий простір і напружений внутрішній час. Саме речові деталі простору – хрест, дерева, ялинка, сліди (ходіння по замкнутому колу) дозволяють відчутти розтяжність, нескінченність, важкість часу перебування у лісі маленького хлопчика, який з усіх сил бореться зі стихією, а значить – за власне існування. Крім того, ця межова ситуація розкриває добру, не самозакохану душу Михайлика; про це свідчать його думки про рідних). Такий розвиток простежується на рівні аналізу текстового хронотопу. За М. Бахтіним “Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (в значній мірі) й образ людини в літературі; цей образ завжди хронотопічний” [2, с. 234]. Це дає нам можливість розглядати модерних героїв у їхньому власному часопросторі, який залежно від ситуації, індивідуалізується, залишається незмінним, або змінюється залежно від волі автора. Особливо цікавими для дослідження є твори письменників нової генерації, оскільки саме їм вдалося порушити траційний (як у Класицизмі) підхід до зображення часу, що дало свій відбиток на формі й манері викладу. Мала проза, сконцентрувала у собі різноманітні зсуви часу, часові повороти,

нашарування декількох часових пластів та ін. Зауважимо, що саме в модернізмі найбільш вільно (свобідно) поводитись із часом, що дозволяє розглядати епоху “зламу віків” в ключі екзистенц-філософії, де свобода була проголошена кредом кількох поколінь письменників та критиків (Ніцше, Сартром, Камю, Ясперсом, Аббаньяно, Винниченком, Яцківом, Коцюбинським, Кобилянською та ін.). Значний інтерес до хронотопу, зумовлений “появою художніх творів з посиленою філософічністю, з поглибленою розробкою типу “верх-низ”, “минуле-майбутнє”, “народження-смерть”, “злет-падіння” і численних проміжних метафоричних парафразів на мотиви, покликані показати певне розуміння часопросторового континууму, протяжності й безперервності світу” [10, с. 97]. Вагомою властивістю моделювання часу в екзистенційній новелістиці є переривність часу, що дозволяє автору вибирати суттєві, важливі фрагменти з життя персонажа, які виокремлюють його з-поміж інших і не обтяжують читача зайвими деталями. У новелі “Жебрачка” Кобилянська змалювала кількома штрихами образ сліпої жінки, яка своїм писклявим голосом протягом ранку дратувала письменника, який чув ті просіння-моління. Роздратування передано як безперервність, як те, що постійно існує в часі та просторі: *“Слухаю з повздержаним віддихом одну хвилину, другу, третю, аж нараз:*

– Змилуйтесь над нещасливою, а Бог заплатить вам!

Се може чоловіка довести до божевільства” [8, с. 334]. Він все кидає, біжить до жебрачки та помічає, що вона сліпа. Авторка зупиняє час, не продовжує роздумів героя, а в уста наратора вкладає такі слова: *“Несказанно гідке чувство заволоділо мною”* [8, с. 335]. Можемо тільки здогадуватися як довго мучило те відчуття літературного героя. Слід наголосити, що така переривність можлива лише у літературі. Наше твердження виходить зі слів Юма, де йдеться про абсолютну неподільність реального часу та простору, бо, якщо було би по-іншому, то “час в тому вигляді, в якому він існує, мусів би складатися із неподільних моментів, інакше якщо би ми ніколи не могли дійти до кінця, ділячи час, і якщо би кожен момент, йдучи за іншими моментами, не був повністю відокремленим і неподільним, то існувало би безкінечне число співіснуючих моментів, чи частин часу, а це, я думаю, – заявив Юм, – всі визнають яскравим протиріччям” [22, с. 91]. В літературі все по-іншому – тут персонажі можуть розмежовувати час на “до” і “після” якоїсь життєво важливої події. Фрагментарність художнього простору тягне за собою й фрагментарність художнього часу як підтвердження служать твори письменників нової генерації, де одна подія стає визначальною і вирішальною, штовхаючи персонажа здійснити кардинальний поворот, – втратити свою автентичність, як Терень чи навпаки перевтілитись – стати іншим, досконалішим, як Піня із оповідання “Талісман” В. Винниченка, Михайлик з твору “Маленький грішник” М. Коцюбинського, покінчити з життям (“Дід” М. Черемшина) чи залишитись назавжди в пам’яті близьких (“Зрадник” М. Черемшина), згадати гріх і позбутись його, висповідавшись (“Гріх” В. Стефаник), чи помирати наодинці в страшних муках (“Сама-самісінька” В. Стефаник),

вирватись із замкнутого простору (“В путях шайтана” М. Коцюбинський) чи вдовільнятись лише спогадами (“Портрет” В. Стефаник) та ін.

Характерною ознакою часо-простору є умовність, яку можна розділити на конкретну та абстрактну. Проте, нас цікавить конкретний простір-час, оскільки саме він відбиває сутність літературного героя і виявляє себе у тексті як універсальна модель буття. “Формами конкретизації художнього часу виступають по-перше, “прив’язка” дії до реальних історичних орієнтирів і по-друге, точне визначення “циклічних” часових координат: пір року і часу доби” [6, с. 100]. У новелістиці кінця XIX – початку XX ст. ми виявили, що емоційно-психологічний смисл часу (пір року чи часу доби) модерного персонажа індивідуалізується, стає суб’єктивним, набуває таких рис, які властиві героєві, відображає його душевний стан. Особливо яскраво це простежується у творах модерністів. Так, у новелі В. Стефаника “Озимина” пейзаж, який нечітко вимальовується на початку твору, підкреслює тугу старого і опосередковано вказує, що все припиняє своє існування у просторі у відповідно обраний для того час: *“Протяжна тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів’ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю”* [21, с. 158]. Тут осінь співвідноситься із старістю діда. Він заявляє про свій нерозрвний зв’язок із землею та помічає дисонанс свого існування, порівнюючи своє життя зі стиглим колосом: *“Колос дійшов, похиливси, землю цулує, вже почорнів, а косар чекає [...]”* [21, с. 158]. Персонаж усвідомлює, що всі під часом ходять, що людське існування обмежене в часі, а старість, яка обліпила його купою болячок, обмежує його існування й у просторі, що найтрагічніше для селянина, бо коли він не може руками землю обробляти, тоді дорога тільки в могилу. Дід свариться зі смертю, яка про нього забула і вважає, що його час вже прийшов: *“Я своє вже відбув, я контетний, мені нічо не бракне. Озми собі пушку того духу та й пусти з-за стола – я контетний. [...] Ти не пхайси межі молодих, але бери то, що до твого писка. Молодий най таздує, най він діти до розуму приведе, він тобі не втече, а хоть він у війні, а ти его не руш! Забирай у яму тото, що до ями...”* [21, с. 158]. Осінь як пора вмирання осмислюється тим же автором у новелі “Осінь”, “Виводили з села”, “Катруся”, “Діти”, “Лан”, “Скін”, “Похорон”, при чому за авторською концепцією часто помирають молоді, а старі, хочачи померти, ніяк не можуть дочекатися смерті. У “Весняному захваті” М. Яцківа весна, а не осінь трактується як пора смерті (на відміну від фольклору, де весна – народження життя). Тут у промволянні дівчини до мами виявляється її незадоволення чимось: *“Нині [...] перший день так пізно в маю. Відколи зелень та цвіти розвились, а погоди ще не було...”* [25, с. 57]. Саме наголос на непогоді наштовхує реципієнта на те, що не все гаразд, що та весна у свідомості Марійки неповноцінна, не та, не така. Вважаємо, що саме це й акцентує увагу на “непогоді” в душі дівчини, що й штовхнуло її до такого несподіваного кроку – самогубства. Крім того такий психологічний дискомфорт створюється й відчуттям страху перед майбутнім (незадовго вінчання), болем від минулого, вона наголосила коханому, що багато перетерпіла, бажанням увіковічнити мить щастя, в яке

самій важко повірити. Закохані постійно у відкритому просторі, на галявині, а це розмикає час їхньої екзистенції, сповнений жалем. Фрагментарне змалювання пейзажу, зокрема, Марійчині схованки у кущах калини та ліщини, звідки видно голубінь неба, підкреслюють глибоке внутрішнє переживання, нерозуміння того, що відбувається, прагнення пізнати трансцендентні виміри буття. Речова деталь – блакитні стяжки – слугує своєрідним обрамленням твору, вказує на конечність молодого життя у розквіті сил та пам'ять про нього в свідомості матері та коханого. Настрій смутку, небезпеки передано словами, які розпочинають оповідання В. Винниченка “Солдатики”: *“Ранок сірий, холодний мартовський ранок. Хмари темним густим димом нависли над селом і незграбними величезними клубками низько повзуть кудись далеко-далеко. Січе пронизуватий, тонкий дощик і сріблястим порохом покриває і хати, і землю, і жовто-зелену травичку, що з'явилася з-під снігу”* [4, с. 139]. Введення у текст такого хронотопу свідчить про те, що день розпочнеться з якоїсь напруженої події для селян, цією подією стала поява солдатів. Весна у творі відіграє роль пробудження свдомості Явтуха, який став для односельців ватажком, який перший здійснив бунт проти несправедливості панів, проти абсурдності існування-виживання. Похмурий ранок наштовхує на проведення паралелі із похмурими обличчями людей, із їхнім смутком через втрату ватажка.

Проаналізувавши вибрані нами твори ми збагнули, що ні простір, ні час не представлені у чистому вигляді, тобто “про простір ми судимо з огляду на речі, які його заповнюють (в широкому сенсі), а про час – з подій, які у ньому відбуваються [...]. Важливо хоча би кількісно (“більше – менше”) виявити заповненість, насиченість простору та часу, оскільки цей показник характеризує стиль твору” [6, с. 102]. Із заповненості чи незаповненості часо-простору можемо простежити внутрішній світ персонажа. Наприклад, лежання чи сидіння на ліжку, погляд вдалину свідчить про нудьгу чи втому, яку переживає людина. У новелі “Роботи” В. Винниченка інтровертну сутність Максима підкреслює такий світ речей, представлений автором: *“Вечоріло. В хатинці було холодно, вогко й темнувало. Брудний світ ледве проходив надвору крізь маленьке, похилене віконце й скупо сірів по голих, брудних стінах, по чорній земляній підлозі, по всій убогій обстановці “робітницької квартири”. А Максим все сидів, обперши голову на стіну й дивлячись кудись за піч. В дірявих черевиках його ще зранку неприємно холодила ногу грязь, по всьому тілі давно вже ходили хвилячки дрижаків, але йому не хотілось ні встати, ні поворухнутись”* [4, с. 60]. З прцитованого уривка видно, що Максима турбувало щось важливіше, ніж брудні стіни, щось вагоміше, ніж холод і бруд на дірявих черевиках. Перед читачем постала знудьгована, втомлена, стурбована особа, для якої світ речей не має жодного значення. На початку сюжетного часу персонаж переживає екзистенційний відчай, емоційно-нервову напругу, ненависть до всього суцього, що передають наскрізні повтори на зразок – “не можу”, “не хочу” у діалозі з Людмилою. Відчай, який упродовж двох тижнів мучить героя, став причиною скуки, а крім того за такий короткий проміжок часу Максим зрозумів, що його сутність розкриється тільки у сродній праці

(яку ще Скворода пропонував), бо відсутність її веде до втрати себе як особистості та породжує агресію, бунт проти себе самого та всього світу. Герой віднайшов сенс буття після того, як Людмила поставила перед ним низку завдань. На рівні хронотопу простежуємо так зване перевтілення Максима: *“Він уже не сидів годинами, байдуже дивлячись в куток, не усміхався жалько й безнадійно, не збирався ні стріляти, ні в тюрму. Цілими днями він десь бігав, з кимсь вів якісь справи [...] . А через кожні два дні з’являвся у Людмили. І хоча так же само, як і перше, ніяково м’яв свій жовтенький капелюх, хоча так само старанно й бережно обходив килимок біля ліжка, боячись ступити на його забрудненими, подраними черевиками, хоча й тепер, як і перше, почував себе трохи не при собі в цій чистенькій, затишній кімнатці”* [4, с. 70]. Моделювання художнього простору дає змогу давати “моральну характеристику літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору, який виступає вже як своєрідна двопланова локально-етична метафора” [20, с. 256]. Речові деталі, які оточують літературного персонажа, розкривають його скромну, сором’язливу, дещо фемінну вдачу. На думку Мерло-Понті, існування людини відзначається тим, що вона живе у зв’язку із речами, тому через відносини часу та речей, які оточують людину, вимірюється її буття. Наприклад, літературний герой Винниченка м’яв шапку чи капелюх у руках, опускав очі і т. п., постійно брудні та діряві черевики свідчать не тільки про вбогість, але й про неохайність, яка ні для Максима, ні для Людмили не є чимось вагомим. Тут – суть у вищій цілі, яка спрямована на благо батьківщини, аби не втратити її, необхідно подолати депресію. Герой зумів це зробити, впустивши у своє внутрішнє буття жінку, яка його мінімальну інтенсивність подіями часу перетворила на максимальну насиченість і зовнішніми, і внутрішніми подіями. Проте він нестійкий психологічно тип, будь-яка несподіванка (побиття поліцією Людмили), вибиває його з колії, примушує думати про самогубство, яке бачиться як можливий вихід із теперішніх мук, забуттям. Людмила – сильна особистість – сприймає майбутні випробовування як належність, як невідворотність, а очікування трагічних подій розтягує час, робить його нескінченно довгим, породжує нудьгу. Наприкінці твору спостерігаємо певне “зжовування” часу, де все мінімалізується, де настає очікувана розв’язка.

Заповнений речами простір зустрічаємо й у Стефаникових новелах “Сама-самісінька”, “Вона-земля”, “Осінь” та ін. У першій побутові, предметні, пейзажні художні деталі відображають душевні муки старої вмираючої жінки – це передано введенням у текст абстрактних чи то ірреальних дійових осіб: нечистої сили, вершників на червоних конях, хмар з маленьких чортенят; вони вказують на те, що старенькій все мариться, що ірреальний та реальний світи переплелися і межі віднайти неможливо. Передсмертні муки передають фрагментарні замальовки портрету баби – спалені губи, які білим язиком облизувала, блудні очі, які дивились на хрест, де хрест – просторова деталь, яка поєднує жінку з реальним світом, побутом (хатою, схожою на печеру, чорною подушкою під головою, шматком хліба, збанятком з водою, шибкою вікна, столом, горшками, мисками), зморщене

лице, по якому зумкотять мухи, (які є у творі наскрізною деталлю і символізують нав'язливість, жах буття, влізливість), руки, які відганяють марення, яким не вдається перехреститись, голова, якою вдарилася об стіл у передсмертній агонії. Все це дає підстави думати, що баба каралась за тяжкий гріх, не покаючись. Для М. Бахтіна предметний світ, у якому існує душа героя, “естетично важливий як оточення цієї душі” [3, с. 116]. Тут оточенням душі були: екзистенційна вина та кара, хоча не знаємо, а лише здогадуємося про це з представлених предметних деталей. Локальність простору, де мучиться жінка, проливає світло на обмеженість рухів та усвідомлення, а правельніше неусвідомлення нею себе в часі; підкреслює самотність, конечність, безвихідь. “Персонажі Стефаника, – на думку В. Костюка, – перебувають поза конкретикою певних хронотопів з їхніми побутово-соціальними умовами. Оті обдерті хати, злидні є лише антуражем, сценічною умовністю” [11, с. 126]. Проте саме штрихи Стефаника у змалюванні простору дозволяють зрозуміти, що для його персонажів суттєве, а що беззмислове. Тій же бабі із “Самої-самісінької” важливо було хоча би перед смертю поєднатись із Богом (прагнення перехреститись), очевидно до цього її штовхнув страх власної конечності, відчуття прострації, страх небуття, але вже було пізно щось змінити – її оточили нечисті: *“Замкнула очі. Земля у хаті ропукалася, а баба в розколібину сточувалася і надала удолину. Летіла все усвід та усвід. Десь усвіді чорт ймив її, завдав на себе та й почав летіти з нею, як вітер. Баба рвонулася та головою грянула до стола. Кров потекла, баба схлипала та й умерла”* [21, с. 60]. Таке натуралістичне завершення підтверджує думку про те, що автор майстерно зумів просторовими деталями увиразнити нескінченний, розтягнутий внутрішній час перебування помираючої у світі. Експресіоністична проза найкраще виражала, моделювала суть і біологічного, і внутрішнього, і календарного часу. Н.Яцків вважає, що *“хоча місце дії Стефаникових новел здебільшого гранично локалізоване, письменник, показуючи трагедію людського життя чи радше духовної самотності, уміє вийти за рамки часопростору”* [26, с. 85]. Так у новелі “Побожна” час стиснутий до одного моменту, сварки, у якій виявляється все аморальне життя жінки, її фальшива сутність.

Особливо значимими у екзистенційній літературі були ретроспекції, проспекції, сновидіння, візії, марення, бо завдяки цим прийомам вдавалось збагнути, як персонажі переживали суб'єктивний час власного життя: минуле, яке представлене спогадами, звертаннями до пам'яті; теперішнє, коли персонаж усвідомлює свою присутність у світі; майбутнє, де зачіпаються уявлення про значимі події у житті персонажа. Так само, як і у свідомості можуть переплітатися переживання різних часів, залежно від психіки особистості, так само і в літературі модернізму спостерігаємо нашарування декількох часових пластів. Яскравим прикладом слугують твори Б. Лепкого, О. Кобилянської, В. Винниченка. Новела О. Кобилянської “За готар” “надає більшій контрастності обом часовим пластам – часам давнім, від яких тягнуться гріхи “чорної” Магдалени, і сучасному життю, де кояться не менш тяжкі злочини” [7, с. 11]. Письменниця натякає, що героїня

все своє життя, ще з дитинства, спокутує тяжкі чужі гріхи, проте вона стоїчно витримує випробування часом. У творі представлений лінійний простір, який згідно з концепцією Ю. Лотмана є “зручною художньою мовою для моделювання темпоральних категорій (“життєвий шлях”, “дорога” як спосіб розгортання характеру в часі)” [20, с. 253]. Перед нами постав образ стоїчної жінки, яка долю сприймає як неминучість, яка не противиться упродовж усього життєвого шляху нести власний хрест. Така її позиція у світі може розглядатися в річищі релігійного екзистенціалізму, оскільки її святість підтверджується такими рисами, як благородство, душевна доброта, щедрість, яких не розуміють інші, і жінка залишається наодинці зі своїми проблемами. Неспроста авторка наголошувала на хронотопі вечірньої холодної зими, неспроста змалювала фрагментарно глибокий сніг та ввела у текст такі речення *“О тій самій порі чорна Магдалина сидить у своїй хатині і пряде. Від часу до часу спиняється її журливий погляд на тринадцятилітній дитині, що лежи у сорочині... сидить на печі, дере пір'я й перериває глибоку тишину довгим кашлем. Чоловік на постелі, звернений лицем до стіни, лежить мовчки. Від довшого часу вис собака в буді коло малої стайні, де знаходиться їх одинокі багатство – корова, і не може успокоїтися”* [9, с. 482]. Виття собаки вже насторожує, створює атмосферу напруги. Для читача особливо важливе перше речення цієї цитати, оскільки він вже знайомий з тим, що піп та двоє чоловіків знайшли напівживу людину на межі, що є символічним, адже його життя було на межі виживання і вимагало негайного прийняття рішення, проте амбіції та зажерливість взяли гору – хворого було покинуто на відкритому просторі – межі городу Магдалени, у снігах. Саме наголос, на тому, що все відбувалося у тій самій порі ставить Магдалену та тих, що знайшли бідолаху в однаковісній як часові, так і просторові відносини. Прийом протиставлення чоловічого жорстокого світу жіночому гуманному проливає світло не лише на благородність селянки, але й на її вміння швидко реагувати на вимоги часу, адже вона не завагалася брати людину до хати чи залишити її помирати, вона з усіх сил тягла його до себе. Введена у текст абстрактна художня деталь – відсутність фізичної сили підкреслює силу духовну, а конкретна речова деталь – останній коцик, який віддала з маєтку попові сповна розкриває її великодушність та життя у злагоді з Божою заповіддю любові: “Люби ближнього свого, як самого себе” та підкреслює ненажерливість так званого духовного наставника. Смерть, яка з року в рік, набираючи циклічного характеру, приходила до хати Магдалени і забирала її дітей, може вибити з колії будь-кого, але у неї була ще донечка, яка тримала її на цьому світі, яка задавала ритм життя і саме дитяча, чотирнадцята, смерть, якої вона не сподівалася, закинула матір у екзистенційний вакуум (вислів Франкла), який передбачає абсолютну втрату сенсу життя. Жінка збагнула весь трагізм, весь біль і разом з тим, що все вже скінчено. На межовість та екзистенційне перебування Магдалини у світі вказує ще одна просторова деталь – її хата, яку *“поставила під лісом, окремо від людей, якби до нашого гурту не належала. Сама на готарі”* [9, с. 487], тут спостерігаємо натяк на містичний зв'язок із потойбіччям,

прочитуємо часове двосвіття (вислів Г. Гіршмана): “часова кордината являється основою співвіднесення ще однієї [...] пари: двох світів – реального та ідеального – в художньому цілому” [5, с. 135], де ідеальний світ буття Магдалени, а реальний – всі інші персонажі; тільки завдяки реальному відкрився ідеальний часо-простір в усіх виявах буття.

Вдалими прийомами для зображення реально-ідеального світу є ретоспекції та проспекції. Ілюстративним матеріалом слугуватимуть твори Б. Лепкого “Ще час”, “Жертва”, “Звичайна історія”, “Мій товариш”, та М. Коцюбинського “Persona grata”, “Що записано в книгу життя”. Для літератури “зламу віків” характерна асоціативна, а не історична ретроспекція, оскільки саме тоді особлива увага відводилася зображенню внутрішнього світу персонажа через спогади і завдяки їй вдавалось відтворити фрагментарність мислення, яке й позначилося на манері письма. Н. Копистянська зазначає: “Деякі моменти асоціативної ретроспекції мають у творі ключове значення. У них зосереджується психологічна домінанта зображеного характеру і через минуле окреслюється майбутня дія, поведінка персонажа, тому що функція асоціативної ретроспекції – не відновити в пам’яті окремі події і переживання, а здійснити взаємопроникнення часів, які творять єдність” [11, с. 181]. В оповіданні Б. Лепкого “Ще час”, де заголовок твору вже свідчить про визначальну роль часу, на самому початку представлено нещасливе сімейне життя, про яке читач дізнається зі спогаду-докору чоловіка самому собі, який представлений як думки вголос, як псевдомонолог: *“Вже другий місяць живемо, а вона ні разу не всміхнулася, одного доброго слова не промовила, як монахиня, як мучениця яка!”* [19, с. 331], – думає чоловік, повертаючись на обід додому. На рівні хронотопу простежуємо, як за короткий проміжок часу (холодного обіду), в суперечці між подружжям розгортаються події минулого життя дружини і з’ясовуються причини шлюбу – її матеріальна безвихідь та його закоханість. Вона щоразу спонукає чоловіка пригадувати часи до подружжя, знімаючи в такий спосіб із себе відповідальність за холодність та байдужість перед ним, мовляв, вона попереджувала, що так буде. Цікавими є введення в текст авторських прийомів – коментарів, які вказують на тривалість того чи іншого психічного стану персонажа: *“Затявся на хвилину”, “оперся на спинку шкіряного крісла і ніби байдуже дивився на стелю [...]”. Те, що перед хвилиною почув, правда*”. *“І він глянув на неї. Господи, вона щохвилини краща”* [19, с. 333 – 334]. Раптові зміни настрою виникали в процесі спілкування, якого не було протягом двох років. Нехай це і була суперечка, але вона відкрила двом чужим людям те, чого вони ніколи не помічали одне в одному. Брак спілкування породжував відчуженість. А злість та агресія, вилившись назовні по суті зблизила їх, що бачимо з наступної частини їхнього діалогу, який вже набув м’ягших рис, адже жінка почала чути, а не лише слухати. Мистецтво говорити у персонажа, юриста за фахом, розкрило його душу, його глибокі почуття про що свідчить фраза: *“Будував я її (святинню) двадцять літ [...] заки ще пізналися ми з собою, заки я вас побачив уперше. Я вас прочував. Довго розглядався я по базарах життя і, кого не стрінув, все мені якийсь голос нашіптував: “то не вона”. Аж*

побачив вас і той самий голос сказав мені: “це тая”. Така вже наша доля, моя ласкава пані. Ми, чоловіки, все будемо для вас. [...] Моєї довгої бесіди короткий зміст такий: потерпім, потерпім ще якийсь час” [19, с. 335]. Раптову перемену спостерігаємо і у свідомості дружини, що передана як її внутрішній голос: “(Він не такий то скучний, як я собі гадала...)”. Далі автор показує про що в той самий час думає чоловік: “А він гадав, що вона позіхне, або зітхне і встане”. Це дозволяє одночасно сприймати почуття обидвох осіб та спостерігати за їхніми метаморфози під час спілкування, а крім того автор дає змогу читачеві збагнути й ті внутрішні здогадки персонажів одне про одного, викликані монологом-сповіддю юриста, про які вони тільки здогадуються. Упродовж усього сюжетного часу, який представлений у творі, розкривається й екзистенційний час героїв, який тривав лише годину, але за ту годину стосунки із холодних переросли у теплі, про що засвідчили такі художні деталі: гаряча рука, яку поцілував чоловік після розмови; кава, яку захотілось запарити дружині, чого раніше вона не робила для нього; її сльози розуміння та пермін. Символічною фразою чоловіка й закінчується твір: “Ще час на подорож в Альпи. Ще час” [19, с. 338]. Її можемо потрактувати як віру та сподівання, що обідня розмова не тільки розтопила лід у стосунках, але й як бажання бути вдвох, як віру в майбутнє, як поділ сімейного життя на “до” та “після”. У творі прочитуються філософські ідеї М. де Унамуно, який говорив про страждання в коханні; М. Гайдеггера, для якого мова – буття людини, адже вона засвідчує ким є той, хто говорить; К. Ясперса, для якого тільки в комунікації мислиме істинне людське буття, і розуміння, оскільки комунікація – це боротьба за істину, де двоє людей знаходять себе.

Ретроспекцією у творі “Звичайна історія” представлена пам’ять-докір учителя, який поетапно, фрагментами розкриває свою душу отцеві – випадковому співрозмовнику. Хворий юнак пригадує найдрібніші деталі свого дитинства, а особливо він запам’ятав літню неділю, яка зв’язувала його з рідним домом, з батьками. Зі слів головного персонажа бачимо, що той спогад грів йому душу: “Не раз, коли мені на світі дуже зле і дуже чорно, то пригадую собі тую неділю, те сонце, ті липи, ту свою білу сорочку...” [17, с. 411]. Далі зі слів оповідача розуміємо, що хлопцеві саме зараз дуже зле, бо він згадав про ту неділю, яка вирішила його долю в майбутньому. Автор представив нам мовлення героя, оскільки саме мова, за М. Бахтіним, виражає людину, її індивідуальний світ. Потік свідомості юнака, переданий автором як монолог-сповідь розкриває зміст життя хлопця – наука, книжки. Читач дізнається і про розчарування, які пережив персонаж в бурсі – він очікував від навчання одного, а воно виявилось зовсім іншим – пеклом, нескінченністю. Хронотоп дороги, який часто повторюється, вказує на тісний зв’язок із домівкою, куди його завжди тягне попри велику нужду, бо дім асоціюється з теплом, добром, світлом, святом. Також спостерігаємо, що сумління його мучило через те, що батько від серця відривав гроші, аби вчити сина, і він вчинив так: “Я віддав ті гроші батькові, а собі лише спомин. Той спомин ходить зі мною донині” [17, с. 412]. Герой робить екзистенційний вибір – заробляє, навчаючись, але заздрість колеги

призводить до того, що юнака виганяють зі школи, що призводить до втрати сенсу буття і породжує трагічне відчуття часу, який тепер видається марним. Матеріальна скрута закидає персонажа у межову ситуацію, він у листі просить знову у батька гроші. Саме перерваність художнього часу, представлена кашлем юнака, різними спогадами підкреслює вагомість того, про що він говорить, весь час живучи минулим, відчуттям провини за бідність батьків. У його пам'яті щоразу виринають слова батька, які створюють атмосферу нескінченності мук: *“Всьо йшло на тебе, на ту твою школу, і тому біда”* [17, с. 415]. В тексті відчуття провини та бажання повернутися додому і відчуті липовий запах постійно переплітаються. Мотив абсолютного нерозуміння підсилюється розповіддю про нещасливе навчання панських дітей, які не хотіли нічого пізнавати. Простежується й екзистенційна безвихідь – ходіння по замкнутому колу, Сізіфів неоціненний труд. Протягом так званої вечірньої сповіді розгорнулось все життя літературного героя, всі аспекти його діяльності та сокровенне бажання поїхати додому, в такий спосіб позбутися відчуття провини. Але не судилося. Знову через хронотоп спостерігаємо, що за пару годин після розповіді життя юнака обірвалося, його останнє заповітне бажання не здійснилося, а розповідь про все залишилася в пам'яті отця.

Особливо вдало через ретроспекцію М. Коцюбинський у новелі *“Persona grata”* розкрив психологію вбивці. Завдяки тому, що автор проникнув у минуле свого героя, ввів його спогади з дитинства, частково представлені як потоки свідомості та сни, читач збагнув, що людина, яка існує в теперішньому – це по суті відбиток минулого, що спостерігаємо, аналізуючи свідомість персонажа. Дія пам'яті відбувається у замкнутому просторі, у тюрмі. Зауважимо, що це один із найуживаніших елементів у творчості письменника, оскільки саме замкнутість, обмеженість рухів персонажів є виявом отої екзистенційної самотності, туги, закинутості, обмеження свободи пересування, безпомічності та ін. межових станів. Крім того, будучи на самоті, будь-яка людина намагається докопатися до суті речей, пізнати істинність того чи іншого факту, збагнути себе як вищу істоту, зізнатися собі, чому так, а не по-іншому розгорталася подія, заглибитись у свій внутрішній світ. Саме для екзистенційної літератури світ кожної людини є чимось більшим, ніж світ взагалі, а через спогади, асоціації, візії підкреслюється значущість цього. У тексті помічаємо фрейдистські ідеї – психологія формується в дитинстві, все, що заклалося з дитинства виявиться в зрілі роки. Так, Лазареві згадалось, *“як ще малим хлопцем повісив kota”*. Той спогад виринав у пам'яті час від часу, не зважаючи на те, що мав купа поточної роботи, *“а обдертий заморений кіт знов несподівано вплив, бився на мотузку, корчив хвіст, лапи і витріщав великі криваві очі”* [14, с. 284]. Тоді, в дитинстві, для нього це було цікаво, саме з того часу на підсвідомому рівні з'явився потяг до насильства, оскільки персонаж віддав себе агресії, не надаючи цьому значення. Навіть будучи ув'язненим, він був готовий вбивати тих, що за мурами – вияв заздрості від несвободи. Ковтнути шматок повітря, волю, дали йому жандарми, коли вивозили Лазаря на завдання – візити людей.

Представивши свого персонажа у відкритому просторі, письменник розкриває його душу – він теж хвилюється, у нього є сумління, яке після першого повішання білявої дівчини, заливає алкоголем. Пам'ять-докір не дає спокою. На початках сни, щоразу нагадують про минуле, змушують згадувати, аналізувати, докоряти собі. У тексті прочитується одна з ідей Гайдеггера: минуле не залишається позаду, воно завжди наявне в теперішньому, воно впливає на хід подій в теперішньому, в такий спосіб, впливаючи й на майбутнє. Лише відчуття вини та совість, яка через спогади прокинулася, допомогли здійснити бунт проти минулого, героєві захотілося покінчити зі всіма вбивствами, оскільки зрозумів, що життя людей, приречених на смерть, – в його руках, що він може змінити хід подій. Пізніше, автор через перспекцію передає глибоке, внутрішнє бажання Лазара подолати зло, знайти старшого і задусити його не так, як інших, а посправжньому, зі всіма муками на обличчі, *“щоб корчився довго, без краю, щоб тіпали плечі, зчорніло лице і вилізли з ямок неситі очі”* [14, с. 300]. Отже, правомірною буде думка, що з “позицій теперішнього й минулого проектується і буття в майбутнє, яке також постає в різних можливостях і неможливостях – у предметах наших сподівань, очікувань, подій і мрій” [22, с. 42]. Бачимо, що Лазар, хоча й змирився із роллю, але вона нагадувала про себе більш масштабно і вимагала нових жертв. Людина є роллю, яку виконує. Хоча злочинець зрісся з нею, проте його внутрішня суть відкидала чим вона переймається, що вона робить. “Час – це простір людського життя, до деякої міри він задає межу індивідуальності у рольовому вимірі людського буття. А тому темпоральність як визначальний, іманентний елемент існування людини і історії також впливає на рольові очікування як стани Я” [12, с. 189].

Отже, можемо зробити висновок, що у модерністичних пошуках письменники-екзистенціалісти, переносячи у свої твори певні філософські ідеї, розширили коло можливостей у моделюванні художнього світу, де простежуються переходи від минулого до майбутнього і навпаки, їх художній світ став більш насиченим, вільним, необмеженим у часопросторових вимірах, зі зміщенням часових елементів. Особливо сприйнятливим для відтворення внутрішнього часу став жанр новели. Центрального значення тут набув і психологічний час – час у сприйнятті одиничної людської свідомості, індивідуальний. Так волею автора час у творі може зупинятися, ущільнюватися або розтягуватися, скорочуватися чи тривати, уповільнюватися чи прискорюватися, події минулого і майбутнього можуть бути представлені в теперішньому ракурсі, безвідносно до того проміжку часу, якому вони належать. Ці та подібні прийоми творять обширне поле досліджень, котре сучасне літературознавство не повинно ігнорувати.

Література

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 160 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – 502 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.,

1986. – 444 с. **4. Винниченко В. К.** Твори в 2-х т. – Т. 1. – К., 2000. – 584 с. **5. Гиршман М. М.** Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991. – 159 с. **6. Есин А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – М., 1998. – 248 с. **7. Кирилюк С. Д.** Мотиви та образи світової літератури у творчості О. Кобилянської. – Чернівці, 2000. – 48 с. **8. Кобилянська О. Ю.** Твори: В 2 т. – Т. 1. – К., 1988. – 541 с. **9. Кобилянська О. Ю.** Твори: В 2 т. – Т. 2. – К., 1988. – 598 с. **10. Кодак М. П.** Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К., 1988. – 159 с. **11. Копистянська Н. Х.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів, 2005. – 368 с. **12. Корабльова Н. С.** Багатомірність рольової реальності: ролі і маски – лик та личина. – Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2000. – 288 с. **13. Костюк В. І.** Поетика фрагменту і художня цілісність твору: Дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Національна Академія Наук України Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2000. – 181 с. **14. Коцюбинський М. М.** Твори: В 4-х т. – Т. 2. / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. – К., 1984. – 382 с. **15. Коцюбинський М. М.** Твори: В 4-х т. – Т. 3. / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. – К., 1985. – 398 с. **16. Лановик З.** Біблія і література: компаративне дослідження // Міжнаціональні горизонти і компаравістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2005. – С. 19 – 61. **17. Лепкий Б.** Твори у 2-х томах. – Т. 1. / Упорядник М. Ільницький. – К., 1991. – 835 с. **18. Лепкий Б.** Твори у 2-х томах. – Т. 1. / Упорядник Ф. Погребнник. – К., 1997. – 845 с. **19. Лепкий Б.** Твори у 2-х томах. – Т. 2. / Упорядник Ф. Погребнник – К., 1997. – 695 с. **20. Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – 350 с. **21. Стефаник В.** Мое слово. – К., 2000. – 319 с. **22. Шинкарук В. І.,** Табачковський В. Г., Шалашенко Г. І., Андрос Є. І., Ковадло Г. П. Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми / НАН України; Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. – К., 2000. – 286 с. **23. Юм Д.** Сочинения: В 2 т. / С. И. Церетели (пер.), А. Ф. Грязнов (вступ. ст.) – 2. изд., доп. и испр. – М., 1996. – 733 с. – (Философское наследие; Т. 125), Т. 1 – 733 с. **24. Ясперс К.** Всемирная история философии: Введение. – СПб., 2000. – 272 с. **25. Яцків М.** Муза на чорному коні. – К., 1998. – 846 с. **26. Яцків Н.** Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця ХІХ – початку ХХ століття. (Проблема відтворення стилю новеліста): Дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Прикарпатський університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2000. – 175 с.

The article deals with the problems of time-space relation of the artistic being of characters in the modernist prose of the Ukrainian writers of the 19 – the beginning of the 20th century. On the basis of literary analysis of the short stories by such known Ukrainian writers as V.Lepkyj, V.Stefanyk, V.Vynnychenko, M.Yatskiv, O.Kobylanska and others the author demonstrate how time and space characteristics influence upon the modeling of inner being of the prose personages. In her studies the author considers philosophic ideas of the

existentialists (M. Heidegger, K. Jaspers) and contemporary literary critics (M. Bachtin, M. Hirshman). The main attention is paid to the analysis of such poetical aspects as retrospection, prospection, real and ideal world modeling, psychological essence of the modernistic characters.

УДК 82.09

Н. В. Науменко

МОЖЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ СЛОВА В МОВІ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО ВІРША

Кардинальною проблемою культурології, літературознавства та мовознавства, яка стосується вивчення духовної культури українців, завжди була й лишається проблема слова, його образності та впливу на чуття людини.

Першим вітчизняним науковцем, який поставив питання комплексного дослідження слова, справедливо визнають О. Потебню. На його думку, основними складниками мистецтва є образ і значення [13, с. 79]. Об'єктивним змістом слова постає образ, для позначення якого Потебня вживає різні поняття: “уявлення”, “знак”, “символ”, “засіб порівняння”, а найчастіше – “внутрішня форма”.

Символічному характерові слова Потебня надавав особливої ваги. “Мова в усьому... символічна”, – писав він у “Записках по русской грамматике” [12, с. 24]. Оскільки мова – не лише засіб творення поезії, а й сама поезія, то “символізм мови... може бути названо її поетичністю” [19, с. 174]. Цю думку вчений проводить у дисертації “Про деякі символи в слов'янській народній поезії”: “Близькість ознак, помітна в постійних тотожних висловах, існує й між назвами символу й предмета” [17, с. 3].

Тому, говорячи про проблему поетичності слова в українському вільному віршуванні, доцільно брати до уваги “слово-символ”, яке стало “точкою перетину” лінгвістичних інтересів О. Потебні з природним обдаруванням літературознавця. Учений брав слово як висхідний матеріал літератури, розглядав його у складі художнього твору, намагався на цій основі вивести загальні формули та закони поетичної творчості, яку вважав “способом художнього пізнання світу” [20, с. 32].

Особливого значення О. Потебня надавав динаміці взаємозв'язків між словами, руху думки, викликаного рядами асоціацій, пов'язаних із звичним слововживанням. “Слово, що об'єднує певну групу сприйнять, – писав він, – тяжіє до внутрішнього сполучення зі словом найближчої групи, й таке тяжіння зумовлено самим об'єднанням у слові образом” [20, с. 37].

Тому метою нашого дослідження стало з'ясування шляхів виникнення слова, його самобутності в контексті писемного твору, зокрема поетичного, та визначальної ролі у процесі пізнання людиною світу.

Йтиметься про роль та місце індивідуально-авторських новотворів у поетичній мові вільного вірша, специфіку якого на українському ґрунті визначає синтез новітніх філософсько-естетичних ідей і переосмислення архетипів національної культури.

Погляд на слово як на поетичний твір визначив одну з фундаментальних засад мислення О. Потебні – ідею *мови як пізнавальної діяльності*. Учений розробив оригінальну теорію внутрішньої форми слова, згідно з якою слово на час свого виникнення має три елементи:

- *єдність членороздільних звуків (зовнішній знак значення);*
- *уявлення (внутрішній знак значення);*
- *саме значення.*

Звук і значення завжди залишаються обов'язковими частинами слова. Без будь-якого з цих елементів слова немає. Звук без змісту не є словом, і навпаки – значення, що не супроводжується членороздільним звуком, не є словом. Середній елемент слова – уявлення – дуже мінливий, з часом він може зникати. За його наявності слово має образність і може бути названо поетичним; коли ж уявлення втрачається, слово стає необразним, є логічною назвою предмета, дії.

У художньому творі образ, символ, уявлення, внутрішня форма виступають на першій плані, і через них пізнаються значення, думка, ідея. Якщо образ усвідомлюється після значення, не додає нічого нового, правлячи за знак значення, – це не художній образ. Звідси впливає такий висновок.

У слові співвідношення між образом і значенням – певне, оскільки образність слова – лише “засіб значення” [19, с. 165]. В письменстві образ виражається безпосередньо, й, залишаючись засобом творення думки, він позбавляє її понятійного характеру. Слово стає емоційно й змістовно наповненим, багатозначним. Змістовно – бо в ньому суміщуються прямі й непрямі значення слів; емоційно – бо коло образних значень апелює до нашого сприйняття – почуттів, уяви [19, с. 167].

Важливим є той факт, що слово тим більше стає поетичним, тим скоріше перетворюється на символ, чим більше автор за його допомогою залучає читача і слухача до співтворчості. В цьому – причина символічності образу, тобто його здатності пояснювати широке коло явищ.

Спрямованість естетичного сприймання образу прямо залежить від властивостей створення художньої форми. Найвищим його ступенем є символізація, оскільки саме вона, надаючи сталому образу безмежну кількість значень, робить його відкритим для нових тлумачень і застосувань. Це уможливорює діалог автора з реципієнтом як одну з рушійних сил творчості та пізнання світу за її допомогою. Тому в контексті нашого дослідження особливо гостро постає проблема індивідуально-авторського словотворення у мові вільного вірша.

“Неологізм – це свого роду художній універсум, згущений до точки в синтагмі”, – твердить Ю. Мінералов [5, с. 307]. На час свого виникнення неологізм являє собою втілення індивідуального творчого акту. В художньому творі він виступає своєрідною “згорнутою метафорою”,

замінником синтаксичної конструкції більшого масштабу. Створюючи неологізми, автори ставлять перед собою такі цілі:

- знайти свіже, незнане раніше слово;
- здійснити витончену гру слів у поетичному тексті;
- “воскресити” первісну єдність змісту та форми (зовнішньої та внутрішньої);
- висловити думку якомога лаконічніше [10, с. 160].

Відповідно до мовної норми (шляхів її порушення) дослідники виділяють такі категорії неологізмів, наявних зокрема у мові вільного вірша:

1. Фонетичні, насамперед звуконаслідувальні (“*Осте сте бі бо бу...*” – М. Семенко; “*Бзум, бзум...*” – В. Поліщук тощо).

2. Морфологічні: *розметерлінити, аеропланно, машинити, блимно, крапно* (М. Семенко); *сосюритися, заярінь* (М. Йогансен); *ангелячий* – від *ангельський* (І. Малкович); *обнебеснений* (П. Романюк).

3. Лексичні: *опрокльонений, очезнідбровлено, дніпрокручі, сіроморе* (М. Семенко); *топитокуподзвін* (В. Верховень); *схаамузити, з’явовир-кривов’яз, травневохвильний* (А. Мойсієнко); *хмарокрила срібнопері, вишневити повноплоді* (автор цієї статті).

4. Семантичні: *пародеза* (Е. Стріха); *любіль* (М. Семенко, тж. І. Калинець); *Сен-санс-лебідочка* (С. Либонь); *людинопах* (І. Драч).

5. Лексико-синтаксичні (слова-речення): *порозкапували душі в кав’ярнях; еластичний символ* (М. Семенко); *Київ-самоцвіт* (Т. Мельничук); *хмародряпство* (М. Гаско) тощо.

Щодо принципу утворення неологізмів можна виділити такі способи:

1. Дієслова та дієприкметники, утворені від іменників і прикметників (осонцена, червонити тощо). Значення таких слів поновлюється та збагачується за рахунок надання іменникам (сонце) або прикметникам (червоний) елементу дієвості, сконцентрованої в одному слові.

2. Як видозміна першого способу – переакцентуація частин мови (іменник-прикметник – *аркодужний*, прикметник-прислівник – *синьо* від *синій* тощо). У цьому випадку відбувається взаємопроникнення граматичних функцій первісного та похідного слів, завдяки чому зростає їхня образність.

3. Складені слова (*рожесутінок, сонцебризно, сонцелет*).

4. Вживання незвичних для певного слова морфем (*молодистий, протобажання*).

З усіх перелічених методів для української верлібристики одним із найпоширеніших є третій – сполучування двох або більше основ. Така структура неологізму видається нам найадекватнішою для прояснення внутрішньої форми, яка є чинником образності словосполучення, стиснутого до слова.

У творчості поетів 20-х років ХХ ст. прообрази всіх цивілізацій, технічних і архітектурних форм включає природа, тому вона часто стає джерелом тропів, які проводять паралель між природою й культурою, зокрема мистецтвом слова. Джерелом словотворчості подекуди стають лексеми-визначники видових літературознавчих понять: *вірш, поезія, пісня,*

лірика, від яких утворено такі неологізми: *вірш-недрема*, *віршомазія*, *віршоскладник*; *лірично-синій* (спокій), *поемність* [2, с. 146, 265, 351].

Можливо, деякі дослідники механізмів функціонування слів у мові, зараховуючи неологізми, надто ж авторські, до розряду пасивної поетичної лексики [1, с. 7], далекі від істини. Адже зовнішня пасивність новоутворених слів, яка виражається в їх належності до індивідуального стилю конкретного автора, компенсується внутрішньою активністю, здатністю викликати певні емоції та асоціації. “Мова – це живий організм! А як живий організм, він весь час мусить оновлятися”, – так визначав сутність творення неологізмів П. Тичина.

Авторські новотвори були характерними лексичними елементами поезії ХХ століття, а їх активне конструювання – проблемою насамперед світоглядною, а не лінгвістичною [2, с. 30]. Так, у поезії 20-х років інтерес до синтезу новітніх естетичних шляхів осягнення світу та прадавніх українських символів виявлявся як у прагненні по-новому осмислити довкілля та своє місце в ньому, так і в намаганні знайти відповідні слова, оновити мову.

Не задовольняючись традиційним поетичним лексиконом, українські футуристи активно створювали оригінальні лексичні номінації, розширюючи тим самим словотвірний потенціал української мови й водночас стимулюючи своїх сучасників – представників різних стильових течій – до сміливих філологічних експериментів, які передбачали тонку, копітку роботу над першоелементом літератури – словом [2, с. 32].

Поетична мова футуризму вирізняється надміром деталей, суцільними ланцюжками складених слів, частковою або повною відсутністю розділових знаків, порушеннями логічних зв’язків. Головним версифікаційним виміром її був “непричесаний” вільний вірш із хвилястими графічними контурами, різкою зміною довгих і коротких рядків, а найголовніше – неологізмами, якими творився так званий “телеграфний стиль” поезії (нині в такий спосіб будуються SMS-повідомлення):

Безумить грюками
розривається метал
скрипить ріже сталь
брязкотах руйнуї
верескливість машинить... [22, с. 151].

І значно ліричніше – в Андрія Чужого, який наслідував М. Семенка:

Я граю на соніці
в мережаній снами
повнокровними, стигловишневими,
п’янозоряними... [25, с. 15].

Вільний вірш надає поетам 20-х років простір для мовних експериментів, одним із яких була словотворчість. Погляньмо на поезію в прозі М. Семенка “Про білі ночі... про рожесутінок”, в якій присутній цілий ряд авторських оказіоналізмів:

“... ах, Стрункодівчина. Русодівчина. Руходівчина. Теплодівчина в ажурній сукні. тонкостанна. гнучкостанна. в рожевих сутінках. серед сірих берез.

... про білі ночі... про **рожесутінок**” [22, с. 55].

У вільному вірші такий прийом виконує функцію фіксації скороминушого враження: “стрункодівчина” – лексема, якою стрункість задано як типову рису дівочої зовнішності, а “струнка” – одна з асоціацій, які викликає в уяві слово “дівчина”. Те саме відбувається і з іншими новотворами цитованої поезії: “сіроморе”, “молодокущі”, “русодівчина”, “рожесутінок” – неологізми, складені на основі “іменник + прикметник”, де описова мовна конструкція звужується до одного слова [10, с. 161].

Крім того, футуристи, як свого часу представники українського бароко, тяжіли до синтезу мистецтв, – одним з визначень манери їхнього письма є “поезомулярство”. Окрім зазначених, ’являються неологізми, породжені зміною морфологічної категорії слова, назвемо їх умовно “відіменникові дієслова”: “машинить” від “машина”, що лаконічно передає стрімкий рух, мінливість, “машинізоване” довілля.

Пошук універсального “слова слів”, за допомогою якого поєднуються в цілісну картину мікрокосмос художньої творчості та макрокосмос довілля, – лейтмотив низки поезій близького до футуристів митця – М. Йогансена. “Ми... мову українську беремо, яко повний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших – селянства українського. Перетворимо, переплавимо, перекуємо ті скарби селянські на нашій фабриці, в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль одностайних”, – так говорили творці новочасної поезії – М. Хвильовий, В. Сосюра та М. Йогансен у своєму “Універсалі” 1922 року [24, с. 1 – 2].

І. Мадзинський твердив: “Йогансен вчинив повстання проти натуралістичного слова, став майстром спектралізації і розкриття багатоплановості слова” [4, с. 157]. “Ювелір форми” найчастіше будував свої неологізми на засадах звукопису:

Пташиний виклюнеться спів

Із лісовиноного спокою (лісовий + совиний, “Люблю тебе – не знаю слів...”);

Зяри,

заялини,

заячмінь

Замаячить

заяча тінь (прийменник “за” + іменник, “Заєць дитячий” [4, с. 163]).

Іншим джерелом неологізмів було утворення різних частин мови від власних імен поетів:

Гей, молоді, не сосюртеся, чуєте?

І не хвилюйтесь ні в якому разі... (“Комуна”).

Тенденцію до перетворення письменницьких імен на реалії природи свого часу спостеріг М. Неврлий, зазначивши цю рису як невід’ємний елемент нового поетичного світобачення [11, с. 185].

З’ясувати найголовнішу загадку Йогансенівського “Метемфісиса” допоможе його заголовок. Оскільки назва твору сама собою символічна, вона переносить закладену в ній абстраговану первинну ідею в текст, опредмечуючись у різнопланових образах [9, с. 33]. Грецьке слово “метемфісис” – синонім поняття “метемпсихоз”, або “переселення душ”. Отже, в ньому виразно проглядає глибинний культурологічний зміст, який виводиться не лише з античної, а й зі східної філософії: імена, видозмінюючись у загальні слова, стають об’єктами природи й водночас джерелами нових імен:

... Вітерець **хвильовий** пролетить і свисне,

Тичину блакитний елан оповине,

Закиває лісними очима **сосюра**... [3, с. 85 – 86].

Філологічний експеримент, здійснений у зазначеній поезії, є практичним відображенням сквородинської концепції перетікання макрокосмосу в мікркосмос та потєбнівської теорії “внутрішньої форми” слова. Водночас це й інтерпретація міфу про виникнення світу з частин тіла першолюдності, який своїм корінням сягає у Веди. Тому “Комуна” як надзаголовок “Метемфісиса” вбачається символом відновлення первісної єдності людини й природи:

А нас, тих, що знали зарані пісню,

Заспівують у трави, квіти й коріння... [3, с. 85].

І далі йде низка образів, у яких прозирає архетипна наповненість: псевдонім “хвильовий”, будучи вжитим із малої літери, постає епітетом до слова “вітерець” – одного з лейтмотивів ранньої творчості М. Хвильового; водночас це й образ першооснови Повітря, польоту та звуку (“пролетить і свисне”). Щодо “Тичини”, який відкриває наступний рядок, то він отримує двійсте тлумачення: прізвище поета – й неживий предмет (“тичина”, згідно з 11-томним Словником української мови, слугує для підтримання витких рослин). Тим-то “блакитний елан” – це перетворене ім’я (точніше, псевдонім) і прихована метафора виткої рослини з блакитними квітами.

Чинниками індивідуально-авторського словотворення вельми часто виступають поезії візуального характеру, зокрема паліндрони – “раки літеральні”, за визначенням Івана Величковського.

Дзеркальна симетрія слова та словесного ряду, її майже математичний вираз (не лише у буквах, а й у цифрах, а сьогодні – також у комп’ютерних та інших символах) породжує естетику літературної гри на взірєць “Три в бісер” Германа Гессе [21, с. 5]. Адже зворотнім читанням паліндромного піввірша може стати:

- або звичне, наявне в літературній мові слово (“І лукавому – мова кулі”, “Я сватався”, “Каву, чувак!”, “Хата на канатах”, “Не дожене жоден”, “Я // З утоми мотуз // Вивив // І розважав зорі” – А. Мойсієнко [7, с. 208 – 271]; “Паліндром – і ні морд, ні лап”, “На ринок – ікони ран”, “Кому думок?”, “Абревіатура – рута і верба” – Іван Іов; “Береже жереб // Огоню

юного” – О.Калашник; “На ратушу таран” – Н. Чорпіта [23, с. 275; 23, с. 381]; “Я і сесія”, “Антоніна – пані нотна”, “Аки та мета – математика”, “За вигин книги в Аз” – автор статті [8, с. 84 – 88]);

• або ж піввірш постане у вигляді одного або й цілого ряду неологізмів: “**Унуртував** у труну”, “**Умугикав**, аки гуму”, “А та – **хихата**, // А та – **пипата**, // А та – **пупата...**”, “А то – **лозопозолота**” – А. Мойсієнко; “**Овид** на моря, лагуни,” – читала Тичину Галя. Роман – диво!” – автор статті.

Узагальнюючи, наголосимо:

Внутрішня форма у слові, образ-символ у художньому творі – це поняття, що позначають один і той самий феномен свідомості – *пізнання*, найголовнішим засобом якого виступає мова, зокрема невинний процес словотворення, що триває й до сьогодні.

Як символ у філософії, так і неологізм у лінгвістиці описуються тими самими категоріями: символ – образ макросвіту, зосереджений у мікросвіті художнього слова [9, с. 180]; неологізм же – своєрідний естетичний універсум, сконцентрований до “точки в синтагмі”. У змістовно насичених індивідуальних стилях українських поетів ХХ століття неологізм виступає “образом образів”, ідей, кількісно численних та якісно складних.

Етимологічні шукання поета, намагання знайти “самовите” слово допомагають йому метафоризувати не лише семантичні поля слів-явищ, а й їхні “далеко-асоціативні крила, фонетико-звукові образи, коренево-підсвідомі тіні”, іншими словами – “ауру” кожного слова [6, с. 171 – 172].

За допомогою *неологізмів*, утворених різними способами, однак щоразу – за законами українського словотвору, автори досліджуваних поезій намагаються відновити первісний синкретизм життя людини, довкілля та творчості як способу їх осмислення. При цьому у словах-новотворах пов’язуються постать людини або речі з прикметною її ознакою – на основі “іменник + прикметник”, речам або їхнім рисам надаються ознаки дієвості – “відіменникові дієслова”. Тим самим слова повертаються (практично без змін) до первозданного стану, до “внутрішньої форми”, коли вони позначали подібність предметів до об’єктів та явищ природи або до інших предметів.

Спільним для українських митців, які використовують слова-новотвори у вільному віршуванні, є проявлення внутрішньої форми слова як виразника “мікрокосмосу в макрокосмосі”. Символізація через неологізм відбувається шляхом піднесення слова до рівня всеохопного філософського Логосу, нові переосмислення якого свідчать про неперервність культурної традиції символотворення.

Література

1. **Безобразова Л. І.** Функціональна характеристика слова // Слово в аспекті функціонування: Зб. наук. праць. – Полтава, 1996. – 112 с.
2. **Вокальчук Г. М.** Авторський неологізм в українській поезії ХХ ст. – Рівне, 2004. – 524 с.
3. **Йогансен М. Г.** Поезії. – К., 1989. – 196 с.
4. **Лавріненко Ю. А.** Розстріляне Відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей. – К., 2004. – 992 с.
5. **Минералов Ю. И.**

Теория художественной словесности. – М., 1999. – 360 с. **6. Мойсеїв І.** Зарубіжна література в людинотворчому вимірі. – К., 2003. – 256 с. **7. Мойсієнко А. К.** Вибране. – К., 2006. – 528 с. **8. Науменко Н. В.** Княгиня: Поезії 1991 – 2005. – К., 2006. – 252 с. **9. Науменко Н. В.** Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століть. – К., 2005. – 204 с. **10. Науменко Н. В.** Словотворчість як символотворчість // Матеріали Міжнародної наукової конференції “Діахронічне, типологічне та контрастивне вивчення словотвору слов’янських, германських та романських мов”, Донецьк, 24-25 квітня 2001 р. – Донецьк, 2001. – С. 158 – 163. **11. Неврлий М.** Українська радянська поезія 20-х рр.: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К., 1991. – 271 с. **12. Потебня А. А.** Из записок по русской грамматике. – Т. 1. – М., 1958. – 226 с. **13. Потебня А. А.** Из записок по теории словесности. – М., 1990. – 285 с. **14. Потебня А. А.** Избранные научные труды. – М., 2000. – 354 с. **15. Потебня А. А.** Малорусская народная песня по списку 16 века. – Воронеж, 1877. – 218 с. **16. Потебня А. А.** Мысль и язык. Сборник научных трудов. – М., 1999. – 386 с. **17. Потебня А. А.** О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков, 1860. – 108 с. **18. Потебня А. А.** Психология поэтического и прозаического мышления // Слово и мир. – М., 1989. – 273 с. **19. Потебня А. А.** Эстетика и поэтика. – М., 1976. – 301 с. **20. Потебня О. О.** Думка і мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 1996. – 634 с. **21. Решетняк Л. В.** Вопросы теории и истории европейского палиндрома. – Донецк, 1996. – 35 с. **22. Семенко М. В.** Поезії. – К., 1985. – 311 с. **23. Ткаченко А. О.** Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для гуманітаріїв. – К., 2003. – 448 с. **24. Хвильовий М.,** Сосюра В., Йогансен М. Наш універсал (До робітництва і пролетарських митців українських) // Жовтень. – 1922. – С. 1 – 2. **25. Чужий А.** Поезії. – К., 1980. – 206 с.

In the article the author gives a research of genesis and functioning of a word in certain imagery guise, based on the studies over Oleksandr Potebnya’s scientific works. The possibilities of the internal sign of a word (which became a subject of Potebnya’s theory, the epochal discovery at the end of 19th century) are elucidated. The author proves the importance of analyzing the genesis and imagery properties of a word in the context of studying Ukrainian free verse writing of the 20th – the beginning of the 21st centuries.

Л. Л. Нежива

НАРОДНА ЕСТЕТИКА ТА МОДЕРНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРАХ С. ВАСИЛЬЧЕНКА

Формування і становлення світогляду митця відбувалося на зламі ХІХ – ХХ століть, коли реалістична модель творчості (яку репрезентували І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Борис Грінченко) поступово змінювалася модерними тенденціями в мистецтві (твори М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника). У цей час набули значення питання національної ментальності, дослідження психології особистості та цілої маси, емоційно-настроевих станів людини.

Визначальним критерієм естетичних принципів творчості С.Васильченка стала близька з дитинства народна естетика. З літературними традиціями, утвердженими реалістами, письменника єднала тематика, манера оповіді, образи селян, сільських дітей, вчителів. До нової літературної школи наблизило заглиблення в психологію дій та вчинків, настроїв та роздумів героїв.

Емоційність художніх творів С. Васильченка посилювалася добором художньої деталі, образів-символів. Глибокий драматизм характеризує мініатюру “Дош” та оповідання “Дома”, головними образами яких є діти-напівсироти. Розмова Колі і Петрика (“Дома”) трансформує почуття невтішного сирітського горя у створення символічного образу померлої матері – “панни з відрами”, яка вимальовується із зіркового нічного неба. Натомість у оповіданні “Дош” вирізняється символічний образ батька, який померши залишив дітей у злиднях. Його напівприсутність досягається влучною метафорою: “А десь за ланами гомонів, затихаючи, грім, немов той суворий тато, що навідався додому, нашумів, обмив своїм дітям залякані та заплакані лица, обдарував усіх гостинцями й пішов собі, буркотючи, геть, добрий і суворий...” [1, с. 158]. Подібні мотиви вже були використані Л. Яновською в оповіданні “Смерть Макарихи”.

Відповідно образи напівголодних дітей-безбаченків, яких залишає самих вдома мати, заробляючи шматок хліба зранку до пізнього вечора, асоціюються в уяві автора як “три прив’ялі квітки, що забули виставити на дош” [1, с. 158].

Розкриваючи потужний духовний потенціал народу, письменник намагався зобразити своїх героїв у найкращих виявах почуттів, що наближає стиль митця до нової імпресіоністичної течії в українській літературі. Одним із яскравих виявів духовності українського народу, “своєрідним катарсисом душі” [5, с. 95] є пісня. Ще з дитячих вражень письменника залишилася в пам’яті Ічня “своїми піснями та напрочуд хорошими голосами” [2, с. 331]. У біографічних нотатках “Мій шлях” С. Васильченко писав про становлення світогляду та естетичних принципів: “Впливи народної української пісні, Шевченка, Гоголя – це основні, здається, впливи, під якими я сформувався

як український письменник” [2, с. 371]. Отож, цілком закономірним є захоплення митця народною творчістю і талановитими селянами, такими, як молода наймичка та чабан Ілько з оповідання “На хуторі”, Ларько з оповідання “У панів”. Про надзвичайні здібності народу письменник говорить метафорично, створюючи багату палітру слухових і зорових образів: “Із моря звуків вирізалися дзвінки, мов із срібла виковані, слова пісні” [1, с. 52] дівчини-наймички (“На хуторі”), або “соколом полинув над рідними полями” [1, с. 206] голос Семена (“На розкоші”). Особливої виразності образу Семена надає літературний прийом паралелізму: “голос солов’я, що співає у чужому садку” та “голос співака, який лине селом з панського маєтку”.

Твори цієї тематики “лірико-психологічні”, побудовані на світовідчутті та душевних переживаннях літературних героїв, отже й сюжетно-композиційна організація їх складається з окремих фрагментів життя, можливо й таких, як виконання однієї пісні, протягом якої дівчина співає свою долю (“На хуторі”).

Пісня й музика підносить героїв С. Васильченка до високостей у духовному плані, зображення засобом контрасту дає можливість вивільнитися хоча б умовно з безпросвітних злиднів. Пориваннями до світу вимріяного, вивільнення з лещат буденності є сон замерзаючого музики-скрипача Ларька на старій вербі в засніженому полі, його п’яні візії (“У панів”): “Боже, боже... які розкоші, краса яка! стоять скрізь столи, застелені дорогими килимами, рядочками креселка з червоного бархатину; в чудових зільниках ростуть дивовижні квітки, а серед кімнати висить кришталеве панікадило... Люстро, срібло, золото... Так і сяє все, так і сяє... За що не візьмись, де не сядь – усе хитається” [1, с. 105].

Відтворення емоційно-настроявих вражень героїв, змалювання людських драм домінує також в оповіданні “На чужину”, у якому розкрито еміграційну тему. Цікавим у цьому плані є епізод прощання Жука з старим ясенем. Дерево у творі персоніфіковано: “Жук підійшов до ясена, обняв його, мов брата, прихилився до стовбура сивою головою й заплакав” [1, с. 41], розмовляв з ним, як із старим другом. У даному випадку ясен символізує світове дерево, яке уособлює пам’ять про давніх прашурів, коріння усього роду.

Трагічну картину вимушеного переселення емоційно підсилює символічність зображення: “Сколихнулось море і схвилювалося. Увесь натовп заворушився і поповз широким шляхом із села на гору. Вся юрба людей розтягнулася в довгу стрічку, потім стрічка посередині робилась усе тонша й тонша і розірвалась. Здавалося, що цілий живий організм розірвався на дві половини. Одна половина подалася назад до села, друга поповзла далі по шляху” [1, с. 44].

Нові тенденції імпресіонізму і символізму яскраво виявилися в оповіданнях, присвячених імперіалістичній війні (“Під святий гомін”, “Чорні маки”, “Отруйна квітка”, мініатюра “На золотому лоні”).

У мініатюрі “На золотому лоні” С. Васильченко на почуттєвому рівні передав тугу за загиблим в одному з боїв юнаком. Лежить він на полі бою,

немов спить. Завдяки персоніфікованій природі та вітру, який “тіпає сірими полами, пошматованими рукавами, будить, недобудиться” мертвого юнака [1, с. 222] значно посилюється емоційна напруга від страти. Вітер вихопив у померлого лист від коханої дівчини, який набуває живих рис: “...котиться біла пташина по трупу, тихо кружиться під нечутну музику в безжурному граціозному танку, одухотворена мереживом людської мислі, жива, химерна істота” [1, с. 222].

Листок, як душа людини, з кожним подувом вітру оживає, зачіпляючись за якусь рослину, час від часу починає озвучувати написане: “Милий мій, моє щастя, мої й сльози! Як би тоді цілувала я тебе, твої уста, смагою запечені, яка б це була радість і щастя! Але я знаю, що ти, зморений і змучений, до останньої краплі вип’єш свою страдницьку чашу і, коли буде на те вища воля, складеш свою голову, як лицар і герой...” [1, с. 223]. Лист наповнюють ліричні емоційні звертання, присяга на вірність, щирі почуття кохання, тому часте повторення фраз з нього “сприймається як примовляння над померлим, як плач-тужіння” [6, с. 175].

В оповіданні застосовано прийом обрамлення, який є близьким до фольклорного кільцювання: на початку психологічно вмотивований пейзаж містить фразу: “...трупом лежить жито, побите й потолочене...” [1, с. 222], а закінчується твір словами з пісні: “Ой у по-лі жито копитами зби-и-то...” [1, с. 224]. Символічні порівняння, пісенний мотив, ключове слово “жито” – усе це підпорядковано цілісній філософській проблемі: життя.

В оповіданні “Під святим гомін” С. Васильченко відтворив сон-марення офіцера, який заснув під гомін солдат біля церкви. Сон сповнений жахів війни й відтворює психічний стан людини, змученої фізично й наляканої смертельною небезпекою. Цей напівсон-напівмарення є рефлексіями з життя: “Не сон і не дійсність. Розбуджені, забуті спогади чогось давнього, страхітнього, що, немов отрута, немов старовинне прокляття, завжди дрімає в душі... Одні з тих страшних, лютих примарів, що повторюються з найменшими дрібницями через роки й роки” [1, с. 226].

Виснажений, з деформованим світосприйняття, герой вже не розрізняє сон і реальність. Ці відчуття є дуже близькими авторові, який сам пройшов шляхами імперіалістичної війни – був на передовій. Емоційно-почуттєвий стан офіцера автор передає уривчастими фразами. Недомовленість підкреслено у тексті численними трикрапками. Цікавим символом є “малесенький вузлик, в якому було сховано найдорожчі скарби” [1, с. 225]. Це вузлик духовності: “трішки мрій, кольорових надій і планів, і той невідомий чарівний камінчик” [1, с. 225], який зберігає герой в нелюдських умовах воєнної дійсності. Природним є бажання звільнитися “від дорогоцінного скарбу”, коли в умовах війни людина перетворюється на “звірину”, нівелюється як особистість: “Де я? Звідки і хто я?” [1, с. 228], – герой відчуває себе “зблудлою дитиною над безлюдними безоднями” [1, с. 228]. І навпаки, радіє й повертається до життя, віднайшовши й відкривши свій “вузлик”: “...цілим вітром тихих радощів житейських подуло на нього звідтіль” [1, с. 229].

Оповідання “Чорні маки” є спогадами з польової книжки, в яких занотовано враження про трагічні події війни, а саме – порушення мирних переговорів, наслідком чого загинуло багато людей. Символічне забарвлення відчувається вже в самій назві. У передчутті величезної трагедії розцвіла незвичайна квітка, яка “куриться чорним сумом, здаля коле жахливими голками і труїть світ” [1, с. 230]. Ліричного героя переповнюють почуття “чорної нудьги” і “смертельної туги”. Специфічним відтворенням такого настрою стає глибоко вмотивований, психологізований пейзаж: “Білим сліпнем, мертвим, тухлим оком без змісту, без таємного смутку мулить очі місяць. І вся ніч з квітками, з кущами, і з соснами, і ялинами здається зів’ялою, мертвою декорацією” [1, с. 232].

Під час переговорів, коли солдати відчули радість кінця війни, світ змінився. Той же пейзаж уявлявся в іншому ракурсі: “І кругом діялось диво: чорна сутінь, де висів жах, як од світу блискавки, шугнула кудись за обрії і щезла без сліду, і ніч оджила, мов окропили її живою водою. Ожив місяць, оздоровів, ожили дерева, кущі, тіні... Запахло деревієм, буркунами... вийшла красуня ніч, ніч-травнівка, в шовках, в дорогих каміннях, в срібних мереживах, ніч-лікарка, шептуха з пахощами, з любощами, з купільними травами, з цілющими зіллями” [1, с. 234].

І раптом зрадницька рука відкрила вогонь, переговори було зірвано, а на солдатах почали “цвісти чорні маки”. Відразу “...умер місяць, мов зів’яв, скам’яніли дерева, погас світ” [1, с. 236].

Узагальнюючи враження від революційних подій 1905 року, письменником було написано цикл “Осінні новели” (“Осіній ескіз”, “Вітер”, “Чайка”, “Фіалки”, “На калиновім мості”). У новелах циклу найяскравішого вияву набуло “притаманне усій творчості Васильченка ліричне начало” [5, с. 169]. У названих творах письменник також звертається до фольклорних традицій, тоді, як відзначає літературознавець Н. Шумило зв’язок його творчості з фольклором сягає найвищого рівня.

Прикладом художньої інтерпретації народної пісні про чайку-небогу, що вивела часнят при битій дорозі, є новела “Чайка”, у якій три-сини матері-одиначки йдуть революційними шляхами і жоден з них не повертається. Значення пісні у творчості С. Васильченка важко переоцінити, “разом із казкою вона виконує чи не основну стилетворчу функцію” [6, с. 274].

Українські письменники пов’язували революцію не тільки з соціальним визволенням народу, а й з національним. Символічним підтвердженням цього є портрет Тараса Шевченка, який залишили сини матері, назвавши його духовним “батьком”, “який розуму навчає і на стежку ставить” [1, с. 300], а також оптимістичне закінчення твору Шевченковими словами:

І буде правда на землі!..

Повинна бутъ, бо сонце стане

І оскверненну землю спалить...

В новелі “Вітер” художню оповідь та народну пісню єднає тема пам’яті. Картини з життя постають в уяві ліричного героя під впливом слів пісні, навіяних вітром: “Сьогодні – він музика, під вікнами гуде гілля

струнами, і кругом будинку – гомін – не гомін, стоїть могуча симфонія – “Сон” [1, с. 294]. Ця лірико-імпресіоністична мініатюра складається з окремих частин, які поєднані повторами слів з пісні, емоціями ліричного героя, його рефлексіями.

Ліричними спогадами про юнацькі роки та революційні події є новели “Осінній ескіз”, “Фіалки”, “На калиновім мості”. Згадуючи, ліричний герой перетинає межу часопростору: “Дійсність – як сон, і сни – як дійсність” [1, с. 308].

Стильовими особливостями написання циклу “Осінні новели” є асоціативність, уривчастість – спогади спливають спочатку розмитими, потім яскравими фрагментами-сплесками, які складаються в загальну “кіноплівку” пам’яті. Новели відтворюють оптимістичний настрій автора, пафос життєствердження, незважаючи на трагічність описаних подій: “В кого буйно загориться любов до ясного життя, той знайде зброю, щоб люто боронити його од чорних хижаків, од того чорного, смертельного суму, що віють на нас вони своїми хижими крилами. Знайде зброю, знайде й шлях” [1, с. 283], – писав С.Васильченко у листі до читачів. Із всепереможною вірою в життя автор змалював своїх героїв, їх мрії й сподівання: “...і щастя є на світі, і радощі, і доля, і воля!.. За мурами, за морями, украдене – тільки єсть! Шукай! Питай! Змагайся! Однімай! Розбивай мури!” [1, с. 293].

У письменницьких роздумах О. Гончар відзначив, що у характері, світогляді С. Васильченка було “якесь по-юнацькому загострене почуття прекрасного і той вроджений оптимізм, життєрадісність міцної народної натури, що надавали світлого, стверджувального характеру навіть тим його творам, в яких відбивалися похмурі картини минулого” [3, с. 83].

Отже, лірична настроєвість новел, емоційна позиція ліричного героя, звернення до естетики фольклору поєднують твори С. Васильченка з лірико-романтичними традиціями у літературі, а психологічна заглибленість, уривчасті рефлексії на рівні підсвідомості – з імпресіонізмом.

У творчості митця яскраво виявилися особливості реалізму “перехідної доби” кінця ХІХ – початку ХХ століть, поєдналися стильові тенденції романтизму, символізму, імпресіонізму. “Творчість С. Васильченка, – як визначила Н. Шумило, – це своєрідне національне явище на ґрунті домінантної присутності ліричного начала в новітньому психологізмі українських прозаїків” [6, с. 273].

Література

1. **Васильченко С.** Оповідання. Повісті. Драматичні твори / Упоряд. і приміт. Н. Шумило; вступ ст. Б. Деркача. – К., 1988;
2. **Васильченко С.** Твори: У 3 т. Т. 3. – К., 1974;
3. **Гончар О.** Учитель з Ічні // Гончар О. Письменницькі роздуми. Літературно-критичні статті. – К., 1980. – С. 77 – 84;
4. **Єфремов С.** Історія українського письменства. – К., 1995;
5. **Шумило Н.** Проза Степана Васильченка (Питання поетики). – К., 1986;
6. **Шумило Н.** Під знаком національної самобутності. – К., 2003.

О. І. Неживий

НАРОДНА СЛОВЕСНІСТЬ У ТВОРАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

У творчості українського письменника Григора Тютюнника упродовж 60 – 70-х років ХХ століття, з найбільшою художньою проникливістю та світоглядною переконаністю сконцентровано національний образ світу, головними чинниками якого є світобачення, мова, природні та соціальні умови життя народу, матеріальна і духовна культура, тобто своєрідна система світоглядних соціально-етнічних, духовних та природних координат.

При цьому вважаємо, що загальнолюдське бачення світу (як художнє, так і наукове) можливе тільки на основі національного образу світу, адже на думку видатного вітчизняного вченого Олександра Потебні: “Неможлива, всеохоплююча, безумовно краща народність. Якби об’єднання людства за мовою і загалом за народністю було можливим, воно було б згубним для загальнолюдської думки... Для існування людини потрібні інші люди, для народності – інші народності. Послідовний націоналізм є інтернаціоналізм” [4, с. 229].

До проблеми духовного народної словесності в творчості Григора Тютюнника зверталися літературознавці Віталій Дончик, Микола Жулинський, Раїса Мороз, Микола Сулима та інші. Так, М. Сулима в статті “Народна пісня в творчості Григора Тютюнника” приходить до висновку, що саме завдяки феноменальному відтворенню народного світобачення, що збігається із письменницьким, твори Григора Тютюнника досягають світової величі.

Наше завдання полягає в тому, щоб акцентувати художнє, морально-етичне, світоглядне значення народної словесності в творах Григора Тютюнника як домінуючої ознаки національного образу світу.

Тому й Тетяна Доренська – дослідниця творчості Тараса Шевченка, здебільшого спираючись на теорію Г. Д. Гачева, О. М. Леонтєва, наголошує, що саме специфічність національного образу світу є головною передумовою спадкоємності в національній культурі, можливості сприйняття і відновлення традиції, а тим самим і одну з головних передумов національної ідентичності й життєвих сил народу. З іншого боку, національний образ світу акумулює у собі досвід змін і модернізації у культурі народу, зокрема, тих, що постали в наслідок творчих зусиль його видатних митців.

Найбільш повно національний образ світу проявляється в художньо-поетичних образах народної словесності, а також в художній літературі. У творчості талановитого українського письменника Григора Тютюнника відбулося органічне поєднання обох мистецьких рівнів відображення

національного образу світу. Через трансформацію усної словесності (фольклору) в писемну словесність (літературу) та сприймання її літературними героями, що й дало змогу здійснити митцеві своєрідний художній зріз духовної культури українця другої половини ХХ століття через призму національного образу світу, який формувався ще в дохристиянський період зародження праслов'янської культури і не має чітко визначеного хронотопу.

У центрі нашої уваги літературні твори Григора Тютюнника “Оддавали Катрю”, “Син приїхав”, “Три плачі над Степаном”, де художньо осмислено елементи родинно-обрядової народної творчості в світовідчутті українців другої половини ХХ століття. При цьому дотримуємося тієї дефініції, що родинно-обрядова творчість – це система ритуально-обрядових дій, які виконуються з нагоди основних етапів життя людини. У структурі родинної обрядовості найголовніші – народження дитини, весілля, поховання, тобто одні з найархаїчніших в усній народній творчості й за часом виникнення поступається тільки магії та календарній обрядовості.

Ще в студентські роки, коли Г. Тютюнник навчався в Харківському державному університеті, він у 1959 році записав у своєму рідному селі Шилівці на Полтавщині весільний обряд: *“Молода ходить з дружками в четвер по родичах. “Водить дружок”, – кажуть. В четвер до дальніх (за відстанню), в суботу – до ближніх. В п'ятницю ж пореється по господарству, помага кухаркам тощо. В суботу ж таки веде (під вечір) до свекрухи.*

В неділю мати проводить сина (молодого тобто) до молодої. Виводить вона його з хати за хусточку.

Становиться молодий напроти сінешніх дверей і кланяється на чотири боки. А в цей час мати бере із заполи обсіпання (овес, гроші сріблом, цукерки) й обсіпає молодого, сина.

Приїздять до молодої. А там уже стоїть стіл біля порога, а на ньому – цеберка з водою і дві хлібини.

У сватів теж дві хлібини, в хусточки зав'язані. Свати міняються хлібом і частують сватів таки ж, що од молодого. Частують водою з цеберки. Ті п'ють, кривляються, бідкаються:

– Щось горілка у вас, те, не дуже так, щоб міцная. А подай- ке лиш, свахо, нашу.

З товти виринає глечик з горілкою, зав'язаний ганчіркою. Частують сватів молодого. Непорозуміння зникає. П'ють всі, і вже не воду, а сивуху з буряків.

Тоді молодий становиться проти сіней, свашка виймає з торби кухлик з вівсом і висипа тую пашицю під ноги молодого. Кухлик становлять на землю біля його ніг. Молодий ціпком пробиває тому кухликові дно і, замахнувшись, шверга його через хату: це щоб у дворі не було порожнини.

Якщо у молодої є мениа сестричка, то вона неодмінно повинна украсти у молодого ціпок, з рук тобто вихопить і тікати. За нею женуться боярини.. Але як завжди не доганять. Приходиться молодому той ціпок

викупати. Потім іще раз викупає місто біля молодої. Але й там не найде його спокій: менші брати молодої б'ють його по голові солом'яними верчихами, тугенькими такими. Й ще раз треба відкупитися.

А в понеділок відбувається саме найсмішніше: пропивають батьків молодої. Дочку викохали? Викохали. А тепер на трястя ви здались? Пропить! Сажаять старих в ночви й везуть геть з хати.

Тоді починають жито молотити. Молотять його качалками, рублями, кочергами прямо в кімнаті, а намолотившись, важуть і доход записують на стіні, вугіллям з печі. Та так ту стіну розмалюють, що не доведи господи й заступи!

Уміють люди працювати та й потішитись.

Не даром же вони кажуть: “Людина тричі на віку дивна: як родиться, як жениться і як умре” [8, с. 34 – 36].

В оповіданні “Оддавали Катрю” Григір Тютюнник відтворює ті елементи весільного обряду, які ще збереглися в селі на той час, коли відбувається дія. Традиційний весільний обряд уже занепав під впливом зовнішніх соціально-етнічних чинників, цим самим викликавши певну деформацію національного образу світу, що привело до збіднення духовної культури, тобто втрати своїх національних коренів:

– Дають хохли! – захопленого сказав до молодого хлопчина, що приїхав разом з ним “Волгою”. Голосно сказав, сподіваючись, мабуть, що його за піснею не розчують. Однак Федір Безверхий, який сидів неподалік за родинним столом, таки дочувся, примружив очі й спитав:

– А ви самі, звиняйте, звідки будете?

– О, я, папаша, здалеку, – поважливо одказав молодик. – Я з Вінниці. Тобто батьки звідти. А я корінний донбасівець” [7, с. 235].

Немов би для ствердження давності весілля і ролі в духовному житті кожного українця в літературному творі діє дід Лаврін – “знавець і пильнував весільного обряду”, який, звертається до молодої із запитанням: “Кхи, а чого це ти, Катре, не перев'язала молодого хусткою? Хіба ти, Катре, не хочеш прив'язати до свого серця?” [8, с. 233]. В іншому випадку дід Лаврін різко відкидає пропозицію заспівати пісню “Із сиром пироги”, добре розуміючи, що вона аж ніяк не пов'язана із весільним дійством: “Кхи, цієї пісні за моєї пам'яті ніхто у нас ніколи не співав. І не треба. Бо якби козаки билися тільки за дівчиноньок та пироги, то досі були б ми турками. Хай краще оно музики грають, а то навіщо ж їх покликано...” [7, с. 235].

Григір Тютюнник не тільки відчуває, але й глибоко розуміє, що народна пісня була для українців упродовж багатьох віків – світоглядом, етикою, естетикою, головним виразником і засобом формування національної самосвідомості. Тому письменницькі розмисли про значення народної пісні в духовному житті як найдовершеніших його зразків, разом з тим є свідченням вічності та незмінності національного образу світу: “Катря, осміліла після двох чарок шампанського, теж пристала до пісні, зразу тихенько, немов сама собі співала, коли ж чоловіки потужними басами заглушили підголоска, взяла раптом першим, дзвінким і чистим, як буранець на дні криниці, голосом:

Ой, братіку, сокілоньку,
Ой, братіку, сокілоньку,
Та візьми ж мене на зимоньку...

Від цієї давньої, ущерть налітої смутком пісні, з якою виросло не одне покоління хуторян і не одне покоління пішло на той світ, у жінок бриніли сльози на віях, а чоловіки хмурилися, сумнішали очима й прохмелялися, наче й не пили, а Грицько Байрачанський витав своїм тремтливим тенором високо-превисоко, як самотній птах попід хмар'ям. Здавалося, не десятки людей співали ту пісню, а одна многогласа душа..." [7, с. 234].

Народна обрядовість, що пов'язана з народженням дитини теж сформувалася ще в язичницькі часи, однак цей ритуал майже повністю трансформувалася в хрещення, ставши яскравим прикладом дуалізму культур: національної і християнської. В оповіданні Григора Тютюнника "Син приїхав" одним з головних композиційних елементів саме і є хрещення. Але навіть батько дитини – Павло Дзякун – про це не знає, а також дід, бо першому "не можна", а другий майже повністю засліплений новою машиною, якою син приїхав у село. А ще їх турбує, що на гулянку треба кликати "нужних людей, полезних" та як приготувати "городські каклети". Стороннім спостерігачем хрещення є навіть баба Дзякунка, хоча тільки вчора її все ж турбувало: "Не годиться, щоб воно нехристом росло. Не цуценя ж, а людина" [7, с. 254]. Однак її невістка Рита, яка вперше в житті зіткнулася з давньою духовною традицією, "почувалася немовби в напівсні, немовби в тому, що відбувалося зараз замкнувся весь світ. І не було на дворі ні сонця, ні попових курей, ні накоченої аж блискучої дороги степової від Опішнього сюди" [7, с. 258].

Думається, доречним буде тут і короткий текстологічний коментар. При першому оприлюдненні цього літературного твору в книзі "Батьківські пороги" (К.: Молодь, 1972. – С. 68 – 82) частина тексту, в якій детально описано хрещення дитини, була вилучена цензурою і поновлена автором тільки в наступному виданні "Крайнебо" (К.: Молодь, 1975. – С. 102 – 121).

Поховальна обрядовість, яка теж дуже давня, знаходить авторське осмислення в оповіданні Григора Тютюнника "Три плачі над Степаном". У першодруці ("Вітчизна", 1973, № 8) його назва "Сліпий дощ на спілі яблука". Про живучість в народі головних елементів язичницького обряду поховання свідчать згадування тільки позитивних якостей померлого, починаючи з його дитинства і до останніх днів життя, а також запалені свічки, зелені вінки, дерев'яна домовина, що опускається в землю на рушниковому полотні. Особливу емоційну напругу мають голосіння. Ці народно-поетичні твори виконувалися над покійником ще в язичницькі часи. Виконавцями голосінь були переважно родичі померлого, найчастіше жінки: мати, дружина, донька. Морально-етичні риси померлого гіперболізувалися, ідеалізувалися, опоетизовувалися. Цей жанр має переважно індивідуальні риси, бо тут поряд з усталеними словесними формами поєднано ті образи, що співвідносяться лише з однією людиною. Повною мірою ці традиційні ознаки знайшли своє художнє відтворення в літературному творі Григора

Тютюнника, особливо в голосінні матері: “– Ох, сину, сину, – тихо й охрипло, уже без сліз тужила Степанова мати, затуливши очі чорною проти сивини долонею, – прости мене, моя дитино, що в такий короткий світ тебе вивела... Та коли б же я знала, коли б відала твою недугу, то день і ніч собі в бога її вимолювала б... Та нехай же того ніхто не зазнає, як то воно тяжко дитину ховати, а матері зоставатися.. Ох, сину, сину... Та ти ж, було, прийдеш одвідати та з порога ще: може, вам, мамо, дрівець урубати, може, водички свіженької витягти, може, торфу сухенького прикупити... А сам, господи, як павутиночка світишся... Недаром же ти мені, синку, щоночі видівся – ізмалечку й до останочку... Та все ж тільки голівочка, тільки голівочка: то на леваді серед конопельок малих, то на лузі, серед жовтих кульбабок граючись, то в саду серед вишневих гілочок у білім цвіту, то схилена над рубаночком, то над онучечкою в колисці, то над моєю сивиною вмореною. Недаром же ж, недаром виділося те, господи...

І вмовкла, як джерельце, що воду віддало. І мовчала вже” [7, с. 233].

Майже ніякого зв’язку з народною похоронною обрядовістю немає в оповіданні “Поминали Маркіяна”. Бо цей літературний тип за свого життя був насильницьки позбавлений типових рис народного характеру, який притаманний людині, що змогла досягнути національний образ світу і стати виразником духовної культури свого народу.

Література

1. Даренська Т. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка. Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук. – К., 2002; **2. Карпенко І., Неживий О.** Образ світу в педагогічній системі Б. Грінченка // Педагогіка і психологія – 1997. – № 1. – С. 209 – 214; **3. Лановик З., Лановик М.** Українська народна словесність. – Л., 2000; **4. Потебня А. А.** Эстетика и поэтика. – М., 1966; **5. Сулима М.** Народна пісня в творчості Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 5. – С. 13 – 15; **6. Тютюнник Г.** Батьківські пороги. – К., 1972; **7. Тютюнник Г. М.** Облога: Вибр. твори / Передм., упоряд. В. Дончика. – 2-ге вид. – К., 2004; **8. Григір Тютюнник:** “Образ України здавна й по сьогодні”. Щоденники, записники / Передм., упоряд., підгот. текстів О. Неживого. – Луганськ, 2005.

The author of the article emphasizes moral, aesthetic and ideological value of folk literature in the works of the Ukrainian writer Grygir Tyutyunyk as a dominant sign of the national image of the world.

С. М. Нестерук

КРЕАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІГРОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Гра є об'єктивно-функціональним фактором культурного процесу та творчості, одним із модусів накопичення культурного спадку. Вона сприяє створенню культурного континууму та уможливорює лібералізацію у ставленні до різного роду цінностей. Досягнення попередніх епох у сфері ігрової реальності закріплюються як певні семантичні універсалиї, які починають змінюватись у контексті духовної свідомості іншого культурно-історичного періоду.

Сучасний інтерес до проблеми ігрового елемента у літературі зумовлений характерним прагненням філологічної думки II пол. XX – поч. XXI ст. виявити глибинні основи буття людини, пов'язані зі власне людським способом переживання реальності. Цей період характеризується відходом від класичних принципів поведінки та традиційної етики, рухає її до мозаїчної організації культури. Характер постмодерну передбачає відмову від бінарних позицій (добро / зло, належне / існуюче, аскетизм / гедонізм, егоїзм / альтруїзм) та спрямовує героя на реалізацію нових поведінкових стратегій. Такий процес трансформації суспільної й індивідуальної свідомості оптимізуються через ігрові елементи.

Проблема гри поступово стає однією з провідних у філософсько-літературному контексті. Починаючи із Стародавньої Греції поняттям “гра” позначаються різні, деколи мало схожі між собою явища. Вагоме місце тема гри займає у творчості Платона та пов'язується з ідеєю прекрасного, блага. Аристотель же навпаки розвиває деміургічний аспект гри.

Багато дослідників гри пов'язують її походження з релігійною культурою, наприклад, народні і святкові ігри, що збереглися в духовному житті людей, виникли з язичницьких релігійних обрядів [7, с. 6]. Проте із утвердженням християнства церква проявляла до ігор вороже ставлення. Вважалося, що природа людини гріховна, а тому вільне розгортання її сил і потенцій через гру могло б привести до посилення гріху [8, с. 4 – 5]. Німецький мислитель І. Кант започатковує лудологічну традицію, де ігрове постає як корелят суб'єктивності. За С. К'еркегором, гра є виразом творчої та вільної діяльності, визначальною притаманної людині. Популярний філософ Є. Фінк трактує гру як феномен людського існування поряд із працею, любов'ю та смертю. Поет Й.-В. Гете розглядає гру як життєву енергію сутності людини, а мислитель Й. Хейзінга – як найвищий прояв людських форм діяльності. З-поміж постмодерністів у цьому контексті виділяються доробки Ж. Батая, Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Ліотара, Ю. Кристевої, У. Еко, М. Фуко.

Сучасна наука подає сім основних значень цього слова: діяльність, заняття дітей; заняття, обумовлене сукупністю певних правил, прийомів, що

служить для заповнення дозвілля; вид спорту (спортивні ігри, військові ігри); рух пухирців газу, властивий деяким винам і шипучим напоям; швидка зміна плям світла, фарб; блиск, переливи, виразна мінливість; виконання музичних творів; виконання сценічної ролі [4, с. 23]. Відомий польський письменник-фантаст Станіслав Лем, відроджуючи античне (космічне) розуміння ігри, описав Велику гру між Цивілізацією і Природою. Сучасна західна наука, насамперед англо-американська, досліджує рольову гру крізь призму соціологічних та психологічних характеристик (теорія соціальних ролей, започаткована творчістю Р. Лінтона, Дж. Міда, Я. Морено).

Гра як один з комунікативних вимірів частково розглядається М. Зубрицькою і ґрунтується на візіях ігрового феномену літераторів та теоретиків літератури ХХ ст. Дослідниця зосередила увагу на визначенні цілей сучасної літературної гри, на загальних авторських ігрових стратегіях і технологіях, на визначенні меж гри як літературного явища.

У вітчизняному літературознавстві останнє місце посідають наукові роботи О. Сачик, М. Коваль, С. Лізлової, які досліджують феномен гри, вивчають його в контексті постмодерністського дискурсу й у творчості окремих авторів. У дослідженнях основна увага приділялась аналізу художньо-естетичної та загальнокультурної функції гри, дослідженню елементів і мотивів гри на сюжетно-тематичному й композиційно-стильовому рівнях, співвідношенню гри з життям і творчістю окремого автора.

В цілому термінологічне визначення гри як літературознавчої проблеми залишається уразливим, процесуальна організація та реалізація гри у стосунках між автором, твором і читачем не набули детального дослідження. Тож метою цієї статті є вивчення проблеми креативного потенціалу ігрового феномену в епоху постмодернізму.

Сучасна філософія визначає гру як вільну (що передбачає принципову відсутність примусової мотивації) самоцільну діяльність, здійснювану за певними правилами та принципами, що характеризується часовою локалізованістю, умовністю, наявністю суб'єкта (гравця), предмета (що грається) та засобу (іграшки). Гра у світі людини здійснюється як екзистенція, що передбачає свідоме подвоєння світу, при якому гра виступає буттям другого плану, що існує за принципом доповнюваності і включає емоційну насиченість дії: присутність у ній фантазійного компоненту. При цьому у якості мотиваційних основ гри можуть виступати інтерес і прагнення до задоволення [5, с. 159].

У силу своєї багатозначності гра, за Л. Вітгенштейном, завжди залишається "поняттям з нечіткими межами", що показує безпідставність спроб дати їй універсальне визначення. Існують різні інтерпретації гри. При утилітарно-практичному чи функціональному підході гра інтерпретується як: а) вид відпочинку (Аристотель, Г. Спенсер); б) підготовка, тренування (І. Кант); в) розвага, дозвілля (Платон). При культурно-історичному як: а) основа культури (Й. Хейзінга, Г. Маркузе); б) прояв карнавальної культури (М. Бахтін); в) породження культури (О. Лосев). При

онтологічному – як: а) один з основних феноменів буття людини (Е. Фінк); б) спосіб самоідентифікації людини через естетичне (Ф. Шіллер); в) спосіб універсального прояву індивіда (Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда) [5, с. 159].

Література постмодернізму трактує гру як особливий адогматичний тип світорозуміння, сукупність певних форм людської діяльності, вища цінність якої полягає не в результаті, а в самому ігровому процесі. Ігрові цінності завжди релятивні: умовно існує суперник, боротьба, перемога чи поразка. Процесуальність і релятивність переважно визначаються характерними рисами філософсько-світоглядної системи постмодерну.

За своїми якісними характеристиками гра морально нейтральна, проте завжди набуває морального змісту у взаємодії з іншими виявами буття людини, що формують ситуацію морального вибору. Гра має тенденцію поелементного проникнення у різні сфери життя, прагнучи підкорити їх собі, а це створює небезпеку розпорошення моралі у грі, оскільки саме етичні норми є конституюючим началом буття серед людей.

Народження нових етичних канонів відбувається на фоні переосмислення, заперечення існуючих норм, принципів, цінностей, ідеалів. Відомий німецький релятивіст Ф. Ніцше [7, с. 212] вважає, що слід позбавити існуючі пріоритети сакральності, щоб дати життя оновленим. Закономірно, що в постмодернізмі нігілізм знаходить своє продовження у різних концептах (зокрема, піднесене у Ж.-Ф. Ліотара), набуває оптимістичного окреслення.

Гра, піднесена у моральний принцип, також є позицією нігілізму, що приховує у собі можливості повної руйнації системи моральних норм і принципів. Тому моральна свідомість висуває перешкоди для поширення гри та підкорення їй інших феноменів, тобто перешкоджає їй тоталізації. Разом з тим перетворення гри у моральне начало буття руйнівне для власне гри, оскільки вона перестає бути реальністю другого плану, тобто собою. Іншими словами, людина як істота “яка грається” обмежується людиною як істотою моральною. Тому розділення феноменів людської реальності на ігрові та неігрові відбувається не у зовнішньому, а у внутрішньому світі суб’єкта по лініях, що визначаються моральною свідомістю.

Моральні принципи, до яких відносяться найбільш значущі для певної культури і суб’єкта явища, безумовні. Наповнене сакральним змістом (вищі цінності) не може бути перетвореним у предмет чи засіб гри: таке перетворення аморальне, блюзнірське. Для кожної культури, окремого індивіда чи групи такі приписи різні, проте саме їх наявність є ознакою моральної стабільності. З цього випливає, що мораль оберігає людину від підкорення грі, хоча така можливість потенційно існує завжди, основа ж її у глибинно вкоріненому бутті суб’єкта.

Приймаючи чи не приймаючи для себе можливість гри у певній моральній ситуації, суб’єкт розмежовує світ на гру і не гру. Так що моральний зміст має не сама гра, а спосіб її обмеження у людському досвіді, і тільки у такому аспекті гра набуває етичного значення [5, с. 159].

Основною умовою існування гри є визнання всіма учасниками певних правил, простору та часу гри. Згідно думки Й. Хейзінги, буття гри передбачає свій власний ілюзорний простір і час, воно не пов'язане з будь-якими матеріальними потребами людини, буденним життям. Гра є виходом за його межі і тому завжди протиставляється реальності. Умовою буття гри є свобода гравців. Гра як культурний феномен не абсолютизується, оскільки для людини як свідомої та розумної істоти залишається відкритою важливіша сфера її буття: “З зачарованого кола гри людський дух може звільнитися, тільки звернувшись до найвищого” [1, с. 14].

Загальне зростання інтересу до ігрової тематики, притаманне II пол. XX століття, багато в чому пов'язане насамперед з досить високою популярністю постмодернізму. Проблема ігрового феномену активно досліджується постмодерністами. Однак, на думку Ярослава Білика, у цій філософії: “...поняття гри не тільки активно використовується, але одночасно також і руйнується. ... поняття ігрового феномену не використовується в якості конструктивного, як це було притаманним всім трьом традиціям його застосування в філософських розбудовах протягом історії” [1, с. 21].

Постмодернізм проголошує гру основним принципом. Сучасна гра виступає як спосіб вирішення кардинальних проблем міжлюдської комунікації. Так, постмодерністські автори Ж. Батай і М. Фуко вважають: щоб доторкнутися до життя, слід відтворити гру як “безумство, що заражає”, як вихід за межі влади, як досвід трансцендентального, де перевага надається таємниці, а не її розгадці, де повне усвідомлення світу - це смерть.

Літературна гра культурними набутками – особлива індивідуально-інтелектуальна діяльність учасників гри (автора твору та читача). Вона часто образно організована й оперує предметами, образами, ідеями, стилями, думками, які складають культурний спадок гравців і наочно відтворені в їх уяві. Гра здійснюється у визначених межах місця і часу культурно-історичної епохи, жанру і змісту художнього твору. Твір постає умовно-віртуальним ігровим майданчиком.

Літературна гра поєднує свободу і дотримання правил. Свобода стимулює розумову діяльність учасників гри, а правила регулюють поведінку автора твору та читача й окреслюють поле їх інтелектуальної активності. Правила гри розроблені законами літературної творчості й актуалізуються контекстом реальної дійсності, але водночас вони надають можливість для конструювання, варіювання, імпровізації.

Літературна гра може активізувати людську схильність до наслідування, уподібнення і повторення. Французький професор лінгвістики та семіології Юлія Крістева висуває ідею множинності мов, нової поліраціональності, ідеалом якої вважає китайську каліграфію. Специфіка її методологічного підходу полягає у сполученні структуралістської “гри зі знаками” та психоаналітичної “гри проти знаків” (абсолютна роль літератури) [3, с. 40]. Структура мовної гри, за Ж.-Ф. Ліотаром, визначається співвідношенням денотативних (констатуючих), перформативних і прескриптивних висловлювань. Денотативне висловлювання щось

констатує, перформативне є виконанням певної дії, прескриптивне приписує дії отримувачеві інформації у відповідності до владних повноважень її відправника.

У літературі постмодерну таку позицію зайняли У. Еко та М. Павич. Аналіз їхнього доробку показав, що такі ігри у авторів є різновидом інтелектуальної діяльності людини, позбавленої прямої практичної доцільності. Вона надає індивіду можливість самореалізуватися, і вийти за межі соціальних ролей.

Гра, на думку літературознавця Я. Білика, постає епістемологічним інструментом, що дозволяє людині сприймати істину. Остання постає фактично сконструйованою у процесі гри. На найвищому рівні пізнання (естетичному) особистість виходить за власні межі, сприймаючи світ через гру, яка порушує рівновагу між раціональним і чуттєвим.

Часто істина у постмодерній літературі трансформується у так звану “гру істин”: предметом істини стають “ігри самі по собі”, “ігри істини по відношенню до влади” та “ігри істини у ставленні індивіда до себе”. Тому істина - це ілюзія свідомості індивіда чи колективу.

Відомий теоретик постмодернізму Ж. Бодрійяр наголошує, що реальність програмово конститується і не відображається у своєму істинному вигляді, оскільки проходить роздвоєння свідомості до безконечності. Логіка такого “вірусного розсіювання” вже не є логікою цінностей чи рівноцінностей. Тому відбувається безперервне обертання, закрученість спіралей цінностей, мотивів, образів. Водночас, на думку автора “...існує віддаленість усіх систем від центру, внутрішній метастаз та лихоманливе прагнення до самоотруєння примушують системи вийти за власні межі, перевершити внутрішню логіку, проте не у тавтологічному розумінні, а у зростанні могутності та фантастичному збільшенні потенціалу, що приховує у собі їх загибель” [2, с. 9].

Будь-яка система цінностей намагається приборкати свободу гри, сформувані її розуміння через прояви або присутність буття. Ідея присутності наявна в усіх основних категоріях: сутність, існування, субстанція, суб’єкт, трансцендентальність, свідомість, людина. Однак виявляється, що запропонована система категорій не описує всю сутність процесів, а тому відбувається перекодування понять, що впливає на динаміку гри.

Функцією гри виступає її зміст. Постмодернізм приходить до висновку, що нинішня система моральних цінностей функціонує по-іншому: канон відсутній, а принцип доповнюваності заснований на рівності розбіжностей. Зміст гри народжується у відмінності, прагненні до порозуміння, сприйнятті Іншого й поваги до нього. Тому провідним принципом її виступає іронічний колаж. Таким чином, гра у просторі постмодерністської літератури сприяє формуванню позиції ацентричності, що веде до відкритості тексту й самого автора.

Література

1. Білик Я. М. Ігровий феномен у культурі: Автореф. ... д-ра філос. наук: 09.00.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Карабіна. – Харків, 1999. – 26 с.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла: Сб. эссе / Пер с фр. – М., 2000. – 258 с.
3. Бойко Н. В. Колізії естетики постмодернізму. Постмодерністське трактування катарсичної функції мистецтва // Вісник Чернігівського ДПУ ім. Т. Шевченка: Філософські науки. – 2002. – № 14. – С. 38 – 42.
4. Добринская Е. И., Соколов Э. В. Свободное время и развитие личности. – Иркутск, 1989. – С. 23 – 28.
5. **Етика:** Энциклопедический словарь. / Под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. – М., 2001. – 671 с.
6. **Філософія** гри: Й. Гойзінга, Ф. Ніцше та інші // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 5–6. – С. 209 – 220.
7. **ХейзингаЙ.** Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992. – 686 с.
8. **Groos К.** Die Spiele der Menschen. – Wien, 1899. – S. 4 – 7.

In the article acting is considered to be a certain way of human being through postmodern literature. Elements of acting highlight facing, perspectives and acentrism in literature. Creative character of acting appears for from reality and opposed to it. Literary postmodern acting encourages human nature to imitate, assimilate and follow.

УДК 883

Б. М. Синевич

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Стрімкі геополітичні, ідеологічні зміни, крах унітарного раціоналізму, культурного монізму 90-х років ХХ століття супроводжуються усвідомленням необхідності змін методологічних парадигм науки та інтеграцію у світову наукову спільноту через новий інтелектуальний пошук. “Йдеться про поширення теоретичних можливостей нашої науки, її багатоголосе теоретичне звучання, її внутрішню, як сказав Бахтін, діалогічність” [1, с. 487], – зазначала Соломія Павличко, аналізуючи методологічну ситуацію в сучасному українському літературознавстві. Своїми конструктивними намірами та спроможністю вибудови сучасної посттоталітарної, постколоніальної, постпозитивістської науки, даний процес демонструє настанову літературної теорії на реформування та розвиток понятійного апарату, так і “уточнення понятійного апарату з урахуванням нових реалій в літературі й літературознавстві” [2, с. 3].

Дискурс, зокрема літературознавчий, – актуальна проблема у філологічних дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ століття. Що розуміє сучасне літературознавство під дискурсом? Аналіз дефініцій із

найрепрезентивніших джерел засвідчує про наявність різноманітних концепцій дискурсу. Дискурс як термін активно функціонує у лінгвістиці, соціології, літературознавстві. На багатозначність даного терміна вплинули принципово відмінні предмети дослідження у вищеназваних дисциплінах, які й спричинили різне його тлумачення.

Факт існування дискурсу як елемента метамови науки про літературу не викликає сумніву. У цьому можна переконатися, звернувшись до сучасних літературознавчих досліджень. Проте визначення терміна дають не усі автори, опираючись очевидно на фоново – інтуїтивну складову читацького сприйняття. У сучасній науковій літературі не існує авторських прав на використання терміна “дискурс”. Саме тому його вживання таке багатозначне. Конкретне значення терміна визначається в рамках існуючих підходів до вивчення мови і мовної діяльності.

Найважливіші результати у вивченні дискурсу були розглянуті у лінгвістиці при ототожненні дискурсу з семіотичним процесом (А. Греймс, Ж. Курте), розрізненні тексту і дискурсу (Т. Ван Дейк), аналізі парадигматичного інтердискурсу (П. Серіо), дослідженні специфіки дискурсу структуралістами (Ц.Тодоров). За багаточисленними визначеннями лінгвістів стоять складні, достатньо засвоєні науковою думкою концепції (Ф. де Сосюр, Е. Бенвеніст, Е. Бюїссанс) французька школа аналізу дискурсу (М. Пеше та ін.). На основі аналізу лінгвістичних концепцій дискурсу дослідник Ю. Руднев дає таке визначення: “Дискурс – це такий вимір тексту, взятий як ланцюг / комплекс висловлювань (тобто як процес і результат мовленнєвого (комунікативного акту), який обумовлює внутрішні сигматичні і парадигматичні відношення між утворюючими систему формальними елементами і виявляє прагматичні ідеологічні установки суб’єкта висловлювання, які обмежують потенційну невичерпність значень тексту” [3, с. 3].

У такій інтерпретації дискурс виступає як складне комунікативне явище, що містить у собі соціальний контекст.

Уважне вивчення особливостей розвитку та функціонування терміну “дискурс” дає можливість визначити кілька основних напрямів його “освоєння”.

Наведемо низку подібних визначень:

“Дискурс – це “зв’язаний текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними й іншими факторами; текст, взятий у подійовому аспекті; мовлення, розглянуте як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей і в механізмах їхньої свідомості (когнітивних процесах)” [4, с. 136]. Девід Джоліф у “Енциклопедії постмодернізму” подає визначення дискурсу як “наділеного значенням фрагменту усної або писемної мови; фрагмент мови, що віддзеркалює соціальну, епістемологічну та риторичну практику групи; або спроможність мови віддзеркалювати й обмежувати цю практику в групі, а також впливати на неї” [5, с. 126]. Сергій Квіт трактує поняття дискурсу “як сукупності висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв’язках із цією проблематикою, а також у взаємних зв’язках між собою. Одиницями

дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип дискурсу, а також простір, у якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює” [6, с. 7].

Таким чином, дискурс в його сучасному розумінні можна охарактеризувати як явище, яке є: комунікативним (дає уявлення про учасників комунікації); когнітивним (оперує знаннями, передає їх, створює нові знання); суб’єктивним (не може бути відчуженим від того, хто говорить); текстуальним (не є текст, але є у тексті (комунікативний акт і його результат)). Специфіка дискурсу визначається тим, що знаходиться “з того боку мови, але з цього боку висловлювання, тобто існує після мови, але до висловлювання” [7, с. 367].

Такі підходи для теорії літератури є важливими, оскільки дискурс передбачає присутність письменника, дослідника, потенційних читачів, циркуляцію творчих ідей, аналіз яких полягає у тому, щоб досягнути внутрішню логіку явищ, виявити способи і прийоми конструювання і розгортання організації системи, враховуючи нові філософсько-естетичні ідеї. Особливо виділяється прикладний рівень дискурсу, тобто письмовий, мовний чи образний прояв об’єкта-явища чи комунікації, в результаті якого виробляється аналіз виступів, текстів, бесід, дебатів. У дискурсі-аналізі помітно виділяється два напрями – філософський, пов’язаний із герменевтикою, і філологічний, представники якого спирались на використання лінгвістичних методів аналізу, а також на літературознавче за своїми джерелами вивчення наративності та сюжетики дискурсів. Використання дискурсу-аналізу для вивчення літературознавчих явищ видається вкрай продуктивним у галузі гуманітарного знання.

Український літературознавчий дискурс 20 – 30-х років ХХ століття репрезентував досить проблематичні відносини. Лабіринти літературно-теоретичних пошуків минулого століття і досі не втратили своєї актуальності. “Передусім минулого століття відбулася радикальна зміна візії літератури, її функцій та призначення, що призвело до не менш радикальної зміни текстуальних стратегій і технологій, - література поступово втрачала силу та авторитетність джерела нових незвіданих горизонтів якоїсь вищої правди й намагалася досягнути якомога ширшого екзистенційного ефекту” [8, с. 14].

Початок ХХ століття був часом співіснування, а іноді й протиборства різних естетичних течій. Найприкметнішою ознакою була опозиція концептів модернізму / позитивізму – ірраціоналізму / раціоналізму. На тлі радикальних політичних перетворень відбулися зміни соціокультурної парадигми, пошуки нових естетичних канонів, висунення художніх програм. “На самому початку, доки ще існувала свобода творчої думки і слова, – як зазначала С. Павличко, – літературний процес в Україні розділявся на окремі досить відмінні напрями: модернізму-естетизму, народництва єфремівського типу, футуризму, неокласицизму, політизованого лівого авангардизму” [9, с. 185].

Для кожного напрямку були притаманні певні дискурсивні особливості. Для нового стану культури була характерною тенденція до синтезу різних форм буття і творчості, обґрунтування єдності світу, активних контактів мистецтва й ідеології. Програма мистецтва полягала в тому, щоб оголошувати або реалізовувати доступними йому засобами визначену ідейну програму.

Паралельно з дискурсом пролетарського мистецтва, як офіційним, державним, який намагався поглинути всі інші, позбавляючи в такий спосіб культуру внутрішньої діалогічності, розвивався дискурс національного мистецтва, “програма якого була єдино можливою не так з огляду на менталітет нації, як на ситуацію виживання” [10, с. 38]. Відбулася трансформація мистецтва загалом і, як наслідок, – знаходження тієї єдиної форми, методу, стратегії творчості, яка була б адекватною новій дійсності і світогляду. Митець виходив за межі мистецтва і до рубежів та витоків мистецтва як такого. Його художній експеримент спирався на переосмислення самих засад філософії та природи мистецтва і пролягав не стільки у площині останнього, скільки на пограниччі – між потенцією певної творчої ідеї та конкретним її втіленням. Вважається, що усі судження про літературу мають універсальний зміст, однак їхня актуальність для кожної доби визначається тим, наскільки глибокий у ній інтерес до тексту, наскільки сильна самосвідомість культури. Досвід літературних дискурсів 20 – 30-х років ХХ століття цікавлять сучасного дослідника як цінний історичний матеріал і водночас як джерело пізнання закономірностей розвитку літератури загалом. В українському літературознавстві початку минулого століття “попри очевидну розмитість теоретичних контурів, фрагментарність і відсутність системного погляду на кореляцію процесу творчості і процесу рецепції, можна виявити три виразні тенденції [...]. [...] психологізація процесу сприйняття, [...] увага до соціального виміру, [...] на маргінесі літературознавчого простору проростали паростки феноменологічно-рецепційних ідей, окошечки яких насправді знаходимо в найчільніших представників української літературно-критичної думки” [8, с. 9].

Складні співвідношення між дискурсами пролетарського мистецтва і національного мистецтва потребують уважного перегляду, адже обидва виявилися реалізацією художніх потреб ХХ століття та часто взаємодоповнювали один одного навіть у ситуації взаємного не сприйняття.

“Криза розуму” як перегляд морально-естетичних цінностей та руйнування традиційних підвалин життя в українських реаліях призвели до активізації екзистенційних пошуків індивіда. З одного боку, ідеологія, витісняючи категоріальний апарат естетики, ставала етичним еквівалентом релігії та моралі, “задавала суспільству орієнтири самоідентифікації, перспективи розвитку, визначаючи заборони і виявляючи “своїх” та “чужих” [11, с. 1]. Революція, війна, соціально-економічні зміни створили парадигму життєвих схем і моделей, складовою яких стали відчуження на етнонаціональному рівні та втрата трансцендентної цілісності.

Однак, у межах особисте/суспільне людина відчуває дискомфорт. Менталітет як специфічна духовна субстанція визначає особливості психічного складу окремої національної спільності і є виявом колективного несвідомого.

Між концепцією “національного” та “пролетарського” мистецтва можна знайти чимало спільних ознак, що ускладнюють розуміння їх специфіки. Так, захоплення соціокультурними та політичними зрушеннями мали більше філософський, світоглядний характер, ніж ідеологічний. За поняттями “ідеологічність”, “програма” щодо питань про функцію літератури і стратегію мистецької праці відкриваються чіткі стратегії розвитку літератури, строго наукове і раціональне уявлення про її місце в соціокультурній системі, про відповідальність письменника перед читачем. Культивування у творчості світогляду “пролетарської” суспільної формації супроводжувався пошуками шляхів вираження нових світоглядних цінностей засобами мистецтва. Не завжди ідеологічний чинник переносився у мистецтво та не підпорядковував його своїм потребам. Український футурист Михайло Семенко вважав: “Мистецтво може бути лише одне, так само як існує лише одна релігія (а означення “буржуазна” чи “революційна” релігія справді виглядають абсурдними)” [12, с. 195].

Таким чином, засвідчення “пролетарськості” має поставати з художнього твору органічно, а митець мав би повернутися до усвідомлення функцій і природи мистецтва.

Футуристи у своїх критичних і теоретичних студіях обґрунтували цілісні і завершені концепції літератури для “нового читача” в “новому суспільстві”.

Відомий літературознавець Гео Шкурупій на сторінках “Нової генерації” наголошував: “Ліві митці завжди на барикадах. Ми беремося в першу чергу за революційну, свіжу, сучасну тематику й ідейність і за оформлення її в мистецтві, цебто за якість і сучасність продукту для сучасного передового споживача. Ми проти пейзажів в лаптях і вишиваних сорочках, ми проти переробок і реставрації” [13, с. 33].

У заяві до Контрольної ради Вапліте М. Бажан писав: “Потреба ж видання в м. Києві гострого і напруженого дискусійного журналу, що лезо його буде скеровано проти хуторянства, просвітянства й всіляких настроїв приниження сучасної революційної культури України, – потреба така нагальна й пекуча...” [14].

Відтак, письменник має виконати певні завдання, а саме – шукати ефективну літературну методу, відповідну техніку, дослухатися до читача і виховувати його, адже адресат для письменника – найперша ціль і цінність. “Навчати “правди”, показувати “єдину правду” – ця програма художності, на погляд авангардного літератора 20-х рр., себе знецінила. Але пов’язано це не лише із запалом і досвідом естетичних та суспільних революцій, що розхитували підвалини “старого світу”, а й із тим самим строгим і науковим ставленням та вимогливістю до літературної праці” [15, с. 27].

У ситуації, коли визначальним виступає ідеологічне питання про форму подальшого національного існування, література сприймається як

основний носій самоусвідомлюючих, захисних і національно-репрезентативних функцій, що в нових умовах викликає протистояння “рідного” і “чужого”. В атмосфері недовіри, інтриг нелегко було захищати свої позиції Миколі Хвильовому. Як один з організаторів літературного процесу, він намагався передбачити шляхи розвитку національної літератури. У полемічній боротьбі письменник шукав вихід з дилеми: “Чи будемо ми розглядати своє національне мистецтво як службене (в даному разі воно служить пролетаріатові) і як відособне, вічнорезервне до тих світових мистецтв, які досягли високого розквіту.

Чи, навпаки, залишивши за ним ту ж саму службону роль, найдемо за потрібне підіймати його художній рівень на рівень світових шедеврів ” [16, с. 470].

Як бачимо, література усвідомлюється як явище не лише естетичне, а й соціальне. Однак, М. Хвильовий піднімає питання про стратегію подальшого розвитку літератури в умовах культу тексту для масового читача і “модернізації” культури. Позиція письменника тут однозначна: “Воно (мистецтво) мусить служити революційному класу, але не як “класу для класу”, а як “класу для людства”. Це його історична місія в класовому суспільстві. В цьому сенсі воно й є “категорією ідеологічною”, і тільки в цьому” [16, с. 529].

Тобто, мистецтво не зникає в тіні ідеології, а оголошує або реалізовує визначену ідейну програму. У ситуації світоглядного перевороту письменник прагнув орієнтуватися на “психологічну Європу”, гостро критикував, іронічно-саркастично висміював примітивізм, бездарність, неучтво. Намагання вловити топку рівновагу між поняттями “національне” і “класове” зумовлене бажанням зберегти мистецьке “я” в умовах тотального наступу на свободу творчого самовираження.

Національний рух та соціалізм – протилежні полюси, “бо кожен із них спирається на той вимір соціальної реальності – класовий або національний, – котрий ігнорується супротивним” [17, с. 5].

Диктатура пролетаріату з месіанською ідеєю та ідеєю рівності змінюють світоглядні орієнтири, нав’язують інше психологічно-духовне та екзистенційне підґрунтя, що блокує особистість на рівні психіки та провокує відчуження, особливо на етнонаціональному рівні. “Бути знекоріненим - означає не мати місця у світі, визнаного і гарантованого іншими; бути непотрібним – означає не належати до світу взагалі” [18, с. 529]. Внутрішній конфлікт ідеї і совісті, України і комуніста, художника і громадянина спровокували трагічну розв’язку долі М. Хвильового, який “був безкомпромисним і в добу “Літературного ярмарку”, дванадцять книг якого відкривають абсолютно оригінальну сторінку українського відродження в теорії літератури, в жанрах, формах і стилях української літератури” [19, с. 20].

Ідея об’єднання творчих сил у Жовтневий блок мистецтва, до якого мали ввійти футуристи, “плужани”, “березильці”, “гартванці”, прискорила кризу в літературних організаціях. Кожна з письменницьких організацій намагалася претендувати на гегемонію в літературі з різними програмами.

Так, “Гарт” на чолі з В. Елланом-Блакитним керується марксистською ідеологією й постулатами комуністичної партії. “Плуг” надає перевагу змісту над мистецькою витонченою формою. Назривала літературна дискусія 1925 – 1927 рр., яка з одного боку, продекларує високі вимоги до літературної творчості, з другого – спровокує творчу переорієнтацію та міжорганізаційні чвари. Естетичний критерій літературної творчості ігнорується і сприймається як підозра у відступі від марксистського соціологічного методу. На сторінках “Червоного шляху” науковий рівень дискусії поступається публіцистичній риторичі з класово-ідеологічним підтекстом. Український літературознавець Я. Поліщук пише про цей період: “За умов, коли формальна критика в Україні фактично була заблокованим науковим досвідом із середини 20-х років, єдиним шансом на реабілітацію національної парадигми в освоєнні актуальних методів пізнання лишилася еміграційна наука” [20, с. 19].

Таким чином, рецепція новітніх теорій в українському радянському літературознавстві виглядає неповноцінною, тому актуальні західні ідеї не мали шансів стати основоположними чинниками у формуванні нових теорій та повноцінного критичного дискурсу. Ідеї західної естетики ХХ століття мали істотний вплив на інтелектуальне середовище українського зарубіжжя 1920-х років.

Гостра криза соціальної і національної ідеології, невирішеність національного питання надають особливого забарвлення ідейно-інтелектуальній атмосфері духовного життя того часу. Терміни “європеїзація” та “модернізація” використовуються в літературознавстві при визначенні особливостей даного періоду та розглядаються як явища не лише естетичного, а й культурно-історичного порядку. Як зазначає Н. Шумило, “орієнтація в цей час на модерні західноєвропейські літературні процеси, попри збагачення, несла в собі, на думку сучасників, і загрозу національній органічності художнього розвитку, що передбачав не так відмову від літературних традицій, як їхню модифікацію, зокрема, усталених архетипів образного мислення, які набули полівалентного смислового навантаження в сув’язі з новими поняттями про людину, її внутрішній світ, індивідуальні й суспільні рефлексії” [21, с. 33].

Література

1. Павличко С. Теорія літератури / Передмова Марії Зубрицької. – К., 2002. – 679 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К., 2006. – 752 с.
3. Руднев Ю. Концепція дискурсу как элемента литературоведческого метаязыка. – www.belb.net/obmen/Rudnev.htm.
4. Арутюнова Н. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 136 – 137.
5. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К., 2003. – 503 с.
6. Квіт С. Основи герменевтики: Навчальний посібник. – К., 2003. – С. 192.
7. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. – М., 1983. – С. 355 – 369.
8. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. –

Львів, 2004. – 352 с. **9. Павличко С.** Теоретичний дискурс українського модернізму: Дис. докт. філолог. Наук: 10.01.06 / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка – К., 1995. – 399 с. **10. Шумило Н.** Ідея національного літературного розвитку // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 33 – 39. **11. Мережинская А.** Постмодернізм расчищает дорогу для поисков: Идеологический миф в современной прозе // Русская словесность в школах Украины. – 200. – № 1. – С. 1 – 5. **12. Див.: Pnytzkyj Ol. S.** Ukrainian Futurist, 1914 – 1930: A Historical and Critical Study. – Cambridge Massachusetts, 1997. – P. 195. **13. Шкурупій Г.** Чому ми завжди на барикадах? // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 33. **14. Бажан М.** Заява до Контрольної ради Вапліте від 3. II. 27 року // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ф. 2009). **15. Іванова Н.** 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала // Слово і час. – № 12. – С. 20 – 27. **16. Поліщук Я.** Науковий пейзаж, мальований чаєм (Про дискретність формального методу в українському літературознавстві) // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 14 – 23. **17. Шумило Н.** Ідея національного літературного розвитку (Фрагмент з перманентного обговорення) // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 33 – 39. **18. Хвильовий М.** Думки проти течії: Твори у 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 444 – 512. **19. Забужко О.** Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., – 1983. – 126 с. **20. Арндт Х.** Джерела тоталітаризму. – К., 2002. – С. 529. **21. Жулинський М.** Талант, що прагнув до зір. Передмова. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1 – С. 5 – 43.

The article deals with literary criticism verification of discourse, studying peculiarities of literary theory researches during the 20-30s of the 20th century.

УДК 82. 091

А. Я. Стоцький

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДЕСАКРАЛІЗАЦІЇ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ

У релігієзнавчій довідковій літературі терміни сакралізація та сакральне тлумачаться лаконічно, але чітко. Саме слово sacer в латинській мові означає “священний”. Отже, сакралізація – це “поширення впливу релігії на сферу свідомості, духовну культуру особи, групи, суспільства” [15, с. 312 – 313].

Відповідно термін сакральне означає “наділений божою благодаттю”. Тому сакральними є “релігійна віра, таїнства, церква, особи, зведені в священницький сан, речі і дії, що відносяться до релігійного культу” [8, с. 289].

В словнику іншомовних слів префікс “де” налічує вісім тлумачень, серед яких потрібно зазначити такі: “відокремлення, усунення, скасування, падіння, зниження” [11, с. 321].

Таким чином, термін десакралізація позначає різні ступені послаблення релігійності від її проблематизації до заперечення.

Потрібно зазначити, що десакралізацію не варто ототожнювати з такими явищами, як атеїзм і антиклерикалізм. Загалом атеїзм це “світоглядна концепція згідно з якою не визнається існування надприродного і основною метою вважається розвиток і вдосконалення людини” [15, с. 38]. Спільною рисою як атеїзму, так і десакралізації є критичне ставлення до релігії. Але ці поняття мають різну кінцеву мету. Сутність атеїзму полягає не у “звільненні свідомості людей від релігійних уявлень, як це ще часто твердять при його оцінках, а в утвердженні людини в такому бутті, яке виключає необхідність звернення її за допомогою до надприродних сил тоді і там, де вона діє сама. Атеїзм зорієнтовує людину на свідомий контроль за всіма процесами своєї життєдіяльності” [8, с. 25 – 26].

Десакралізація не означає тотальної негачії надприродних сил (і в першу чергу, звісно ж, Бога). Використовуючи пародію, іронію, сарказм та інверсію вона ставить собі за мету лише переосмислення канонічних священних текстів. У випадку християнства це стосується Біблії.

Якщо атеїзм, заперечуючи надприродне, залишає людину наодинці з оточуючим її матеріальним світом, то десакралізація намагається знівелювати в просторі художніх текстів авторитет Біблії як священної книги християнства. Відповідно, вона ставить під сумнів правомірність існування усіх трьох напрямків християнства. Саме в цьому й полягає різниця між атеїзмом та десакралізацією. Метою атеїзму є заперечення існування надприродних сил взагалі та утвердження людини в матеріалістичному бутті. Десакралізація прагне заперечити святість та богонатхненність Біблії та розглядає її лише як одну з багатьох писемних пам'яток людства. Зрештою, саме засобами писемності та у форматах романів, повістей, притч та оповідань десакралізація намагається принизити авторитет Книги книг.

Десакралізація в деяких своїх аспектах наближається до такого явища як антиклерикалізм, але, звичайно ж не може абсолютно ототожнюватись з ним. Антиклерикалізм - це “рух проти привілеїв Церкви й духовенства за вивільнення політичної і духовної сфер життя суспільства з під влади релігії та Церкви, проти клерикалізму, але не проти самої релігії” [15, с. 27].

В країнах Західної Європи антиклерикалізм, в першу чергу, спрямовується проти Католицької церкви. Антиклерикалізм не є атеїзмом, оскільки визнає право на існування релігії, але виступає проти тотального впливу певної Церкви на життя суспільства. Саме після епохи Середньовіччя, в якій влада та авторитет Католицької церкви були незаперечними, ми спостерігаємо радикальний відхід від неї. Епоха Відродження, Реформація та французька революція 1789 року здійснили значний наступ на авторитет Католицької церкви. Антиклерикалізм виступає “за обмеження впливу Ватикану і папських легатів” [8, с. 16].

Спільним між десакралізацією та антиклерикалізмом є те, що значна кількість творів художньої літератури радикальним чином критикує лише католицизм. Водночас, набагато менша кількість текстів спрямована проти протестантизму і православ'я. Тому католицизм, як головний об'єкт критики, зближує вищезгадані явища.

Деяка спільність існує між десакралізацією та таким явищем як антитеїзм. Власне, антитеїзм – це “світоглядна система, яка розглядає Божественну і людську природи як суттєво протилежні одна одній” [15, с. 28]. В контексті літератури ХХ століття антитеїзм слід розуміти як заперечення того, що Ісус Христос є Сином Бога.

Головною метою десакралізації є процес секуляризації людської свідомості крізь призму критики Біблії в художній літературі. Власне, секуляризація – це “процес звільнення різних сфер життя суспільства, груп, індивідів від впливу релігії” [15, с. 322]. Цей аспект поєднує десакралізацію та секуляризацію з атеїзмом. Але визнаючи авторитет Біблії десакралізація усіма засобами художнього вираження намагається у просторі різноманітних художніх жанрів ліквідувати релігійність. Близьким до десакралізації є антирелігійний скептицизм. Сам процес десакралізації постійно продукує скептичне ставлення до релігії, яке з'являється після прочитання художнього тексту відповідної ідеологічної спрямованості. Антирелігійний скептицизм – це “форма ставлення людини до релігії, яка виражається в сумнівах, в істинності окремих її положень або ж в цілому” [8, с. 307]. Засобами художньої літератури читачам нав'язується скепсис стосовно релігії, Бога або Біблії. Саме тому, це явище має багато спільного з десакралізацією. Звідси залишається лише зробити один крок до такого явища як вільнодумство. Загалом, вільнодумство – це “критичне ставлення до релігії, яке, проте, не заперечує її основних принципів” [15, с. 82].

З вищенаведених термінів ми можемо окреслити основні ознаки десакралізації:

- критичне ставлення до будь-яких релігій;
- заперечення авторитету Біблії;
- апологія сумнівів та скептицизму стосовно релігій;
- нігілістичне ставлення до Бога та Ісуса Христа.

Десакралізаційні художні твори є відмінними від еретичної літератури. Загалом, еретична література – це “літературні твори релігійного змісту, які виникають на ґрунті концепції, що суперечить ортодоксії” [6, с. 194]. Прикладами еретичної літератури можуть слугувати твори гностиків, свідків Єгови, мормонів та Е. Сведенборга.

Зрозуміло, що їхні тексти не є художньою літературою. Саме в цьому й полягає відмінність між еретичною літературою та десакралізацією. Остання оперує лише художніми творами. Наприклад, романами, повістями, притчами та оповіданнями.

Однак, ці поняття об'єднують те, що вони заперечують авторитет Біблії. В книзі “Священне і мирське” (1957) відомий румунський історик релігій та письменник Мірча Еліаде пише про відмінності між цими поняттями. Зокрема, він стверджував: “Людина усвідомлює священне, бо воно

проявляється, виказує себе як щось цілком відмінне від мирського. Щоб охарактеризувати прояв священного ми запропонували термін ієрофанія (з грецького *hieros* – святий, та *phainomai* – являтися, проявлятися). Він зручний ще й тому, що не потребує додаткового уточнення: він виражає тільки те, що містить в собі його етимологічне значення, а саме: той факт, що нам являється щось священне” [2, с. 8].

Прикладом ієрофанії для християн усіх конфесій є втілення Бога в особі Ісуса Христа. Термін М. Еліаде спростовується та заперечується десакралізацією. Ми маємо на увазі ті приклади в творах художньої літератури в яких критикується Біблія. Негація ієрофанії особливо яскраво демонструється в текстах, які десакралізують образ Ісуса Христа. В концепції М. Еліаде прихід Сина Божого у цей мирський світ є найвищим прикладом ієрофанії. Однак, десакралізація ставить це твердження під сумнів. Тому твори, в яких описується скептичне ставлення автора до постаті Ісуса Христа можна назвати антиієрофанічними.

Відомий чеський письменник Мілан Кундера в книзі “Порушені заповіді” дуже влучно охарактеризував зміну парадигми мислення європейців, завдяки якій у ХХ столітті в часи постмодерну з’явилася значна кількість творів, які мають десакралізаційний підтекст. Зокрема Кундера пише: “Відмова від божественності світу (*Entgötterung*) – це один з феноменів, який характеризує Новий час. Відмова від божественності світу не означає атеїзм, це ситуація, коли індивід, мисляче *Ego*, замінює Бога як основу всього: людина може зберігати віру, поклонятися в храмі, молитися в ліжку, його святість тепер буде належати лише його власному суб’єктивному світу” [5, с. 14].

Можна не погоджуватися з хронологією, яку запропонував чеський письменник, оскільки і в часи Античності і в епоху Середньовіччя з’являлись твори, в яких ставилась під сумнів божественність світу.

Кундера вводить термін профанація. Глумачить він це явище таким чином: “Слово профанація походить від латинського *profanum*: місце біля храму, поза храмом. Профанація – це винесення священного з храму, перенесення його в позарелігійну сферу” [5, с. 15].

Загалом, термін чеського письменника може слугувати синонімом до феномену десакралізації, але було б помилкою ототожнювати ці поняття.

Нижче ми стисло окреслимо історію, розвиток та сучасний стан десакралізації Старого та Нового Заповітів, а також молитви “Отче наш” в творах українських та західноєвропейських письменників другої половини ХІХ – початку ХХІ століть.

Значний внесок у десакралізацію Нового Заповіту зокрема та Біблії загалом здійснив французький філософ Жозеф Ернест Ренан. Свої дослідження він скерував у бік початків та зародження християнства. Цей мислитель увійшов у історію філософії як представник скептицизму. Ми розглянемо його найвідомішу книгу, яка й забезпечила йому широке визнання – це “Життя Ісуса” (1863).

Польський філософ Владислав Татаркевич лаконічно висловив головний зміст цієї книги: “Вчені твори уславили його прізвище, а

спопуляризувало його - хоча й з певним присмаком скандалу – “Життя Ісуса” (1863), що трактувало Христа як найдосконалішого з людей, але тільки як людину” [12, с. 151].

Книга Ренана складається з двадцяти восьми розділів. Ренан докладно аналізує життя Ісуса, коріння християнства та феномен його поширення по Землі. Але образ Ісуса в Ренана – це образ людини, а не Сина Божого. Французький філософ позбавив Ісуса сакральності. Трактатування Ренана – скептика відображає дух його часу (тобто ХІХ століття), в якому майже не знаходилося місця священному.

Останнє речення книги Ренана чітко демонструє суть концепції філософа стосовно Месії: “Якими б несподіваними не були явища майбутнього, Ісуса не буде перевершено, його культ буде вічно обновлюватися, його легенди спричинятимуть сльози без кінця, його страждання будуть торкати найкращі серця, і всі віки будуть стверджувати, що серед синів людських не народжувалося більш великого ніж Ісус” [9, с. 208].

Як бачимо, Ренан визнає існування Христа, його вчення та вплив на людство, але не може і не бажає визнати його божественну природу. Його Ісус є просто людиною. Він – *primus inter pares*, але не більше.

Книга Ренана продемонструвала, як скептицизм позбавляє засновника християнства будь-яких атрибутів сакрального і перетворює його на простого пророка. Через це і священність християнства ставиться під сумнів. Воно трансформується на одну з численних релігій, яку започаткував один із багатьох пророків. Відповідно і Біблія сприймається не як Святе Письмо, а як збірник суперечливих історичних хронік, яким необов'язково можна довіряти. Скептицизм Ренана підважив основи сакральності християнства, але як і всі спроби викреслити Бога з історії, його експеримент мав лише тимчасовий успіх. Загалом, книга французького філософа значно вплинула на літературу та культуру ХХ століття. Тому, не можливо не погодитись зі словами А. Нямцу, котрий зазначив, що книга Ренана “зі всіма своїми достоїнствами і недоліками назавжди увійшла в духовний спадок людства, як один із найзначніших пам'ятників життя і діянь Ісуса Христа” [7, с. 36].

В аспекті десакралізації Старого Заповіту потрібно згадати тетралогію німецького письменника Томаса Манна “Йосип і його брати”(1933 – 1943). М. Кундера стосовно цих романів зазначає таке : “Тетралогія Томаса Манна [...], це перш за все “історичне і психологічне дослідження” священних текстів. Викладені в іронічній і піднесено нудній манері Манна, вони тут же перестають бути сакральними...” [5, с. 15]. Чеський письменник влучно охарактеризував той поетичний засіб, який використав Т. Манн. Це – іронія. Використовуючи її, він десакралізував Книгу Буття.

Визначний український письменник, мистецтвознавець, музикант, актор, режисер Гнат Хоткевич у 1917 році опублікував повість “Авірон”, яка є одним із найкращих творів десакральної літератури протягом усієї історії українського письменства. Повість Хоткевича є деконструкцією Старого

Заповіту. В творі автор особливо вражаюче трактує образ Мойсея. Хоткевич також переосмислює Книгу Чисел. Зокрема, він описує такий епізод : “І Авірон зостався [...] і бачив...

Бачив, як знову прийшов Мойсей, і Арон, і Ор, і ще декілька мудрих Ізраїля: бачив, скільки вина їм принесли, бачив, як пили й п’яніли пророки з первосвящениками: чув сороміцькі їх речі, аж поки ... аж поки не прийшли дівчатка, і Мойсей, п’яною рукою потріпуючи молодого хлопця по плечах, не випровадив Авірона з кущі...” [14, с. 60]. Ця цитата змальовує Мойсея з негативної сторони. Майстер Веселіл не бажав відпускати Авірона до його помешкання. Натомість Мойсей звернувся до нього з такими словами : “Тихше ти, старий п’ячино! – говорив Мойсей і, сміючися, грозив майстрові кулаком, а потім знов звертався до хлопця, нахилився просто до лица, із уст великого пророка несло перегорілим смородом: – Ти не слухай того старого дурня, не слухай ..., а слухай, що говорю тобі я Мойсей, бо моїми устами сам Бог глаголить ...” [14, с. 60]. Образ Мойсея позбавлений в Хоткевича свого героїчного пафосу, з яким він зображений у Старому Заповіті. Описуючи Мойсея як п’яка і розпусника, Хоткевич найрадикальніше в українській літературі підважує основи Старого Заповіту. В повісті Томаса Манна “Закон” (1944) німецький письменник переосмислив Книгу Чисел, а також образ Мойсея. В одному із епізодів книги “Anarchy in the UKR” (2005) сучасний український письменник Сергій Жадан ототожнює себе із Мойсеєм і переосмислює Книгу Вихід в аспекті контркультури.

В новелі французького письменника Роже Каюа “Ной” (1970) та в романі англійського письменника Джуліана Барнса “Історія світу в 10 S розділах” (1989) десакралізується Книга Буття. В обох письменників об’єктом критики стає біблійна історія про потоп. В романі сучасного хорватського письменника Міро Гаврана “Юдит” радикальним чином критикується та переписується відповідна книга Старого Заповіту. У вищезгаданих романах і повістях ми простежили десакралізацію канонічних текстів Старого Заповіту в художній літературі.

Відомий французький поет, який вигадав слово сюрреалізм, Гійом Аполлінер в 1910 році видав збірку оповідань “Сресіарх і К⁰”. Оповідання “Сресіарх”, яке Аполлінер написав та опублікував вперше ще 1902 році, розповідає про отця Бенедетто Орфеї, який наприкінці ХІХ століття започаткував у Римі ересь, яку називали ерессю “трьох життів”. Відлучений від католицизму, Орфеї заклав основи нової релігії: “Трійця складається з людей. Було три втілення. Три лики єдиного Бога в один день витерпіли муку, необхідну для відкуплення людства” [1, с. 60]. Саме таку доктрину описує Аполлінер, яка в своїй основі є антитринітарною. Продовжуючи її виклад письменник зазначає: “Розіп’ятий праворуч розбійник був Отцем. Це легко помітити через співчутливі слова, які він адресував на хресті улюбленому Своєму Синові. Життя його було сумним і стражденним. Він несправедливо терпів через те, що його прийняли за розбійника, хоча таким він не був. Будучи всемогутнім і всезнаючим, він не побажав мати жодного учня” [1, с. 60]. Стосовно Духа Святого Аполлінер пише таке: ”Розіп’ятий ліворуч розбійник був Духом Святим, Параклетом, вічною любов’ю:

втїлившись в людину, він побажав бути подобою недостойною любові людської. Він був справжнім розбійником і витерпів справедливо” [1, с. 60]. Центральною частиною цього еретичного вчення є такі слова: “Ось тасмниця у всій її святості: Бог втїлився людиною. Втїлений Бог Отець постраждав за те, щоб на собі випробувати власну могутність і змирився до такої межі, щоб залишитись невідомим і не мати історії. Втїлений Бог Син постраждав заради того, щоб утвердити істинність свого вчення і явити приклад мучеництва. Він витерпів несправедливо, але зі славою, щоб здивувати людський розум” [1, с. 60]. Б. Орфеї, який започаткував власне еретичне вчення, написав дві книги про земне життя Бога та Духа Святого. Своє вчення ересіарх завершив такими словами: “Бог Дух Святий побажав постраждати справедливо. Він втїлився в найгірших слабкостях людських і піддався всім гріхам заради співчуття і глибокої любові до роду людського. Ось істина:

Їх було троє на Голгофі.

Як в небі Трійця була” [1, с. 54 – 55].

Ересь, яку вкладає Аполлінер в уста відлученого від Церкви священика, не знає меж. Аполлінер підважує увесь Новий Заповіт і ставить під сумнів правдивість Євангелій. В основу свого оповідання Аполлінер поклав Євангеліє від Луки, в якому розповідається про двох розбійників, яких розп’яли разом з Христом. Один із них насміхався із Месії, а інший, навпаки, захищав Його. В цьому випадку протиріччя існують між самими євангелистами, оскільки в Матея обидва розбійники ображали Христа. Натомість Йоанн та Марко нейтрально згадують про них.

Погляди на релігію Аполлінера окреслив перекладач його творів – Л. Токарев. Зокрема він зазначив: “Поет, який відійшов від “войовничого атеїзму” своєї юності, бачив у релігії, час якої на його думку минув, лише гарну міфологію” [13, с. 10]. Враховуючи ці слова, не потрібно дивуватись з того, що саме Аполлінер є автором оповідання “Ересіарх”, в якому парадоксально – радикальним чином десакралізував Пресвяту Трійцю та сюжети Нового Заповіту.

В 1928 році відомий італійський письменник Габріеле Д’Аннунціо опублікував книгу “Три притчі прекрасного ворога”, в якій переосмислив притчі про блудного сина, про десять дів та про багача і Лазара.

У 1991 році Сарамато опублікував свій найскандальніший роман “Друге Євангеліє від Ісуса Христа”. П. Грайнер лаконічно тлумачить зміст цієї книги: “Ісус, за цією версією, – мандрівний син теслі, чиї погляди на світ навряд чи можна вважати бездоганними, і який перебуває в близьких стосунках з Марією Магдалиною. Книжку засудила католицька церква, тому що Бог у ній зображений як батько-самодур, який вирішив пожертвувати сином для того, щоб заснувати релігію, яка принесе біль, смерть та нетерпимість. Але ще одне гостре жало цієї книжки спрямоване проти усталених доктрин західної історії, і мало не всі вони переписані заново” [3, с. 375].

Роман Сарамато містить багато епізодів, які суперечать Новому Заповітові. Ми наведемо лише один. Сцена розп’яття Христа, якою

завершується роман, десакралізує як Сина Божого, так і все християнство: “Ісус вмирає, вмирає, життя вже виходить з нього, як раптом над самою його головою надвоє розходяться небеса і з’являється Бог [...] і громові звуки його голосу лунають всією землею, коли він промовляє: Ти – Син мій улюблений, до якого доброзичливо ставиться душа моя. Тоді зрозумів Ісус, що його облудою привели сюди, як ягня до жертovníка, що від самого початку розраховано було, що життя його обірветься саме так і згадавши ріку крові і страждань, яка взявши в ньому виток, буде розливатися все ширше, поки не затопить весь світ, закричав в розкриті небеса, серед яких посміхався йому Бог: пробачте йому люди, бо не знає він, що діє” [10, с. 444]. В Євангеліях сказано про те, що коли люди знущались із Христа, він звернувшись до Бога, просив його пробачити їхні вчинки. Натомість Сарамано як свідчить вищенаведена цитата здійснює інверсію. На таких протиставленнях побудований весь роман, в якому радикальним чином підважуються основи християнства.

Образ Ісуса Христа в романах двох сучасних письменників з Франції та України зазнає відчутних десакралізаційних метаморфоз. Зокрема, в романі Фредеріка Бегбеде “14,99 Є” (2000) в рекламній паузі після третього розділу описується Христос, який постає наркодилером і здійснює чудо із кокаїном.

В романі Любка Дереша “Архе, монолог який усе ще триває ” (2005) в одному із епізодів автор описує Голгофу на якій Христос вживає популярний напій “Sprite”. Таким чином, в текстах Ф. Бегбеде Месія постає в оточенні рекламної індустрії і вже є не символом духовності, а засобом пропаганди наркотиків та напоїв.

Вищезгадані твори, починаючи від Аполлінера і закінчуючи Дерешем, десакралізують сюжети Нового Заповіту та Пресвяту Трійцю.

Десакралізацію молитви “Отче наш” можна простежити в творах двох українських та двох чеських письменників. В незакінченому романі Ярослава Гашека “Пригоди бравого вояка Швейка під час світової війни” (1921 – 1923) є епізод в якому Швейк молиться перед споживанням їжі, але раптово уриває розпочату молитву, переходить до іншої та починає їсти. В оповіданні Миколи Хвильового “Шляхетне гніздо”, котре увійшло до збірки “Сині етюди” (1923), літня сільська жінка, через заклопотаність працею, розпочинає молитися, але не доводить це дійство до закінчення, постійно перериваючи його. В романі “Воцек & воцекургія” (2002) сучасний український письменник та головний редактор часопису “Четвер” Юрій Іздрік графічно демонструє розпад молитви “Отче наш” та прохань головного героя твору на окремі слова та літери.

В оповіданні “Едуард і Бог” (1968), автором якого є чеський письменник Мілан Кундера, зреалізована радикальна десакралізація Ісусової молитви. Цей твір увійшов до збірки “Смішні любові”. В цьому оповіданні письменник розповідає про стосунки Едуарда з двома жінками та роздумує про Бога. Одного разу головний герой відвідав директорку школи, яка пропагувала атеїзм. Однак еротика спроможна змінити, як доводить Кундера, релігійні переконання жінки. Зокрема, письменник змальовує

епізод, в якому Едуард примушує директорку стати на коліна, стулити долоні і почати молитися. Спочатку жінка почала молитися мовчки. Однак Едуард закричав, щоб вона молилась уголос. Письменник майстерно підводить нас до кульмінації цього епізоду: “І сталося: навколішках, – зазначає М. Кундера, – худа й гола, вона почала проказувати:

– Отче наш, що єси на небесі, нехай святиться ім’я Твоє, хай прийде царство Твоє...

Проказуючи молитву, вона звела очі на нього, так ніби це він був Богом”, [4, с. 204]. Десакралізація, яку описав Кундера стосовно Ісусової молитви, полягає в тому, що оголена жінка молиться перед чоловіком, котрий стоїть над нею. Крім того, молитва у контексті оповідання є своєрідною прелюдією до інтимних стосунків героїв. Зрештою, закінчуючи цей епізод Кундера пише таке: “І, поки директорка проказувала “і не введи нас у спокусу”, він умить зірвав з себе одяг. А коли промовила: “Аміль!””, підхопив її на руки й поніс на диван” [4, с. 204].

Як бачимо, письменник десакралізує молитву “Отче наш”, яка в його оповіданні є символом вимушеної релігійності. Лише заради Едуарда директорка вголос проказала її. Оголеність жінки також свідчить про те, що молитва позбавляється сакральності, оскільки заради дотримання канонічних обрядів одяг таки потрібен.

Такими є приклади десакралізації Ісусової молитви в наведених романах та оповіданнях українських та чеських письменників.

Отже, розглянувши теоретичні аспекти десакралізації, а також окресливши її відображення на сторінках художньої літератури, ми можемо зробити висновок про те, що вона триває.

Література

1. **Аполлинер Г.** Ересиарх: Проза поета. – М., 2001. – 208 с.
2. **Еліаде М.** Священне і мирське, Міфи, сновидіння і містерії, Мефістофель і андрогін, Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К., 2001. – 591 с.
3. **Енциклопедія постмодернізму** / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора. – К., 2003. – 503 с.
4. **Кундера М.** Едуард і Бог // Кундера М. Смішні любові: Оповідання. – Львів, 2001. – 212 с.
5. **Кундера М.** Нарушенные завещания: Эссе. – СПб., 2004. – 288 с.
6. **Лексикон** загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – 636 с.
7. **Нямцу А.** Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть 1. – Черновцы, 1999. – 328 с.
8. **Релігієзнавчий словник** // За ред. професорів А. Колодного і Б.Лобовика. – К., 1996. – 392 с.
9. **Ренан Ж. Э.** Жизнь Иисуса, Апостолы. – Минск, 1991. – 493 с.
10. **Сарамаго Ж.** Евангелие от Иисуса: Роман. – М., 2003. – 448 с.
11. **Словник** іншомовних слів. Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К., 2000. – 1018 с.
12. **Татаркевич В.** Історія філософії в 3 Т. – Т. 3. – Філософія ХІХ століття і новітня. – Львів, 1999. – 568 с.
13. **Токарев Л.** Поэт изумленный // Проза поета. – М., 2001. – 208 с.
14. **Хоткевич Г.** Авирон // Хоткевич Г. Авирон, Довбуш: Повісті, оповідання. – К., 1990. – 557 с.
15. **Шевченко В. М.** Словник-довідник з релігієзнавства. – К., 2004. – 560 с.

In the article the theoretical aspects of desacralization Bible are explored. It is considered community and difference between desacralization and by such phenomena as: atheism, antitheism, anti-religious scepticism and heretical literature. Differences are explored between desacralization and by such term as profanation, which offered M. Kundera. In research chronologic outlined desacralization of canonical texts in works of the Ukrainian writers and writers from West Europe of the second half XIX to beginning of XXI age.

УДК 82.09.22.011

Т. Г. Тищенко

**ЛІРИЧНЕ НАЧАЛО В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ТРАГЕДІЇ
Й ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ РОМАНТИКІВ
(на матеріалі трагедій Есхіла й Софокла та творів Д.-Г. Байрона)**

Є якась дивовижна спорідненість давньогрецьких трагіків та їх трагедій з драматичним набутком Д. Г. Байрона. І вона полягає, на наш погляд, передусім в тому, що як у античних авторів, так і в драматичних поемах великого романтика домінуюча роль належить ліричному началу. Під ліричним началом ми розуміємо, за визначенням Арістотеля, “виклад від самого себе, не замінюючи себе іншим” [1, с. 292].

Не випадково тому, аналізуючи еволюцію давньогрецької трагедії, автори сучасного підручника з античної літератури Пашенко В. І. і Пашенко Н. І. висловлюють думку, що рання давньогрецька трагедія, представлена творами Феспіда і Фрініха (VI – початок V ст. до н.е.) скоріше нагадувала ораторію, яку виконували хор і один актор. Саме ораторія виступала формою існування ліричного начала в трагедіях цих авторів: А подальше введення Есхілом 2-го актора та його наступником Софоклом – 3-го актора, хоча і значно підсилювало драматичну, тобто дієву сторону трагедії, але не змогло, та й не ставило собі за мету знищення або зречення ліричного начала.

Причиною цього, на думку дослідника і перекладача давньогрецької трагедії Андрія Содомори, є обізнаність глядача з міфами, що лежали в основі драматичних творів: “І справді, античний автор зовсім не дбав про те, щоб на орхестрі зображувати саме дію... основні зусилля... йшли на те, як інтерпретувати матеріал...” [3, с. 8].

Наприклад, в трагедії Есхіла “Прометей закутий” центральною є сповнена почуттів розповідь-скарга героя про його допомогу людям і про жорстокість невдячного Зевса, якому він, Прометей, разом зі своєю матір’ю Фемідою допоміг стати правителем. Отже, основний конфлікт виник у минулому, ще до початку описаних Есхілом подій, і на момент показу дійства, глядачу пропонується спостерігати за його розвитком через сповідь

головного героя, який постійно перебуває на орхестрі, репліки другорядних героїв і оцінку ситуації хором Океанід. Образи Сили, Влади, Океанід, Іо потрібні автору не стільки для створення конфліктної ситуації, скільки для розкриття трагедії Прометея. Їх питання дають можливість герою емоційно повідати про свої вчинки і дати оцінку дій тирана. Самого ж Зевса, другої конфліктуючої сторони, в п'єсі, власне, немає, він присутній в розповіді Прометея і в наказах, які передаються через слуг. Як наслідок, драматичний елемент, тобто дійство, зникає, поступаючись епічному елементу, домінуючою стає розповідь, а не дія.

Мотив “абсолюту влади”, “її безумовної тиранії” [4, с. 29] є головним і в трагедії Софокла “Антигона”. Головна героїня цієї п'єси, подібно Прометею, обстоює загальнолюдські закони моралі і залишається трагічно самотньою: не тільки влада в образі царя Креонта, не тільки суспільство, яке, якщо і не підтримує правителя Фів у його бажанні покарати Полініка навіть мертвого, але і не заперечує проти цього, навіть рідна сестра Ісмена, хоча і поділяє почуття Антигони, поступається родинними обов'язками, боячись за власне майбутнє, так само, як і солдат, який заарештовує героїню тільки під страхом смертної кари. І потрібна була ще одна смерть, щоб пробудити суспільство. Але навіть у сцені своєї загибелі героїня вражає глядачів силою почуття зневаги до оточуючих: вона сама співає собі поховальних пісень і сама зупиняє плин свого життя. Антигона – самотня, емоційна, розчарована – відмовляється коритися законам того суспільства, в якому живе, вона проголошує і відстоює шляхетні принципи позачасового виміру і постає перед нами романтичною особистістю античних часів. Недаремно дослідник давньогрецької культури Андре Боннар робить висновок: “... любая трагедия выражает и укрепляет стремление человека превзойти самого себя в каком-нибудь неслыханно смелом поступке, найти новое мерило своему величю наперекор ... неизвестности, которую он встречает в мире и обществе своего времени...” [4, с. 15].

Підтвердженням вражаючого ліризму давньогрецької трагедії є трагедія Софокла “Едіп-цар”, жанр якої Андре Боннар визначає як “поему”. І в тому є певний сенс. Адже поема поєднує і ліричне, і епічне начала, з яких головним є ліричне.

Отже, жанр давньогрецької трагедії, незважаючи на те, що “драма” по-грецькому значить “перебіг дій”, ... найбільше здивує сьогodнішнього читача фактичною відсутністю дії ... Заледве намітившись у діалозі, вона, здається нам, навмисне гальмується просторим монологом...” [3, с. 8].

Цікаво, що подібно до архітекtonіки давньогрецької трагедії скомпоновані і драматичні поеми англійського романтика Д. Г. Байрона “Манфред” і “Каїн”, в яких автор, як і давньогрецькі драматурги, пропонує своє розуміння філософських питань: питань життя і смерті, свободи вибору людини, роль Фатуму в її житті. І в поемі “Манфред”, і в містерії “Каїн” пошуками істини перейнятий тільки головний герой, всі інші, виконують роль статистів. І Манфред, і Каїн на протязі всього твору, морально страждаючи, шукають трагічну відповідь не в якихось конкретних діях, а в роздумах, на самоті, конфліктуючи зі своїм власним “я”, і тільки в кінці

виявляються спроможними на вчинок: Манфред іде з життя, Каїн кидає виклик Ієгові і відправляється у вигнання.

Власне, подібний кінець є очікуваним, запрограмованим автором з самого початку, як Фатум, рок, прокляття, наперед визначеність у давньогрецькій трагедії.

Слід зазначити, що близькість до структури давньогрецької трагедії спостерігається і у взаємодії головного героя з другорядними. Якщо Манфред і Каїн посідають місце “протагоністів”, то про другорядних героїв можна сказати, що їм дісталася роль античного хору: вони розповідають про героя і репліками спонукають його до певних роздумів, тобто виконують роль автора.

Порівнюючи містерію Байрона “Каїн” і трагедію Софокла “Антигона”, можна зробити висновок, що вони композиційно подібні: в основі творів лежить міф, автори звертаються до вічної філософської проблеми співвідношення життя і смерті. Як Каїн не погоджується прийняти правила, за якими живуть його батьки Адам і Єва, так і Антигона відмовляється коритися волі свого дядька – царя Креонта. Традиційний конфлікт поколінь виростає у конфлікт усталених, визнаних суспільством норм і романтичного бунтаря, який прагне самостійно будувати свої стосунки зі світом, який відстоює право на власну думку навіть ціною злочину. Антигона – злочинниця в очах Креонта, Каїн – злочинець в очах людства. Хоча цей злочин герої скоюють мимоволі, вони його не прагнуть, але, долучившись до вирішення проблеми співіснування життя і смерті, вони стають учасниками самого дійства смерті: Антигона вбиває себе, Каїн вбиває брата. Їх злочин провокує здійснення інших смертей, появу інших злочинців. В трагедії Софокла позбавляють себе життя Гемон і Еврідіка, жахливий вчинок Каїна провокує появу всіх наступних братовбивць людського роду. Трагічний кінець додає творам драматичного забарвлення, з’являється тема Фатуму, року, долі.

Порівнюючи давньогрецьку трагедію і драматичну поему, можна дійти висновку, що вони подібні за наступними ознаками:

1) міфологічна основа дозволяє авторам не акцентувати увагу на зовнішньому сюжеті, добре відомому реципієнту, а зосередитися на зображенні “епосу душі”, що і обумовлює наявність ліричного начала в драмі;

2) розповідально-ліричний архетип давньогрецької трагедії внаслідок нерозвинутості драматичної форми і розповідально-ліричний характер романтичної драматичної поеми як жанру є типологічно близькими і вступають у так би мовити, спадкові відносини: драматична поема черпає ліризм у досвіді античної драми.

Типологічна подібність дає можливість визначити роль і співвідношення драматичних і ліричних елементів у формуванні жанру драматичної поеми, як спадкоємиці традицій ранньої античної трагедії.

Література

1. **Лексикон** загального та порівняльного літературознавства. - Чернівці, 2001. 2. **Пашенко В. І.**, Пашенко Н. І. Антична література. – К., 2001. 3. **Содомора А.** Драматургічна майстерність Есхіла // Есхіл. Трагедії. – К., 1990. 4. **Боннар А.** Греческая цивилизация. – М., 1992.

The article analyses the typological similarity of the early Greek tragedies (on the materials of “The Chained Prometheus” by Aeschilles and “Antigone” by Sophocles) together with the dramatic poems (on the materials of “Manfred” and “Cain” by G.G. Byron). Special emphasis is placed on the lyrical outset and its role in the tragedy genre formation as well as the dramatic poem genre formation in romantic literature.

УДК 821.161.1

В. Л. Удалов

ПОЕТИКА ТА ЗМІСТ “ПІДВОДНОЇ ТЕЧІЇ” У П’ЕСІ А. П. ЧЕХОВА “БЕЗБАТЬКІВЩИНА”

У чехознавстві довгий час тягнеться вирішення проблеми, з якої п’єси почався “єретично геніальний” драматург Чехов. Одні дослідники вважали, що з “Чайки” [3, с. 80], інші – з “Іванова” [5, с. 94], ще інші – з першої “великої” (за обсягом) п’єси “Безотцовщина” [8, с. 17]. Переважно, однак, доводить, що драматург-новатор почався з “Чайки”.

“Безбатьківщину” (рос.: “Безотцовщину”) ще й досі сприймають по-різному і вкрай поверхово. Найчастіше вважають її “незрілою”, “наївною”, “мелодраматичною” [1, с. 12, 17], бо вона “структурно не оформилася” [6, с. 125]. Інші, навпаки, називають “геніальним дебютом” драматурга-новатора [7, с. 386], свідченням “феноменальної поетичної зрілості” [2, с. 34]. Ще пишуть: не сформувалася “підводна течія” у цій першій п’єсі Чехова [8, с. 5]. Останнім часом намітилась тенденція взагалі замовчувати головне у поетиці Чехова-драматурга – “підводну течію” в його “великих” п’єсах (так звикли їх називати на відміну від чеховських малих, одноактних п’єс) [4, с. 476 – 486].

Причина цих суперечностей? У ХХ-му столітті “підводну течію” як головний показник “єретично геніального” (М. Горький) новаторства Чехова-драматурга дослідники поступово звели – через неувагу до дійсної поетики – спочатку до “підтексту”, який розуміли як “звичайну глибину тексту”, а потім цей “підтекст” було виявлено у багатьох творах світової літератури.

Через це сприйняття поетики п’єс Чехова загубило головний, ще й дотепер унікальний специфічний показник, а читач і глядач залишився без можливості й сьогодні, більше, ніж через 100 років дізнатися про себе дещо

таке, без знання й усвідомлення чого продовжують множитись фундаментальні наші помилки, дуже згубні кроки.

Між тим відмовлятися від “підводної течії” не варто, коли йдеться про “великі” п’єси Чехова (навіть і про деякі “малі”, а також про численні прозові твори). Так само немає підстав зводити “підводну течію” до психологічного “підтексту”. По-перше, підтексти в літературі бувають різними, виконують різні функції, по-друге – будуються вони по-різному, у Чехова також. Найпростіші з них, підтекстів, виникають або за допомогою метафор, символіки, загалом металогії образів (розмовляючи, наприклад, про *Миколку* як свого сина, Платонов між тим дає знати, що йдеться загалом про інше, про *царя*) [11, с. 96]. Або ж підтекст виникає через сприйняття *узагальненого змісту* фактів чи словосполучень. Так, несподівано звучить у першій п’єсі Чехова (а це була “Безбатьківщина”) така інакомовлена фраза: “Платонов (входить...). *Вот мы и не дома, наконец!*” [11, с. 17]. Факти, певні слова підказують, що йдеться не стільки про появу Платонова серед *гостей*, скільки про появу його серед *інакодумців*. І так далі.

Інакше у Чехова, до того ж навіть у першій його п’єсі, написаній, до речі, у 18 років, – будуються так звані *складні підтексти*. Їх появі сприяє *прийом зближення, співставлення* (автором) і *внаслідок цього зіткнення* (під час сприйняття читачем-глядачем) малих і середніх *образів-деталей* як образних *фактів*. Наприклад, у такий момент розвитку дії у “Безбатьківщині”:

“*Софья Егоровна. ... Душно здесь!.. Он или погубит, или вестник новой жизни! (це про Платонова – В. У.). Приветствую, благословляю... тебя, новая жизнь! Решено!*”

Голос Войничева (муж кричит за сценой). БЕРЕГИСЬ! Фейерверк.” [11, с. 90].

Принцип зіткнення образних фактів – основа виникнення “підтексту”, фрагментарних підтекстів у Чехова. На цьому базується наступний поетичний засіб – прийом сподівання на *узагальнення* читачем-глядачем *внутрішнього змісту* під час сприйняття діалогічного фрагмента, уривка, сцени, явища, кілька явищ і т.д. Прийом зустрічається в літературі дуже часто. Через це він, як правило, не помічається. Недаремно існує прислів’я “Один дивиться, дивиться, інший – бачить”. У Чехова цей прийом виконує незвичну роль, як побачимо нижче, – по-перше, *сюжетну*, по-друге, сюжетного фокусування *не на героїв*, тобто не у традиційному напрямі й сенсі.

Нарешті, від підтекстів варто відрізнити “підводну течію”. Вона у Чехова-драматурга таки існує (бачать її чи ні), і К. С. Станіславський вірно визначив цю “єретичну” поетичну властивість великих п’єс Чехова.

З одного боку, між цими поняттями звісно є взаємозв’язок. Він у тому, що підтекст – це частина, складова “підводної течії”. Тобто ця “течія” складається з підтекстів, це *логічно-послідовний плин, рух, розвиток підтекстів*, плин “підводних змістів” від фрагмента до фрагмента. Чи усвідомлював сам Чехов такий механізм втілення своєї “підводної течії” (яка властива й багатьом його прозовим творам). Безумовно. В листі до

Д. С. Григоровича, який першим побачив у Чехова цей незвичний поетичний прийом як головний, Чехов писав: "...картинки, или, как Вы называете, блестяшки, тесно жмутся друг к другу, идут непрерывной цепью" [12, с. 173].

Це й є той "підводний" плин, якого, до речі, герої-персонажі не знають, бо змісту цих підтекстів не усвідомлюють. І в цьому *світоглядна* обмеженість персонажів, звідси *трагічна комічність* їх життя – згідно життєвих спостережень, міркувань, а внаслідок і поетичного задуму автора.

Є, однак, ще аспект у сприйнятті чеховських і не-чеховських підтекстів, коли йдеться про драматургію. Врахування його дає можливість сприймати і чеховську "підводну течію".

Справа в тім, що підтексти у *до-* і *не-*чеховських п'єсах "працюють" (за давньою, 2,5 тисячолітньою традицією у світовій драматургії) *на образи героїв* і через це *на зовнішню подієвість*, тобто малюють героїв, на них сфокусовані. Звідси їх за давньою традицією визначають (не помічаючи, що є й протилежна форма), визначають як "геройні" та "подієві" підтексти.

У Чехова тут якраз навпаки (і в цьому його "єретичність", незвичність його поетики), тобто Чехов використав протилежну можливу форму утворення підтекстів та їх фокусування у драматургічному творі.

Ця можливість у тім, що чеховські підтексти "працюють" не в межах так званої "геройної образної системи твору", здавна традиційної, про що ми свого часу писали [10]. У Чехова підтексти "працюють" (сфокусовані), навпаки, безпосередньо на його власний, *авторський погляд* – минаючи свідомість усіх героїв п'єси. Тобто у Чехова-драматурга, починаючи з першої "великої" п'єси, справу маємо з прочитанням не стільки *геройних* сюжетних ліній (їх стільки, скільки є персонажів у п'єсі), скільки *авторської, ліричної, головної сюжетної лінії*. Саме вона є головною в "образній системі п'єси", а система через це не є геройною, а є, навпаки, "обставинною образною системою". Для часів Чехова це було зовсім несподівано, і першими це помітили Горький, пізній Л. Толстой, а ще пізніше Луначарський, Шоу, Брехт, Пристлі і так далі.

Додаткова несподіваність у тому, що така "підводна течія" не є у Чехова *психологічною* за змістом. Вона *с в і т о г л я д н а*. На відміну від психологічної легко переказується, і переказ носить здебільшого *над-геройний* характер. Механізм усвідомлення – узагальнення внутрішнього змісту сцен, картин в межах певного акту і засвоєння зв'язку (течії) "підтекстів" від акту до акту.

Звернімося безпосередньо до руху "підтекстів" першої п'єси Чехова, до їх плину, тобто до самої "підводної течії", її світоглядного змісту, майже або цілком невідомого трагікомічним персонажам.

У кращому разі ідеї "Безбатьківщини" висловлюють так: "Уся п'єса сповнена сперечаннями про життя... Головні сперечання – між поколіннями батьків і дітей, які протиставлені одне одному, усі нездатні порозумітися і ворогують. Діти отримали у спадок країну, де все бродить, і вони є виразниками загальної невизначеності" [9, с. 14].

Все це, однак, стосується *лише 1-го акту п'єси* – найпростішого, де знайомі та родичі збираються у будинку Войніцевих, аби разом провести увесь день. Чуємо, звичайно, розмови про буденне життя, життєві умови. Завершується акт “підводною зав'язкою” – численними питаннями з боку різних “героїв”: “Объясни мне, пожалуйста, что это значит?... Не понимаю этого (життєвого – В. У.) подарка!.. – Я сам не совсем понимаю...” Це все металогічні, інакомовні питання, їхній дійсний смисл – *щ о означають усі ненормальності духовного життя усіх героїв, які однаково бідкаються. Тобто - ч о м у мають місце усі духовні ненормальності сучасного життя?*

Другий акт “підводно” відповідає на ці питання. Складається він з двох великих картин. Зовнішня дія тут теж проста – це відпочинок “героїв” пообіді, чекання ними фейєрверку. А “підводна” тема заявлена авторською ремаркою: “Сад. На первом плане цветник... В центре цветника статуя. *На голове статуи п л о ш к а.*” Отже, підтекст свідчить – у цьому акті будемо свідками *недолугого поєднання несумісного в діях і поглядах персонажів.*

Коли знову зупинятися лише на позагеройних “підводних” висновках акту, в ньому *узагальнено* бачимо: є у людей розуміння зла, яке несе однополярне накопичення багатства; є й незнання того, як розумно багатством користуватися (1-2 яви); бачимо небажання критично ставитись до себе і палке бажання повчати інших (3 ява). Далі послідовно: дике уявлення “Честный значит дурак”; принциповість на словах, безпринципність у справах; незадоволення життям при незнанні виходу з цього; наявність характеру й здібностей при одночасних неадекватних спрямуваннях; при наявності розуму – дурні вчинки; далі – розум має місце поряд з безсиллям; незадоволення життям поряд із пиятством; а навколо панують наклепи, брехня, насильство, насолода ницістю, легковажність поглядів, руйнація родинних зв'язків. А на завершення цієї картини видно, що сподівання на “краще життя” є марними.

Друга картина 2-го акту “підводно” відповідає на питання: “Як це сталося?” Тобто видно *причини*, витоки трагедійно-водевільних світоглядних суперечностей.

Першим тут є той факт, що колись (у “батьків”) мало місце загравання з народом, яке вилилося у так зване “культурництво”. Далі конкретні факти викликають узагальнену думку про відсторонення здавалось би розумних людей від потреб реального життя, їхні обмеження лише власними потребами, ще далі – нерозуміння того, що народ, виявляючи почуття гідності, тягнеться до незалежності, до свободи. Бачимо (з того, як Саша читає текст у книзі) нерозуміння того, що “пора, наконец, возвестить о великих, вечных идеалах человечества, о тех бессмертных принципах свободы.., которым мы изменили, к несчастью” [11, с. 94]. До речі, ці слова пояснюють зміст назви п'єси: зрада відомим з минулого ідеалам, що мають загальнолюдську цінність.

Третій акт п'єси, кульмінаційний, “підводно” змушує зрозуміти, що ж заважає усім горе-героям “прокинутись”, аби “врятуватися” від жахливого, згубного способу життя. До цього кличуть перші слова акту: “Проснись!”, “Вставай!”, “Изволь подняться!”, “Чем кончатся эти твои

виходки? Подумай.., пока еще не поздно!”[11, с. 122]. Далі – відповіді на ці “запити часу”. Тут і самоїдство, критиканство без міри, відсутність рішучості, незнання об’єктивних законів життя, розуміння перспектив лише у “рожевому” кольорі. Є й патологічні “союзи” любові зі зрадою, підлоти з благородством, садистської відвертості із запевненнями у любові і повазі. Тобто, все змішалось у цьому світі, – напрошується загальний висновок. Разом із цим акт містить і позитивні думки: що потрібно робити, з яких світоглядних цінностей починати, які ідеали не слід втрачати.

Четверта дія – заключна. Тут маємо розв’язку “підводної дії”. Знайомі вже поетичні засоби підказують: ось до яких духовних крайностей зрештою можна дійти, до якого світоглядного дикунства можна занепасти через такі загальні життєві обставини. Здавалось би, далі вже нікуди, однак...

У 1-й та 2-й явах видно, що без надії на щастя, без віри люди починають жити неймовірними ілюзіями. У 3-й яві – це повна байдужість до оточення, ксенофобія і злорадство одних нещасних людей з приводу передчасної смерті інших. Далі видно байдужість до власної долі, цілковитий песимізм типу “Не следует на этом свете доверять врагам, а заодно уж с ними и друзьям!”. Стаємо свідками захопленої, п’янкої вибудови химерних “повітряних світоглядних замків”. І це – поряд із зневагою до очевидної реальності.

У наступних явах (загалом їх 13; можливо, не дарма тут маємо “чортову дюжину”) нашарування духовних, світоглядних крайностей продовжується. Тут (якщо узагальнювати конкретний зміст конкретних картин) є втрата здорового глузду через засліплення нещастям; є свідчення бізнесової бездуховності, відкидання усіх людських цінностей і почуттів заради власної тимчасової наживи; є занадто пізні жалоби, пізні розкаяння, пізні сплески совісті; є отруєння; є численний колейдоскоп страждань буквально усіх героїв (сприймати це як мелодраму немає ніяких підстав). І разом з тим чути такі важливі житейські висновки: “Подло играть людьми! Они такие же живые существа, как и вы!”, або “Пышными речами не искупить вины”, або “Где же лю ди ?.. Кто же поймет?..”. Або таке: “В с е виноваты! У всех есть страсти, у всех нет сил...” А внаслідок – останній значний факт останньої дії: *вбивство*, яке виглядає звичайнісіньким “випадком”, а не “подією”, адже воно нічого не змінює, нікому, навіть убивці нездатне принести полегшення і нікого не рятує. Воно лише свідчить, за словами одного з “героїв”, що “Жизнь – копейка!”

Як висновок, звучить загальне питання усієї п’єси – а воно дійсно звучить, бо висловлене одним із горе-героїв: “Что делать?..”

Є й відповідь – інакомовна, металогічна – яку відразу й чуємо від одного з героїв: “Хоронить мертвых и починают живых!” [11, с. 179].

Якщо цю думку розгорнути, вона зведеться до того, що на базі “безбатьківщини” (“безотцовщини”), тобто із абсолютним і зверхнім відривом від кращих надбань минулого, замість того, щоб їх далі на глибшій базі розвивати, з примітивними, химерними, вузькими, згубними поглядами на життя прожити неможливо. Таке життя трагікомічне, воно

вбиває духовно і фізично буквально усіх. А “*починять живых*” потрібно насамперед з боку їх *світогляду*.

Отже, перша п'єса Чехова “Безбатьківщина” не розчинилася у змісті, ідеях, подіях і фрагментах, образах героїв наступних великих чеховських п'єс. Вони не підміняють її, вони по аспектах розвивають, поглиблюють “підводні” ідеї цієї першої його п'єси. Тому вона цілковито є першою п'єсою чеховського циклу великих новаторських п'єс із дійсно досі “єретичною” за змістом і формою “підводною течією”.

Отже, усі великі чеховські п'єси з різних боків відповідають на одні й ті самі докорінні питання як чеховського, так і власне нашого часу: чому ми усі погано живемо; чому так, як живем, жити не природно; що треба, аби жити краще духовно; яким має бути новий, якісніший і дійсно реальний світогляд у людей; без чого насамперед продовжує гинути, а завтра може остаточно загинути все те, чим усі вкрай занепокоєні – матеріальне благополуччя людини, людей в країні, країнах, на континентах, на Планеті.

“Підводна течія” сюжету трагікомедії А.П.Чехова “Безбатьківщина” заслуговує на детальну увагу і детальне дослідження. В ній багато актуального, повчального і з боку змісту, ідей, і з боку незвичної й досі, дійсно “єретично геніальної” драматургічної поетики.

Література

1. Бердников Г. П. Чехов-драматург. – 3 изд., дораб. и доп. – М., 1981. – 356 с. **2. Громов М. П.** Первая пьеса Чехова // Литературный музей А. П. Чехова: Сборник статей и материалов. – Вып. 3. – Ростов-на-Дону, 1963. – 229 с. **3. Ермилов В. В.** Избр. работы: В 3-х т. – Т. 3. – М., 1956. – 566 с. **4. История** русской литературы XIX века (Вторая половина) / Под ред. проф. Н. Н. Скатова. – 2-е изд., доработанное. – М., 1991. – 511 с. **5. Малюгин Л. А.** Чехов начинается с “Иванова” // Вопросы литературы. – 1961. – № 5. **6. Паперный З. С.** “Вопреки всем правилам...”: Пьесы и водевили Чехова. – М., 1982. – 298 с. **7. Сливовский Рэне.** Польская инсценировка “Пьесы без названия” (“Платонов”) А. П. Чехова // Страницы истории русской литературы. – М., 1971. – С. 384 – 392. – 447 с. **8. Сухих И. Н.** Проблемы поэтики А. П. Чехова. – Л., 1987. – 278 с. **9. Гархова Н.** Русская драматургия на пути к Чехову // От Некрасова до Чехова. – М., 1984. – С. 3 – 23. – 560 с. **10. Удалов В.** Два типа “образных систем” в мировой литературе. – Луцк, 2006. – 76 с. **11. Чехов А. П.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч., Т. 11. – М., 1978. – 446 с. **12. Чехов А. П.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Письма, Т. 2. – М., 1975. – 583 с.

The article calls attention to the “heretical” form and the “undercurrent” in the Chekhov’s play “Unfatherfacted”

В. Г. Фоменко

**УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ УРБАНІСТИКА
В СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ
(зародження урбаністичної тематики
в українській літературі XVIII – XIX століть)**

Виростання української прози з сільських “одеж” сприяє створенню моделі світу, де “старе”, з “новим” взаємодіють як на рівні художньої генетики, так і на соціально-інноваційному, коли нові форми життя й мислення видозмінюють, або реорганізують певну традицію. Українська прозова урбаністика розвивається в науковому плані – багаторівнево і внутрішньо безупинно, оскільки йдеться не лише про перехід від одних тем до інших, від героїв “сільських” – до “міських”, а про нові тенденції суспільного розвитку, де “вічне село” поступається “вічному Місту”. Необхідно зазначити, що місту *метаісторичному* і навіть *метанаціональному*.

Пастораль і Драма, Дух і Раціо, Гармонія й Дисгармонія, Еволюція й Революція – лише головні світоглядні й світовідчуттєві антиномії в межах процесу глибоких занурень художньої думки в загальноцивілізаційні наслідки історичного розвитку, виразником і втілювачем яких є насамперед місто. У тому числі й місто давнє, дослідження якого міняє “сільські” погляди українського народу на самого себе.

Мета даної статті – розглянути тенденції зародження, еволюції і розвитку урбаністичної тематики в українській літературі XVIII – XIX століть, зокрема в творчості Г. Сковороди та І. Котляревського. Основна увага зосереджена на екскурсі в літературу минулих століть, де урбаністичність життєвого матеріалу розглядається як з точки зору традиційно-народницьких підходів, так і інтенційно модерних.

“Щастя, на думку Сковороди, доступне всім і кожному. Важливо тільки пізнати в собі “справжню людину”, з’ясувати, до чого ти народжений, знайти своє покликання. Тому не випадково в його притчах, віршах і піснях міститься глибока і точна оцінка “успіхів” буржуазно-поміщицької “цивілізації”, яскрава характеристика суспільних відносин періоду первісного капіталістичного нагромадження, розвитку промисловості й торгівлі та пов’язаних з ними урбанізації, відчуження і дегуманізації праці. Викриваючи жорстокість експлуататорів, їх грубість, нещучість, облудність, а також спостерігаючи за життям трудового народу, Г. Сковорода дійшов висновку, що сучасне йому суспільство – це страшний світ тяжкої праці мільйонів, паразитизму небагатьох, добробут одних за рахунок інших”[1, с. 183].

Логіка подібних прочитань філософського й літературного спадку Г. Сковороди, як бачимо, доволі проста: він мав на увазі те саме, що й

утопісти чи соціалісти-теоретики: такий світоустрій, коли багаті не зможуть бути багатими, а бідні – бідними.

Сковородинська “сродность” розповсюджується на всі без винятку державні інституції, мета існування яких мало чим відрізняється від прагнень індивідуального людського життя, на яке шокроку чатують гріхи, бо:

...Естли же кто грѣховного яда

Не потщится изблевать,

Тот уже возль ада, —

И нельзя его миновать.

Кто бо имѣет в душу сей яд,

Тот в събе носит свой тартар и ад.

Плоди грѣхов, страх и м’яте [2, с. 69].

Альтернатива цій засторозі — безгрішність, яка включає і певну культуру душевного життя, і вже згадувану “сродность” цього життя з тими чи іншими мирськими справами, повний відхід від яких — така сама ілюзія, як і поєднання справедливості із заколотом, бунтом, революцією, котра, безумовно, багато чого в світі міняє, але не змінює самого світу. Світ змінити можна, але не в момент свого здійснення, яке потребує емоцій і вчинків, антитетичних душевному спокою, котрий теж входить до реєстру сквородинських цнот, де, настала нарешті пора зауважити, немає культу селянськості як єдино оптимальної форми стосунків із Небом, Богом, Абсолютом.

Можна сказати й більше: Г. Сковорода жодному із суспільних станів не надавав якихось переваг у питаннях душевної чистоти й віри, можливих і благодатних для кожного, хто їх прагне і заради них багато від чого свідомо відмовляється, не відмовляючись, безумовно, від повноти життя.

Філософ сповідував певний різновид аскези, у якій мала місце не тільки вшанування простоти, а й сама душевна простота. Достатньо усе ж складних світоглядних позицій, найкраще відтворених у “Пісні 12-ій”:

Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить,

Буду вьк мой коротати, гдь тихо время бьжит [2, с. 137].

Предметом більшості Сковородинських рефлексій є не краще чи гірше вербалізовані поведінкові догмати, а *цінності* людського життя. Вже не кажемо за право боротися, оскільки це право неминуче зачіпає не лише чийсь інтереси, а й тисячі чужих існувань, для яких добровільна бідність – це виклик, у тому числі – й міському побуту і самому *місту*, яке завше і скрізь багатше за навіть ідилічно доглянуте й сите село.

Звісно, це не означає, ніби місто внаслідок цього винне або, означимо проблему точніше, цивілізаційно деструктивне з точки зору пари (ведемо ж бо мову про Г. Сковороду) Людина – Бог. Цієї популістської версії Григорій Савович не дотримувався і, головне, їй ніколи не слідував, хоч і залишив для нащадків надзвичайно емку формулу потенційного зла – “разоряющийся град ложнаго блаженства” [2, с. 318], якою натякнув на примарність багатств матеріального, так би мовити, ряду і незмінну свою і всіх тих, хто дбає про “чистый хрусталь” душі, орієнтацію на багатства внутрішні. Не обов’язково їх, до речі, протиставляючи земному синкретизму, про що

свідчить діалог Душі й Духу, де останній різкувато наголошує: “Не будь несмысленна и косна! Умствуй проворнеъ... Видь ты уже слыхала, что весь мыры состоят из двух естеств: злаго и добраго. Почему ж тебь сей змій чрезчур страшен? Он не всегда вредит и юродствует, но бывает и вкусный и полезный. Если нашептал Евъ по-сатанинску, может и Марии возблаговьстити по-архангелску [2, с. 318]. Відкритість і довіра до постійно й цілеспрямовано примножуваного (умствуй проворнеъ!) досвіду, як бачимо, співіснує в Г. Сковороди з тим різновидом морального риторизму, що не протиставляє себе життю, а всього лиш застерігає від щонайменших у ньому поступок злу.

Г. Сковорода не просто наполягав на необхідності морального самовдосконалення, а робив його головною й невід’ємною складовою всецивілізаційного земного розвитку, зокрема – культури, яку відділяти від релігійного і – ширше – духовного дискурсу на терені Європи означало б те саме, що цей дискурс обезводнювати, робити неспроможним народжувати все нові й нові стратегії боротьби з варварством як станом, коли Людина і Природа і далі – Людина і Всесвіт перебувають у стані перманентної протилежності.

З належною – і цілком коректною – мірою наближення до об’єктивного стану речей можна твердити, що українська культура й література XVI – XVIII століть цю антитетичність постійно долали, бо вбачали в особі Г. Сковороди письменника й мислителя, який динамізував і, певною мірою, визначив процес закономірної європеїзації духовного ресурсу культури рідної землі, як культури передусім християнської, котра – і це теж слід брати до уваги – “повного” циклу секуляризованості пройти не встигла. На це вказує і висновок Д. Чижевського, який писав: “Поza межами богословія ми не знайдемо в українському літературному бароко імен, що мали б значення й досі... Маємо з того часу лише єдину спробу філософічно-богословського синтезу, який, хоч у деталях і неоригінальний, але в цілому є самостійною творчою концепцією, значення якої перевищує межі свого часу. Це система Сковороди” [3, с. 326].

Вплив літератури цього періоду на подальші етапи загальнокультурного розвитку України залежав найперше від того, як вільно і в яких масштабах наголошений розвиток у межах Російської та Австро-Угорської імперій здійснювався. І чи він взагалі міг здійснюватися саме як розвиток, а не, приміром, локалізація духовних і творчих зусиль на проблемі національного самозбереження, яка на середину XIX ст. стала не просто актуальною, а в багатьох своїх аспектах рятівною. Хоч зародження й подальший розвиток пов’язують з кінцем XVIII століття, а точніше – датою появи “бурлескно-рустикальної” “Енеїди” І. Котляревського, яка “щодалі то більше... поставала перед очима читачів і критиків як винятковий і цілісний літературний витвір, який не лише започаткував нову українську літературу, а й досі не втрачає художньої привабливості” [4, с. 87].

Заради об’єктивності одразу вкажемо й на інший, куди більш стриманий погляд на художню природу і “винятковість” “Енеїди” як явища, певною мірою, деструктивного, такого що породило багато наслідувань,

об'єднаних під понятійним дахом “котляревщини”. Щоправда, тлумачення останнього в цілого грона “одномумців” (П. Куліш, С. Єфремов, Є. Маланюк, М. Зеров, Д. Чижевський, Г. Грабович) має чимало нюансів, що спричинені прив'язкою її – котляревщини – або всього лиш до художньої своєрідності “Енеїди”, або до категорій і сутностей ширшого історико-літературного плану, куди входять стосунки поеми з естетикою класицизму, бароко, романтизму, від чого залежить і те, що саме “Енеїда” як певний естетичний організм успадкувала, а що – хай на підсвідомому рівні – категорично відкинула.

“Що цей стиль – нотує Г. Грабович, – відмежовує новітню українську літературу від попереднього етапу, немає сумніву. Водночас у деяких аспектах (саме бурлеску, барокової гри тощо) він її продовжує. Щоправда, Г. Грабович, як нам здається, свідомо усуває з поля свого зору найголовніше — співвідносність принципів втілення цього життя як *матеріалу літератури* з усім тим, що і як про те саме життя писали попередники І. Котляревського, у тім числі й Г. Сковорода, чий духовний універсалізм, на жаль, не подарував наступним літературним поколінням такого самого високого художнього стилю, проте це не означає, що бурлеск і травестія до такого стилю бодай на крок наблизили, скоріше навпаки – відкинули.

Жива народна мова і продуковані на її основі художні змісти – то зовсім не творчі синоніми, хоч немає сумнівів, що наявність першої в доробку Г. Сковорода, при тому не в якості прикраси, а в якості потужної “робочої” сили, його поезію й прозу багато чим збагатили б. Однак сама по собі ця мова ще не була гарантом того, що Г. Сковорода чи будь-хто на його місці досягнуть порозуміння з доробком Сократа, св. Августина, Паскаля, тобто почнуть нею мислити в масштабах засвоєної ними культури, яка тому й бачиться нами європейською, що ніколи себе не прив'язувала і не прив'язує до мовно-духовних практик якогось одного часу чи народу, який у ХІХ столітті майже зовсім неосвічений.

Мова І. Котляревського кладеться в підвалини мови літературної, стосовно якої “Літературный энциклопедический словарь” зазначає: “Літературна мова – оброблена форма загальнонародної мови, яка сприймається носіями цієї мови в якості взірцевої. Л. м. – це мова літератури в широкому сенсі, мова радіо, школи, сцени, наукової, публіцистичної і художньої літератури, офіційно-ділової писемності.

Літературна мова протиставляється позалітературному просторіччю, а також територіальним і соціальним діалектам, її норми вважаються загальнообов'язковими, її головне призначення – бути загальнозрозумілою” [5, с. 197].

Немає жодних сумнівів, що в останньому – загальнозрозумілості – Г. Сковорода І. Котляревському програвав і програє по сьогоднішній день, проте ставити це на карб винятково Г. Сковороді було б такою самою помилкою, як і вважати літературну мову І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка творінням виключно бурлеску, а не тих духовно-художніх процесів, що відбувалися в українській літературі упродовж ХVІ – ХVІІІ ст. і потужно відновилися з часу появи поезій

Т. Шевченка. Цими творами відновлювалася перервана імперською експансією традиція пошуку “града Божього” в людських душах і серцях, де українська духовна самобутність, а з тим і доволі специфічний різновид української “державності” віднайшов різнобічне й ментально адекватне вираження. На це вказує й Д. Чижевський, який писав: “У справі літературної мови лише романтика 19-го віку (що, до речі, була в багатьох пунктах духовно споріднена з бароко) змогла радикальніше розв’язати ті питання, що стояли власне вже перед бароковою літературою, але які вона не змогла або не встигла розв’язати, зокрема про літературну мову українського народу” [3, с. 393].

Філософ усе життя борювався з цивілізаційною “німотністю” старокнижної української мови, яка багато чого від його способу письма й мислення все ж у себе прийняла. Але далі не передала. Найперше тому, що мода на травестію в одязі просторіччя духовно-стилістичні набутки бароко прирекла на консервацію.

Отже, цивілізаційний універсалізм художнього мислення вийшов з ужитку не стільки й не тільки тому, що його не потребувала життєва реальність, а внаслідок звуження горизонтів цієї реальності до змістових кордонів так званої “нової”, а насправді функціонально старої ужиткової мови, що й змусило літературу надовго отаборитись у селі, досить швидко віднайшовши цілий ряд виправдань цього перебування “в народі”.

Шлях від бачення до зображення всотує й тисячі доріг слова, яке в народі призвичаїлось до одних образних реєстрів, а в літературі – до зовсім інших, що докорінно різнить мову Т. Шевченка і мову селянина навіть тоді, коли селянин, слухаючи “Тополю” чи “Катерину”, плаче. Він плаче всього лиш з розчуленості, тоді як у захваті “образованного” загалу присутня вся знана ним література: від Гомера й Вергілія – до Гете, Байрона, Міцкевича чи Пушкіна.

Контекст, поліконтекстуальність і феномени “природні” на зразок “маминої пісні” чи народних переказів – то не просто різні поверхи однієї літературної будови, а різні художні світи. Не завжди, як для прикладу, вертеп і трагедія, мистецьки різномовні, але майже завжди різномістові, що стає гранично ясним при зіставленні цитованої вже нами “Пьсни 10-ой” Г. Сковороди та її “двійника” у “Наталці Полтавці” І. Котляревського. Якщо в першоавторській іпостасі цього твору головним лейтмотивом є: “Как бы умерти мнь не без ума”, – і висновкове: “Кто же на ея плюет острую сталь? // Тот, чия совьсть, как чистій хрусталь”, – то у зорієнтованого на народ і його практичний досвід І. Котляревського читаємо релятивістськи протилежне:

... Всякий, хто вище, то нижчого гне,
Дужий безсильного давить і жме,
Бідний багатого певний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.
Всяк, хто не маже, то дуже скрипить,
Хто не лукавить, то ззаду сидить;
Всякого рот дере ложка суха –

Хто ж єсть на світі, щоб був без гріха? [6, с. 227].

Кілька століть книжної розбудови християнської за духом і моральною буквою моделі людиносвіту в такого гатунку мудруваннях ніби й не гостювали, хоч для читача спостережливого подібним висновком характеризується ще й різке і жодними потребами духовно-естетичного поступу не вмотивоване сповзання “практично” змістового кореляту літератури в імморальну загальщину й показово акультурний сміхопобут, при тому концептуально генералізований, у якому протиставлення соціального верху й низу перетворюється на норму, що потребує загальнолітературного “панування”.

“Інстинктивна” правдивість надовго запанують серед цнот, що не потребують ні “Саду божественних пісень”, ні розбудовуваного в нім і решті української класики XVI – XVIII ст. віртуального тільки для непосвячених *міста*:

...Сей свят град бомб не боится,
Ни клеветничіих стрѣл,
И хитрых мин не страшится,
Всѣгда цѣл и не горѣл.
Непорочность єсть то адамант.
И невинность єсть святыи то град.
Там полещи и там почий!
В сем градѣ и врагов любят,
Добро воздая врагам,
Для других здравіе гублят,
Не только добры другам.
Гдѣ ж єсть оный толь прекрасный град?
Сам ты град, з души вон выгнав яд,
Святому духу храм и град [2, с. 49].

Не лише з соціально-політичних причин (хоч з них – найперше!) в Україні XIX ст. не відбулося природного для літератури як багато в чому самодостатньої духовно-естетичної монади успадкування позицій художньої обсервації життя. Минулим став усього лиш субстрат уяви про козаччину й козацьку державність, у сприйнятті й вивченні яких досі спостерігається превалювання ідеалізації над об’єктивацією все нових і нових знань про світ, де шабля й добро не були й не могли бути антиподами. І не вони одні: соціальне право, мораль теж не обтяжували себе зайвими роздумами про гуманність, підпорядковувались потребам пануючих норм, серед яких, безперечно, були й християнські.

Поява поеми “Енеїда” та п’єси “Наталка Полтавка” стала рішучим кроком у бік художнього письма, чий зміст виходив далеко за межі питань релігійної обрядовості й віри. “Перший твір Котляревського “Енеїда перелицьована на малоросійський язык”, – зазначав у “Нарисі історії української літератури до 1890 р.” І. Франко, – був не тільки жвавим протестом проти пануючого тоді в російським письменстві псевдокласицизму, але також дуже вдатною пробою популяризації осіб і понять, що були досі власністю тільки освічених верстов, а, з другого боку

піднести людську українську мову до висоти літературного твору, що був гідний знайти в похіднім куфрі Наполеона” [7, с. 258].

Якщо на місце Наполеона, літературні смаки якого хтозна чи були надто вишуканими, а головне – фаховими, поставити середньостатистичного гуманітарія-європейця, думку І. Франка можна вважати високою, бо вона підтверджує здатність “Енеїди” (за умови, звісно, високоартистичних її перекладів) витримати порівняння з творами XVIII – поч. XIX ст., чия класицистичність, травестійність чи романтичність не містила й сліду штучної народності, того, що – принаймні, за змістом – не було й не могло бути надбанням винятково низової культури.

Й. Г. Гердер писав: “Нещастя слов’ян – у тому, що відповідно до становища серед народів землі вони опинилися, з одного боку, в такій близькості до німців, а з іншого боку – тили їхні були відкритими для набігів східних татар, від яких, навіть від монголів, вони багато настраждалися, багато натерпілися. Та колесо все змінюючого часу крутиться нестримно, і оскільки слов’янські нації здебільшого населяють найбільш прекрасні землі Європи, то, коли всі ці землі будуть оброблені, а інакше й уявити не можна, тому що законодавство і політика Європи з часом будуть усе більше підтримувати спокійне працелюбство і мирні стосунки між народами і навіть не зможуть чинити інакше, то й слов’янські народи, так глибоко занепали, пробудяться, нарешті, від свого довгого важкого сну, скинуть із себе ланці рабства, стануть обробляти належні їм землі – від Адріатичного моря до Карпат і від Дону до Мульди – і відсвяткують на них свої древні урочистості спокійного працелюбства й торгівлі.

Оскільки в різних країнах створені корисні, прекрасні праці з історії слов’янського народу, то залишається побажати, щоб їхні прогалини були поповнені з інших джерел, щоб зникаючі рештки слов’янських звичаїв, пісень і легенд були зібрані і щоб, нарешті, була зібрана цілісна історія цього племені, чого настійливо вимагає цілісна історія людства”[8, с. 471 – 472].

Не той, що присутній у Гердеровому пророкуванні приходу часів, коли “так глибоко занепали слов’янські народи... скинуть з себе ланці рабства, стануть обробляти приналежні їм області землі... і відсвяткують на них свої древні урочистості”. По-перше, виникає питання, чому глибоко занепали? Якщо лише тому, що на їхніх територіях не димлять заводські труби, не множаться все нові й нові міста і немає готових до нападу на сусідів велетенських армій, то цей резон легко спростовується, оскільки далеко не все з того, що входило в поняття промислових революцій, перетворилося на благо, надто з огляду на какофонію колоніальних експансій і воєн XX ст., яких Й. Г. Гердер, безперечно, не передбачав, уважаючи, що “законодавство і політика Європи” здатні спрямувати соціальний розвиток тільки у бік усезагального добра. Але тоді виникає наступне запитання: чому слов’янам належить лиш “обробляти приналежні їм області землі”, а не, скажімо, змагатися з іншими націями в царині науки, тієї ж промисловості, не кажучи вже про сферу буттєву, де криз відбувається не менше, ніж стихійних лих або воєн? Цілком можливо, що німецький

філософ саме це й мав на увазі, вважаючи, що орієнтація на “древні урочистості спокійного працелюбства і торгівлі” забезпечать слов’янам можливість жити в цілковитій злагоді зі своїм минулим, проте – без майбутнього, принаймні, такого, як у інших країн Європи, де на збирання “пісень і легенд” покладають надій набагато менше, аніж на рівень і ріст щорічних економічних прибутків.

Уже цитованим віршем “Всякому городу нрав и права; // Всяка имьет свой ум голова; // Всякому сердцу своя есть любовь, // Всякому горлу свой есть вкус каков...” Г. Сковорода чітко наголосив на неприродності усіх і всіляких уніфікацій як життя суспільного, так і життя внутрішнього. При тому його рефренні зізнання: “А мнь одна только в свѣте дума, // А мнь одно только не йдет с ума”, – чітко вказують на пріоритети передовсім морально-духовні, проте зовсім не ті, що про які говорив Й. Г. Гердер, якими передбачався усеєвропейський парламентаризм, конституційна демократія тощо, якби вони в Україні воцарилися, Г. Сковорода швидше за все, їх привітав би, як привітав і національно-визвольну політичну доміную Хмельниччини, але — і це не менш красномовно – не залишив жодних згадок про події Коліївщини, свідком яких був, проте свідком стоїчно мовчазним, що не означає, ніби він про подібні різновиди боротьби із злом не думав. Він думав по-сковородинськи, тобто вважаючи найбільш ефективним способом досягнення всезагального щастя.

Таким чином, *місто* як “фізичний” феномен і як носій та продуцент верифікованої його щоденним побутом культури майже не значилося серед топосів “старомовної” нашої поезії, прози, драматургії як явищ передовсім книжного і аж потім (як компонент надбаного інтелектуально-художнього досвіду) – особистісного гатунку. Ні метикуватих пройдисвітів з розбудженого ренесансним духом соціального дна (герої новел Боккаччо), ні сповнених незборимої вітальної енергії протобуржуїв та “протестантів духу” (Е.Ротердамський) ні, тим більше, новітніх “лицарів успіху” (Жюльєн Сорель Стендаля, Растіньяк Бальзака) українська література не продукувала не лише в силу підлеглості прототипного її матеріалу мові і законам імперії-“переможця”, а й тому, що напрацьована нею інтелектуально-духовна традиція давно розмежувалася з будь-якими різновидами соціального конформізму.

Суспільна самосвідомість України XVIII – XIX століть рідко коли була зосереджена на загальноцивілізаційних проблемах: адаптації до змін економічних формацій, пов’язаній з ним реструктуризації *міст*, які з XIV століття і, практично, до останнього часу залишаються форпостами запозичених цінностей. У коло наших наукових інтересів залучені проблеми еволюції, проблематики та поетики української урбаністичної прози. Подальшого дослідження потребують теоретичні питання впливу урбанізованого способу життя на розвиток української ментальності.

Література

1. **Стогній І. Г.** Сковорода про свободу і справедливість. – Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність. – К., 2003. – С. 183.

2.Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К., 1983. – С. 69. 3. Чижевський Д. Українське літературне бароко. – К., 2003. – С. 326. 4. Геник-Березовська З. Грані культури. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К., 2000. – С. 87. 5. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 197. 6. Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К., 1982. – С. 227. 7. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – Т. 41. – К., 1976 – 1978. – С. 258. 8. Гердер Йоган Готфрід. Идеи к философии человечества. – М., 1977. – С. 471 – 472.

The author of the article pays attention on the tendencies of appearing, evolution and development of urban topic in ukrainian literature XVIII-XIX c.c. The works by G.Skovoroda and I.Kotlyarevskyi analyze. The attention accented on the past year literature, where the urbanization is inspected in traditional and in modern aspects.

УДК 821. 161. 2. 09 “19” + 929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**КРИТИЧНИЙ ДОРОБОК Ю. ЛАВРІНЕНКА
ЯК ДЖЕРЕЛО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА
(із нагоди відкриття колекції Ю. Лавріненка в Бахметьєвському архіві
Наукової бібліотеки Колумбійського університету)**

Дослідження науково-критичних здобутків української діаспори ХХ століття є особливо важливим з точки зору збирання об'єктивної картини розвитку вітчизняного гуманітарного знання. Літературознавча думка в цьому останньому посідає своє осібне місце, оскільки література, як правило, створює поле концептуальних відповідей на виклики своєї історичної доби й тим самим зберігає в собі колосальний потенціал для гуманітарної інтерпретації буття.

Так сталося, що українська культура переважною більшістю років ХХ століття змогла відносно повно й незалежно від ідеології функціонувати тільки поза геополітичними межами України, в країнах Центральної та Західної Європи, а згодом – Північної Америки, Австралії. Саме там виникло й плідно розгорнулося прецікаве літературно-мистецьке середовище зі своїми авторами, вченими-дослідниками, критиками. У ньому поставали й активно діяли літературно-мистецькі організації, академічні установи, засоби масової інформації, театри. Із точки зору сьогодення все це витворило багатющу емпіричну базу для здійснення концептуального вивчення та узагальнення не лише історико-літературних, історико-мистецьких, але й теоретико-літературних та естетико-філософських фактів. Водночас значна частина діаспорної спадщини є малоприступною ділянкою

для українських дослідників через її “розкиданість” по різних материках, приватних книгозбірнях, архівах, бібліотеках. Тож кожен факт опису, систематизації, оприлюднення таких матеріалів заслуговує на професійну увагу.

24 листопада 2007 р. в Науковій бібліотеці Колумбійського університету (США) відбулося урочисте відкриття колекції документів та матеріалів упорядника добре відомої в Україні антології художньо-критичних творів українських письменників 20-х років ХХ століття “Розстріляне Відродження” – Ю. Лавріненка. Доповіді про критика та його оточення виголосили професори американських та канадських університетів М. Андрижик, Б. Рубчак, М. Стех. Разом з тим на адресу Наукової бібліотеки була надіслана й зачитана разом із попередніми наша власна доповідь, оскільки саме нам вдалося познайомитися з документами цього архіву раніше під час виконання наукового проекту в межах Програм академічного обміну ім. Фулбрайта. Документи творчої та організаційної діяльності Ю. Лавріненка проливають світло на багато вузлових моментів літературно-мистецького та інтелектуально-гуманітарного українського життя в США після Другої світової війни (серед них: “Українська літературна газета”, “Літературно-Науковий Збірник”, організація українських письменників в еміграції “Слово” та багато іншого). Після завершення праці різнохарактерні та різножанрові матеріали Лавріненкового архіву впорядковані за десятьма серіями, як-от: листування (з окремими особами та організаціями), біографічні матеріали та документи, фотографії, щоденники та записники, рукописи (спогади, п’єси, монографії, основні рукописи та дослідження з історії та політики, літературні дослідження, есеїстка та соціально-політична журналістика, нотатки, лекції, виголошені для мешканців таборів ДіПі в Німеччині), дослідження й джерельні матеріали (література, українська історія, державний устрій, економіка, серії та періодичні видання, бібліографії), діяльність на радіо “Свобода” (технічно-організаційна документація, листування, програма передач та їхні сценарії, огляди, матеріали досліджень), аудіо записи тощо.

Уже такий дуже стислий тематичний перелік матеріалів указує на значний інтердисциплінарний дослідницький потенціал документів Ю. Лавріненка. У його доробку філологія (літературознавство, критика, журналістика), мистецтво театру, політика, суспільство, культурологія й активна перетворююча свідомість особистості перебувають у нерозривній єдності, визначають культурологічну та екзистенційну специфіку індивідуального процесу осмислення життя.

У процесі ознайомлення особистий архів Юрія Адріановича Лавріненка постає як видатна пам’ятка тієї гілки української культури, що виросла й розвинулася в ХХ столітті за геополітичними межами України (тоді ще радянської республіки) з розчахнутого тоталітаризмом національного кореня. Тим-то окреслити значення факту відкриття цього архіву та посталої нині можливості вивчати ретельно описані фахівцями Бахметьєвського архіву за самовідданої співпраці з ними доньки

Ю. Лавріненка, пані Лариси Лавріненко-Зарицької, документи видається доречним, як мінімум, у подвійній науково-дослідній перспективі.

По-перше, як було свого часу зазначено І. Фізером (США), Т. Салигою (Україна), вітчизняне літературознавство очікують активні інтеграційні процеси, скеровані на об'єднання материкових та діаспорних здобутків. Відкритий доступ до такого масштабного в кількісному й якісному відношенні архіву має для цього підставове значення, оскільки дає змогу цілісно осягнути результати культурологічної (у широкому сенсі цього слова) діяльності Ю. Лавріненка як одного з найяскравіших та найпарадоксальніших діячів української культури, що опинилися в еміграції після Другої світової війни. Поряд із цим, багатючий особистий епістолярій, редакторське листування Ю. Лавріненка являють собою прецікавий і вельми плідний спосіб відтворити певну *живу* сюжеттику мистецьких, професійних, особистих взаємин між різними (часом із діаметрально протилежними життєвими, науковими, політичними, мистецькими тощо поглядами) особистостями, що разом із Ю. Лавріненком були змушені покинути Україну під час війни. Зупиняємо свою увагу на цьому моменті, оскільки, ставлячи питання вивчення й узагальнення здобутків українського материкового та еміграційно-діаспорного світу, маємо враховувати, що особливо цей останній (з огляду на вільні, політично нестягнені обставини розвитку) характеризувався поліфонізмом мислення (що могло обертатися й певною конфліктністю на рівні окремих особистостей та груп осіб), ідейною розплощиненістю, публічно резонованими принциповими розходженнями в концептуальних питаннях української політичної, соціально-культурної дійсності. Документальні свідчення архіву дають змогу бачити, що наукові й мистецькі результати діяльності наших співвітчизників постають на ґрунті особистих драм та трагедій, колосальних морально-психологічних втрат, самозречення набутої перед тим соціальної й інтелегентної ідентичності (насамперед пов'язаної з мистецькою та науково-критичною царинами). Саме контраверсійне розмаїття соціокультурних, науково-критичних, естетичних позицій окремих особистостей у їхній взаємозумовленості та взаємовідштовхуванні витворює перспективний дослідницький простір. Щільно нагромаджені в цьому просторі факти науково-критичної та літературно-мистецької дійсності постають, поряд з іншим, і як наслідок персональних інтелектуально-творчих зусиль, що протиставляють себе іншим персональним зусиллям. Відтак, архів може бути *прочитаний* як *єдиний* текст певної доби розвитку української культури за кордоном у світлі актуальних наукових моделей та ідей, водночас, він відбиває культурно-історичну дійсність у дзеркалі персонального досвіду безпосередніх учасників літературного процесу означеного періоду.

У межах окресленого напрямку дослідження показовими є матеріали архіву, що розкривають глибоке зацікавлення самого Ю. Лавріненка суспільно-культурними процесами в Україні (на одному з перших місць – літературне життя): соцреалістичний ерзац літератури, лицемірно утрирована радянської владою, вибіркова реабілітація репрезентантів

“розстріляного відродження”, свіжий подих творчості шістдесятників тощо. Усі ці явища в особистих записах постають глибоко пережитими господарем архіву, містко відрефлектованими, так, ніби критична свідомість передбачала об’єктивну потребу функціонувати в *єдиному* просторі національної культури й чину. Географічне протиставлення *Україна / діаспора* тут максимально нейтралізоване, натомість проступає конструктивне прагнення інтелігентного розуму розрізнити *фальш* та *істину*; реакція душі на таке розрізнення є непідробно щирою. Ось фрагмент нотатки, що відбиває реакцію критика на спогади Ю. Смолича “Розповідь про неспокій”, які були опубліковані в радянському журналі “Дружба народів” за 1968 рік: “...*крутість* – *спроба нахабно виправдати, реабілітувати Сталіна – а водночас повернути назад знищених. Затулити діру. Було ж випалено весь початок, фундамент укр. рад. літератури! Фокусництво дешево, нещиро для людини, що не дурачок, а Смолич, інтеліг. освічена (з класичною гімназією!) людина*”. На полях аркуша Лавріненко вибухає болем: “*Це “видовище богів”. Як такий собі маленький Смолич виконує з могил кістяки велетнів, складає їх так і так і приговорює: “все було і є в порядку”*” [1].

Зрештою, коли повернутися до означеної нами подвійної дослідницької перспективи, то скажемо, що перебування такого архіву в відкритому для дослідників доступі активно сприятиме вивченню “документалістики як особливого модусу побутування літератури” (Н. Колошук), або “літератури факту”, зацікавлення якою не сходить із горизонту літературно-критичних від 20-х років минулого століття (представники “Лівого фронту”). Так, Ю. Лавріненко широко відомий в Україні як упорядник славнозвісної антології “Розстріляне Відродження”, трохи менше – як автор збірки критичних есе “Зруб і парости”, тичинознавчих досліджень “На шляхах синтези кларнетизму”, “Павло Тичина і його поема “Сковорода” на тлі епохи”. Натомість майже чи й зовсім невідомий як автор мемуарної книжки “Чорна пурга та інші спогади”, а також рукопису спогадів “Мій сад в Арктиці”, що подосі лишаються не тільки неопублікованими, але й не поновленими в цілості їх частин. Попри те, що в архіві знаходяться тільки окремі фрагменти спогадів, усе ж вони дають уявлення про творчий стиль Ю. Лавріненка, що в різножанрових працях (мемуарних, літературно-критичних, творчо-есеїстичних) тяжіє одночасно до художньої виразності (знаходить себе в місткій, переважно метафоричній образності) й до фактографічної точності та об’єктивності мислення (прагне забезпечити її шляхом співвіднесення образу власних спогадів із образами пам’яті колишніх друзів, знайомих тощо).

Документальна література – тут ми торкаємося тільки згаданих мемуарних зразків, хоча її царина, безперечно, є набагато ширшою в матеріалах архіву – спирається не тільки на власні спогади, збережені в пам’яті чи задалегідь зафіксовані на папері (цікаво, що цілісні щоденники в традиційному значенні відсутні в цьому архіві). Важливу роль відіграє інформація, сприйнята від *інших* людей. Ілюстративним у цьому плані виступає листування між Ю. Лавріненком та його другом по уманському

періоду життя А. Москаленком. За словами автора “Мого саду в Арктиці”, саме відповідні спогади його друга склали основну джерельну базу “уманської” частини рукопису [2]. Водночас її текст демонструє “вживлення” мемуаристом власного творчого “нерву” в сторонній – “чужий” – наратив. Він (текст) подвійно віддзеркалює в собі епістолярний претекст і авторське “Я” мемуариста.

Вважаємо, що в цьому випадку наочно виявляє себе парадигматична ознака творчого стилю Ю. Лавріненка, що може бути досягнута саме на підставі й з урахуванням вивчення матеріалів особистого архіву критика. Його праці глибоко своєрідно переломлюють у собі актуальні (у тому розумінні, що знаходять живий відгук у психічно-інтелектуальному світі особистості) ідеї, факти (також і літературні), події, постаті. У результаті – за всієї вкоріненості в прецедентний простір (історико-політичної, науково-філософської, літературно-мистецької, біографічної тощо дійсності) – постають авторські твори-відкриття схованого в цьому просторі смислового й морального потенціалу, часом несподіваного, захищеного в бічних, латентних заглибинах джерельного тексту.

Архів містить непересічний – для вивчення проблеми документалістики як особливого модусу побутування літератури – матеріал, як приклад, – у вигляді різножанрової та різнохарактерної критичної рецепції творчості М. Хвильового. По-перше, тут є листи, нотатки, чернеткові записи різних років, що свідчать про неперехідний інтерес Ю. Лавріненка до життєвої й творчої долі М. Хвильового. Його засвідчують і друковані статті критика про цього митця. І все ж навіть на цьому тлі неочікуваною постає спроба Ю. Лавріненка дати критичну інтерпретацію творів М. Хвильового в оригінальній формі. Саме так ми розцінюємо драматичні спроби “Мати і я” (перші редакції рукопису здійснені у співавторстві з І. Кошелівцем), а також зовсім не зрезоновані ані сучасниками Ю. Лавріненка, ані літературознавцями наступної доби драматичні зразки “На пароплаві” й “Аглая” (де перший перебуває в гіпотекстуальному зв’язку з другим), які є особливою художньою формою критичної рецепції незавершеного роману письменника “Вальдшнепи”. Попри “нецілість” цього твору, критик надавав йому етапного значення в межах розвитку модерної української літератури. Він писав: “...дивуєшся слабості нашої національної організації. Біля ста років тому, коли Микола І посилав на смерть і каторгу сотні інтелігенції, наперекір тому товстотомове “Былое и думы” Герцена та інші подібні речі заховувалися між людьми в багатьох рукописних примірниках. Недруковані частини роману “Вальдшнепи” ніхто не осмілювся хоч би переховати, і поки що вони пропали для нас безслідно” [3].

Добре усвідомлюючи необхідність глибокого дослідницького занурення в культурно-історичний контекст творення Лавріненкових рукописів за творами М. Хвильового, потребу детального розгляду їхнього змісту та формальної організації, а також джерельних, інтертекстуальних зв’язків цих рукописів із прецедентними художніми творами задля винесення скільки-небудь переконливих тверджень щодо характеру,

художньої майстерності, значення названих драматичних (за формальними ознаками) зразків в історії української літератури й критики ХХ століття, все ж зазначимо наостанок таке. “Аглая” й подібні цьому зразки засвідчують устремління критика перебувати в просторі, що є ізоморфним художньому предмету критичної рецепції. Водночас джерело (у цьому разі – художньо-літературне) не підпорядковує собі критичну свідомість, навпаки, вона віднаходить у ньому точки, вплив на які призводить до органічного саморозкриття герметичних фрагментів, до заповнення смислових та структурних лакун прецедентного тексту. У підсумку, на базі цілісного доробку Ю. Лавріненка – серед здобутків українського критичного мислення ХХ століття – маємо апробацію й послідовне застосування ним вельми плідного підходу до предмету кричної уваги. Критик і його предмет перебувають тут у паритетних взаєминах, коли перший витворює цілісне, забезпечене образно-емоційною та формальною відповідністю до самого предмету, бачення його ідейно-естетичного потенціалу, а другий перетворюється на свій метатекстуальний аналог.

Особиста колекція Ю. Лавріненка в Колумбійському університеті – не єдина, де зосереджені документи та матеріали його професійної діяльності, що виводять дослідника на розмаїті питання українського еміграційно-діаспорного життя після Другої світової війни. Вона (ця колекція) містить покликання на колекції Ю. Шевельова та Нью-Йоркської групи, що так само містяться в Бахметєвському архіві Наукової бібліотеки Колумбійського університету. Також Архів-Музей УВАН у Нью-Йорку зберігає епістолярну спадщину та оглядово-критичні матеріали добу МУРУ, де лавріненківські матеріали (листування з Ю. Шевельовим, іншими організаторами мистецького життя в Німеччині після Другої світової війни) є, на нашу думку, однією з найцікавіших частин цього архіву.

Література

1. Запис рукою Ю. Лавріненка на окремому аркуші серед виривок із журналу “Дружба народів” (1968. – №№ 2–5) зі спогадами Ю. Смолича “Рассказ о непокое” (Box “Lawrynenko – Manuscript + Research Materials – Printed Materials – Various Writings + Publications On Various Subjects + J. Lawrynenko’s Notes, Folder 10 (1 of 2)). **2. Лист** до А. Москаленка від 20.X.1976 р. **3. Лавріненко Ю.** З ідей і мотивів мистецької прози Миколи Хвильового // Лаврінко Ю. Зруб і парости. – Сучасність, 1971. – С. 75.

The proposed article reviews the structure and the content of the J. Lawrynenko’s collection, which was open in the Rare Book and Manuscript Library of the Bakhmeteff archive of the Butler Library of Columbia University for researchers.

T. Shestopalova shows the important scientific role of this archive for modern Ukrainian humane science goals, especially theory of literary.

М. М. Ячменьова

МАГІЧНИЙ ТЕАТР ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Структура магічного театру, як художнього прийому, що не рідко втілює саме життя, закріпилася на одному з провідних місць у сучасному романі. Дослідники творчості Юрія Андруховича визначають у його романистиці наявність елементів теми магічного театру (1).

Тема магічного театру вперше зустрічається на сторінках роману Германа Гесе “Степовий вовк” (1927). Це автобіографічний роман, що відображає прогресуючу духовну кризу в житті письменника, яка є наслідком суспільної хвороби того часу. Р.Каралашвілі у коментарі до роману визначає: “Магічний театр – найважливіший мотив роману, що позначає якесь чарівне дзеркало душі. <...>. У “Степовому вовку” театр – ... уявний ігровий простір, в якому, як в театрі, розігруються сцени внутрішнього життя героя. На думку Гесе, виявитися глядачем цього театру можна за допомогою “магії”, яка знімає суперечності між “зовнішнім” і “внутрішнім”, тобто перетворює внутрішні процеси душевного життя героя на споглядально сприймальні події” [6, с. 406].

Магічний театр – це засіб, шлях подолання духовної кризи. Сергій Аверінцев визначає магічний театр, як “духовний простір свободи і тої музики, котра тамує хворий дух, чи глумливе свято безумства” [6, с. 22]. Магічний театр – гра, хитромудрий спектакль, найсерйозніше життєве випробування героя роману. Існує розподіл ролей між трьома центральними персонажами магічного театру: маг, постановник спектаклю, який залишається особою загадковою і незрозумілою; помічник мага (зазвичай жінка), котрий заманує героя в лабіринт гри і кидає його напризволяще; нарешті, сам герой, відвідувач “магічного театру”. Персонаж грає також і до відвідування магічного театру, але гра, запропонована герою сильнішим партнером, магом, вчить його, стає певним життєвим екзаменом та дає змогу прозріти, розірвати духовні кайдани. Сцени “магічного” спектаклю – етапи втрати своїх комплексів, випробування головного героя, за якими лежить шлях, повний спокус, помилок, прозрінь, мінливості дії, в якій щире, сором’язливе почуття замінює еротична атмосфера таємничого та карнавалу. Соломія Павличко визначає: “Маг вигадує гру і формує її правила. Той, кого він випробує, – пасивне знаряддя в його руках, його добровільна жертва. Маг моделює, творить його життя, однак залишає йому при цьому якусь частину свободи. На кожному етапі гри об’єкт випробування зустрічається з вибором, який має здійснити самостійно, без сторонньої допомоги. Необхідність вибирати пробуджує його, мобілізує всі його інтелектуальні і душевні сили” [10, с. 363].

Розглянемо романистику Юрія Андруховича, яка на даний момент складається з наступних романів: “Рекреації” (1992), “Московіада” (1993), “Перверзія” (1996), “Дванадцять обручів” (2003), “Таємниця” (2007),

використовуючи схему магічного театру. Його автобіографічні герої за допомогою магічного театру намагаються подолати власну духовну кризу – наслідок суспільної хвороби. Тамара Гундорова виділяє: “... Можемо відтак констатувати, що в українській літературі таким комплексом, як це бачимо з романів Андруховича, стає постколоніальний синдром” [7, с. 80]. У книзі “Таємниця. Замість роману” (2007), яку він вважає “найголовнішою - станом на сьогодні - своєю книжкою”, автор зазначає: “Виходило так, що я дедалі роздвоювався. З одного боку - бубабізм, публіка, мандрівний спосіб життя, свобода жестів і слів. З другого - присмак цинку, рутини, чорно-білі шпальти, трудовий розпорядок. Від цього можна було зшизити. Уяви лишень таке: от ти на сцені і тебе слухає триста людей, а потім вони довго і сильно аплодують. Після чого ти чорним ходом покидаєш той магічний театр, приречено повертаєшся до друкарні, залазиш у свій халат, знімаєш телефонну слухавку і чуєш у ній верес редакційного секретаря: двопуктову на третій зняти, заголовки на першій перебираємо рубленим. Чи якусь подібну виробничу дрисню. Але міняти друкарню на якусь іншу, більш творчу вязницю мені теж не хотілось” [5, с. 287].

Магічний театр присутній у всіх романах Юрія Андруховича. У “Рекреаціях” магічний театр – це свято Воскресаючого Духу у місті Чортопіль: “27 – 28 травня в Чортополі відбудуться вперше за двісті років повернуті народові рекреації під загальною назвою “Свято Воскресаючого Духу”. Це свято стане першим кроком у відродженні давніх і прекрасних традицій нашого народу. Запрошуємо всіх у Чортопіль!” [1, с. 41].

У “Московіаді” магічний театр – царство тіней у московському метро: “Уся потойбічна публіка в масках була саме заслухана в якусь доповідь, виголошувану з заляпаної кров’ю й фекаліями, підсвіченої знизу свічками трибуни... Взагалі ж у залі панувала атмосфера напівтемряви. Стільці були розташовані амфітеатром і, здається, оберталися довкола висвічених трибуни й президії. Стіни залу оберталися теж, правда, у протилежний бік, щоб у присутніх часом не помакітрилося в головах. І на тих рухомих стінах періодично виникали зображення всіляких рідкісних об’єктів, ніби в китайському театрі тіней. Пропливали зруйновані будівлі, шибениці, танки, відривалися від землі штучні супутники, полчища комбайнів нагадували стада доісторичних гігантів. Пахло чимось напіврозкладеним, але й коньяком пахло” [2, с. 124].

У “Перверзії” дії магічного театру відбуваються на семінарі “Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?” у Венеції: “Вельмиповажний пане Перфекцій! Наш спільний знайомий і добрий приятель, доктор психіатрії Франк Попель (Льозанна, Швейцарія) порекомендував Вас як потенційну одиницю від України для участі в інтернаціональному семінарі культурально-духових діячів, що його організовує наша Фондація “La morte di Venezia” (“Смерть Венеції”) спільно з окремими інтелектуальними, комерційними і сакральними кругами. Тема семінару: “Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?” [3, с. 36].

У “Дванадцяти обручах” магічний театр розігрується як Благодійна Програма “ГЕРОЇ БІЗНЕСУ – ГЕРОЯМ КУЛЬТУРИ” у пансіонаті “Корчма

на місяці”: “Затримку з налагодженням стосунків ліквідує поява чорношкірого водія, і все товариство, тим самим ланцюжком, по одному, у тій самій послідовності, рушає за ним через почекальню на пристанційну площу, де починає безладно і схвильовано, дурнувато штовхаючись і наступаючи одне одному на п’яти, пакуватись у замалим не броньований джипоїд, на якому за час нашої відсутності з’явився щит із написом “Благодійна Програма ГЕРОЇ БІЗНЕСУ – ГЕРОЯМ КУЛЬТУРИ”, хоч вони його й не бачать у темряві, але для нас це важливо, оскільки ми знаходимо підтвердження тому, що вони таки герої й це таки прихід” [4, с. 40].

В останньому романі “Таємниця”, який Юрій Андрухович відносить до жанру “замість роману”, гра магічного театру відбувається у формі інтерв’ю автора літературному критику та журналісту Егону Альту у Берліні: “Егон Альт вельми наполягав на тому, що нам необхідно зустрітися – “і неодноразово”, а на завершення додавав таке: “Шановний пане, в жодному разі не відмовляйте мені! Я здаю собі справу з Вашою надзвичайної, просто-таки пекельної зайнятості і гарячково міркую над тим, як мені, попри все, схилити Вас до співпраці... Ви маєте повне право відмовити мені, але в такому разі Ви припуститесь однієї з найтяжчих помилок Вашого життя” [5, с. 4].

Існує відповідний схемі магічного театру розподіл ролей між центральними персонажами. Це – маг, постановник спектаклю, який залишається особою загадковою і незрозумілою: головний режисер свята Воскресаючого Духу Павло Абрамович Мацапура (“Рекреації”); тіньовий головуючий царства тіней Анатолій Іванович (“Московіада”); монсиньйор (“Перверзія”); власник пансіонату “Корчма на місяці” Илько Илькович Варцабич (“Дванадцять обручів”); “він” – журналіст Егон Альт з “Sapientia sat” “Таємниця”.

Помічник чи помічниця постановника спектаклю, які заманюють героя чи героїв в лабіринт гри і кидають їх там напризволяще: чортопільський комсорг, член оргкомітету свята Воскресаючого Духу Білінкевич (“Рекреації”); кагебіст “Сашко” та зміслов Галя (“Московіада”); агентка монсиньйора Ада Цитрина (“Перверзія”); перекладачка “Пані Незграба” – Рома Воронич (“Дванадцять обручів”).

Відвідувачі “магічного театру” – поети Орест Хомський, Гриць Штундера, Юрко Немирич, Ростислав Мартофляк (“Рекреації”); український поет Отто фон Ф. (“Московіада”); поет Стах Перфецький (“Перверзія”); австрієць Карл-Йозеф Цумбруннен та літератор Артур Пепа (“Дванадцять обручів”); головним героєм виступає автор, інші персонажі роману – реальні люди (“Таємниця”).

Схожі сцени “магічного” спектаклю, етапи випробування, за якими лежить шлях магічним лабіринтом у еротичній атмосфері таємничості та карнавалу. У “Рекреаціях” учасники свята Воскресаючого Духу проходять через серйозні випробування. У вирі карнавалу активізується ерос та чортівня. Мартофляк та його дружина Марта зраджують один одному. Хомський б’ється з нічним вуличним наркоманом. Юрко Немирич та Гриць Штундера здійснюють нічні мандри в минуле. Гриць знаходить шлях до

місця, де колись було батькове село, і до лісу, де колись були закопані жертви радянського терору. Юрко Немирич потрапляє на нічний прийом у готичній Віллі з Грифонами, де Попель виявляється бісом, а гості – мерццями. Карнавальне дійство свята Воскресаючого Духу ніби перериває військовий переворот, коли люди в одностроях зганяють учасників карнавалу на Площу Ринок – це екстремальна ситуація, ситуація вибору між “справжнім” і “несправжнім” існуванням. Але з’являється режисер Павло Абрамович Мацапура, спектакль припиняється так само несподівано, як і почався. Магічний театр “Свято Воскресаючого Духу” спонукає до переосмислення багатьох культурних уявлень і досвідів, важливих суспільно-культурних комплексів, демістифікує образ національного поета та карнавалу. Тамара Гундорова зазначає: “... радість об’єднання на карнавалі ілюзорна, а колективне тіло, яке владарює на ньому, присипляє та стирає індивідуальне бажання. Адже за буйною свободою карнавалу ховається демонічна влада режисера. Відродження сакральної ідеї всеєдності на святі Воскресаючого Духу нагадує спокусливу ілюзію тоталітарного кічу” [8, с. 84].

У “Московіаді” український поет Отто фон Ф проходить через серйозні випробування. Соломія Павличко відмічає: “Його автобіографічний герой заповнений ненавистю до імперії і її столиці, Москви, хоча він втягнутий нею й витрачає більшість свого часу саме тут. Ненавидячи це, він також ненавидить себе, свою слабкість, свою внутрішню порожнечу. <...> Це – життя без любові, що насичує у взаємному насильстві, де люди згвалтують жінок і чоловіків жінок, де проституція, зрадництво, і сексуальний цинізм – норма в людських відносинах” [9, с. 558]. Втікаючи від переслідування кагебістів Отто фон Ф. потрапляє у жахливий магічний лабіринт московського метро. Там панує царство тіней із символів Імперії: “Іван Грозний”, “Держинський”, “Ленін”, “Мінін-і-Пожарський”, “Генералісимус Суворов”, “Катерина Друга”. Тамара Гундорова коментує: “Андрухович створює своєрідний вертеп – макабричний, спокусливо-відштовхувальний фантастичний образ піздньорадянської Москви. Загалом, “Московіяда” – це розповідь про те, як намагається протиставити себе єдиному тотально-гротесковому тілу, названому “радянським народом”, український поет-інтелектуал” [8, с. 86]. Але герой витримує випробування. “Магічний” спектакль припиняється, вільний, смертельно поранений з кулею у скроні Отто фон Ф. їде додому в Україну.

У “Перверзії” український поет Стах Перфецький запрошується фундацією “Смерть Венеції” на семінар “Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?”. У Венеції Стах під наглядом агентки таємного монсиньора Ади Цитрини потрапляє у різні екстремальні та химерні ситуації: любовні пригоди; несподіваний виступ на сцені опери у ролі Орфея; містерії на прийомі фундації у закиненому будинку на “Каза Фарфарелльо”. Спектакль припиняється, але герой кидається у води Великого Каналу у Венеції.

У “Дванадцяти обручах” австрієць Карл-Йозеф Цумбруннен та літератор Артур Пепа потрапляють у магічний театр пансіонату “Корчма на місяці”. Шаблон цивілізованого європейця, австрійський фотограф та

українофіл Карла-Йозеф Цумбруннен не витримує випробування. Він виступає як колонізатор своїми впевнено поверхневими твердженнями та узагальненнями що до України, залицанням до замужньої перекладачки Роми Воронич та виразною поведінкою з “місцевими” у корчмі “на тринадцятому кілометрі”. Недивно, що розплата за це – смерть Цумбруннена від рук “місцевих”. Артур Пепа проходить через випробування, наступає прозріння та повернення до кохання між ним та Ромою Воронич. Але відповідно до правил магічного театру остаточної істини не існує. Це відмічає Марко Павлишин: “Такому стану справ відповідає домінуючий у романі настрої резигнації: немає альтернатив сприйняттю всього таким, яким воно являється свідомості, разом з усіма нерозрядженими абсурдами й непроясненими містеріями. Причому резигнація — не відчай і навіть не смуток. Вона сприймає життя як даність, і разом з ним не тільки біль і страх, а й елементи радості й спокою, що є його частиною” [12, с. 70].

У “Таємниці” автор, Юрій Андрухович, дає щодня інтерв’ю: 8 – 10 годин у продовж тижня березня. У інтерв’ю автор зриває завісу з усіх таємниць, більш ніж відверто розповідаючи про своє життя, починаючи з раннього дитинства і закінчуючи сьогоdnішнім днем. Андрухович згадує: “Кожного з цих днів ми проживали (я повторно) певний добрячий шматок мого життя. Остаточне розуміння сього, що зі мною насправді відбувалося в усі ті роки, далекі і ближчі, приходило, як і сп’яніння, щойно наприкінці дня, увечері. А на завтра ми, просвітлені й очищені, бралися за наступний шматок. І так було протягом усіх днів за винятком сьомого. На сьомий день ми домовилися поїздити Берліном. Ми різко змінювали ландшафти, соціальні уклади, напрямки руху і засоби пересування, ми говорили про все на світі, а його диктофон - попри офіційно проголошений нами день заслуженого спочинку - завжди лишався увімкнутим” [5, с. 8].

Аналіз романів “Рекреації” (1992), “Московіада” (1993), “Перверзія” (1996), “Дванадцять обручів” (2003), “Таємниця” (2007) визначає присутність у всіх романах теми магічного театру. Тому тему життя як магічного театру можна віднести до центральних ідей, які Юрій Андрухович розвиває у своїй романістиці. Його автобіографічні герої за допомогою магічного театру намагаються подолати власну духовну кризу – наслідок постколоніального синдрому. Існує відповідний схемі магічного театру розподіл ролей між центральними персонажами – маг, постановник спектаклю; помічник чи помічниця постановника спектаклю та відвідувачі “магічного театру”. Сцени “магічного” спектаклю виступають, як етапи випробування – шлях магічним лабирінтом у еротичній атмосфері таємничості та карнавалу. Герої романів, проходячи лабиринти магічного театру, долають свою духовну кризу. Гра закінчується прозрінням: “Тобі темно? Тоді заплющ очі. Я починаю відлік. Від двадцяти й донизу. Я стоятиму тут. Ти почувеш, як я вголос лічитиму. Я стоятиму в цих дверях. – Ти не зачиниш їх? З того боку? Відчинені двері – то незбагненна радість” [5, с. 473].

Література і примітки

1. Андрухович Ю. Рекреації. – Львів, 2005. – 144 с.
2. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів. – Івано–Франківськ, 2000. – 140 с.
3. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Львів, 2004. – 291 с.
4. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. – К., 2004. – 336 с.
5. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману. – Харків, 2007. – 478 с.
6. Гессе Г. Избранное / Пер. с нем. Предисл. С. Аверинцева. Комментар. Р. Каралашвили. – М., 1977. – 413 с.
7. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність. – 1993. – № 9. – С. 79 – 84.
8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005. – 264 с.
9. Павличко С. “Facing Freedom: The New Ukraine Literature” // Павличко С. Теорія літератури / Віра Агеєва (упоряд.), Марія Зубрицька (передмов.), Богдан Кравченко (упоряд.). – К., 2002. – 679 с.
10. Павличко С. Джон Фаулз. Життя як магічний театр // Павличко С. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті / Передм. Д. Наивайка. – К., 2001. – С. 359 – 391.
11. Павлишин М. “Що перетворюється в “Рекреація” Юрія Андруховича?” // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 115 – 127.
12. Павлишин М. “Дванадцять обручів” Андруховича, або туга за серединою” // Сучасність. – 2004. – № 7. – С. 69 – 111.

1. Соломія Павличко у статті [9] відмічає духовну хворобу автобіографічного герою “Московіади”, що породжена хворобою часу – внутрішня прожнеча, життя без любові. Тамара Гундорова у роботі [7] ставить діагноз цієї хвороби – це постколоніальний синдром. У монографії [8] веде мову про демонічну владу режисера у “Рекреаціях” та макабричний вертеп “Московіади”. Марко Павлишин у статтях [11, с. 12] визначає, що лабіринти романів “Рекреація” та “Дванадцять обручів” Юрія Андруховича гідні магічного театру роману Германа Гесе “Степовий вовк”.

In the article concentrated attention on a magic theater. A magic theater is the game which is offered to the hero to the novel, by a magician, producer of theatrical, which teaches him, becomes certain vital examination and enables to begin to see clearly, to tear spiritual fetters. The analysis of novels of Yuri Andruhovych determines a magic theater, as one of central ideas in his novelistic.

Документалістика на порозі ХХІ століття

УДК 821. 161. 2 – 94. 09 „19”

О. А. Галич

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ЧАСО-ПРОСТОРУ В ЩОДЕННИКАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Реальний навколишній світ у всіх його складових може існувати тільки в просторі та часі. Ці ж категорії були умовно перенесені й у літературу, оскільки художній світ також може побутувати лише в часі та просторі. Цю умовну єдність, що складається з часових і просторових характеристик відомий російський літературознавець ХХ століття М. Бахтін назвав хронотопом, поєднавши грецькі відповідники назв *chronos* – час і *topos* – простір. Для нього хронотоп – це “взаємозв’язок часових і просторових відношень, що художньо засвоєні в літературі” [1, с. 234]. І вчений зазначив, що “прикмети часу розкриваються в просторі, і простір розпізнається та вимірюється часом. Цим пересіченням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп” [1, с. 235].

Зрозуміло, що жанрова специфіка щоденників накладає безпосередній відбиток на особливості прояву часо-просторових зв’язків у літературі ХХ століття. Просторові параметри щоденників реалізуються через відтворення в них реалій території проживання, перебування, ширше – Батьківщини, а іноді – континенту, а то й цілої земної кулі. Часові характеристики щоденникового жанру передають як певні біографічні параметри, так і календарні зміни. Іноді просторові й часові вектори щоденників переходять у філософські виміри, сягаючи космічних висот.

Метою цієї статті є докладний аналіз специфіки відтворення хронотопних зв’язків у творах щоденникового жанру, оскільки ґрунтовні дослідження в цьому напрямку досі не проводилися, хоча реальна практика дає чимало матеріалів для роздумів.

Отож, розглянемо докладніше специфіку відтворення хронотопних зв’язків у творах щоденникового жанру відомих українських письменників різних поколінь. Для щоденника М. Драй-Хмари практично весь художній простір локалізовано в м. Києві, в якому проживав автор (Схожу просторову характеристику має й щоденник С. Єфремова). Однак міська локалізація у щоденниках М. Драй-Хмари розпорошена через низку відомих реалій київського локусу. Це – Володимирський собор, пам’ятка архітектури минулого, до якого автор заходив, щоб помилуватися фресками, про що йдеться в записі від 4 травня 1926 року, чи Софіївський собор, про який йдеться у наступному записі. Це – улюблений Дніпро, яким катався М. Драй-Хмара на моторному човні на другий день великодніх свят 1926 року: “Дніпро так розлився, що в деяких місцях не видно землі. Сила голуубої

та синьої фарби” [2, с. 380]. А ще – академія, куди не раз він заходив у різних справах: “Зранку заїхав до академії” [2, с. 393]; “О 6-й годині вечора був знову в Академії” [2, с. 394]; “Учора був на виставці картин в Академії” [2, с. 393], будинок учених: “8-го березня в Д[омі] У[чених] був диспут з приводу “Сонячної машини” [2, с. 394]; “Вечір стародавньої української пісні в Д[омі] У[чених]” [2, с. 395].

Інколи художній простір щоденника М. Драй-Хмари розширюється: він сягає Криму, де відпочивала родина літературознавця влітку 1927 року. У записі від 22 січня 1928 року автор перераховує кримські просторові реалії, де йому довелося побувати: “Жили ми в Гурзуфі на дачі Гурова (межи Суук-су та Гурзуфом)” [2, с. 388]; “Я зробив кілька невеличких подорожей: до Нікітського парку, [...] на Аю-даг [...], до Ялти й Лівадії” [2, с. 388]; “Я мав човна й щодня їздив у море. Найчастіше їхав до Адолар, Пушкінського гроту та до Ведмідь-гори” [2, с. 388]. В окремих місцях записи також виходять за межі Києва, з’являються згадки про його околиці, зокрема Кончу-Заспу, де відпочивав М. Драй-Хмара у вересні 1927 року: “Нам показали Кончу-Заспу. Це, як ми побачили, невеличке озеро, поросле очеретом та лататтям. Протилежний берег піскуватий. На ньому ростуть високі сосни. Навколо – ні душі” [2, с. 388].

Локальність просторових характеристик у щоденнику М. Драй-Хмари частково можна пояснити невеликим часовим простором твору, що охоплює кілька років життя автора. Однак суттєвим це не може бути, бо скоріше пов’язане зі способом життя, який вів автор, оскільки часовий простір щоденника, наприклад, П. Сороки обмежений одним лиш місяцем життя – груднем 2000 року, а простір у ньому виглядає набагато ширшим. Зовні він ніби зосереджений в одному місці – хаті, в якій мешкає автор. Однак певні конкретні деталі цього простору відсутні. Вони з’являються тоді, коли П. Сорока розширює просторові параметри. Наприклад, у записі від 11 грудня він розповідає про свою пішу подорож “від Вишневеця до Ліз – дорогою, якою бігав малий Йосип до школи. А коли підійшов до Харчукової хати, то побачив живу Соломонію, ту, про яку читав напередодні усю ніч.

“Відхиливши хвіртку, яку поставила поміж сплетені рядки, визбируючи зілля, лапала бурячиння... Зігнута, згорбатіла, робила це удвуруч, мовби і не придивлялася, що визбирує і що ламає. ... Ішла з городу, і в темній синій хустці, в кожушаній камізельці, в м’яких матерчастих валяннях була подібна до своєї старої хати під шифером, вікна якої світилися синюватим блиском...” [3, с. 56].

Спостерігається цікава картина: на реальний простір шляху від Вишневеця до Ліз накладається художній простір, запозичений із творів Бориса Харчука, про відвідини якого згадує в щоденнику П. Сорока, наводячи імена героїв Харчукових книжок – малого Йосипа, Соломонії, цитуючи шматок його тексту. Після чого знову йде локалізація простору, обмежена садом Бориса Харчука: “Невеличкий фруктовий сад – якихось півтора десятка яблунь і вишень – тулився на пагорбі за городцем” [3, с. 56]. А далі простір звужується до порослого мохом пенька, на якому сів Петро Сорока і кожуха, на якому приліг Борис Харчук.

Проте простір щоденника П. Сороки не обмежується такими локальними орієнтирами. Він постає набагато ширшим – Дубно вісімдесятих років, Ізраїль, Коломия кінця 80-х, Румунія...

Перегляд листів 70-х років розширює просторові межі щоденника до Дніпропетровська, Івано-Франківська. У записі від 14 грудня з'являється ще й надто метафізична просторова величина – діаспора, де “опинилося кілька добрих письменників середньої руки, без яких не буває літературного руху” [3, с. 58].

Коли ж щоденник належить письменнику, що веде його десятиліттями (В. Винниченко, П. Тичина, В. Чередниченко, О. Довженко, О. Гончар), то просторові параметри також суттєво й відчутно зростають. У В. Винниченка вони охоплюють всю Європу: Київ, Харків, інші великі й малі міста України, села; Петербург, Москву, Брест, Німеччину, Угорщину, Чехословаччину, Францію; у Олеся Гончара простір розширюється за рахунок його мандрівок по світу – це Сполучені Штати Америки й Канада, колишні республіки СРСР: “Від Португалії й до Японії, від Едмонта й до Таїланду та островів Індонезії – все Бог щедро мені показав” [4, с. 474]. Записи П. Тичини сягають Британських островів, північної Фінляндії й південної Болгарії, Північного Кавказу й Чорноморського узбережжя і, звичайно ж, Києва, Харкова, Чернігівщини, Донбасу, Закарпаття тощо. В О. Довженка просторові характеристики охоплюють Україну, Росію, локалізуючись часто в маленьких містах і селах, куди фронтові шляхи чи повоєнні мандри закидали митця. “В хрононопі зав'язуються й розв'язуються сюжетні вузли” [5, с. 131], – стверджує Ю. Ващенко.

І все ж при значному зростанні просторових параметрів досить часто в щоденниках визначальними є поруч із глобальними характеристиками Локус Дому, як території, де панує мир і спокій, родинне щастя, свого роду захисток для душі. Навіть, коли особливо для емігранта, цей захисток – важка праця щодня на землі: “Знову майже вісім годин праці бешую, – записує 10 жовтня 1940 року В. Винниченко, – готую святу земельку для святих кроликів, які мають нас годувати. Колись, коли ми тільки сюди приїхали, збешувати кілька метрів землі нам здавалося майже неможливою річчю – невміння тримати бешу, махати нею, заганяти в ґрунт, відкидати землю, втома після п'яти хвилин роботи. Тепер я обробляю сотні квадратних метрів і працюю годинами без перерви” [6, с. 23]. Незвичайно щасливим почуває себе В. Винниченко, коли після короткочасного ув'язнення в німецькому концтаборі знову повертається до свого Закутку: “Дома. Закуток знову з нами. Голод. Їм все, що можу: хліб, городину, фрукти, сир, знову городину, знову хліб, знову нефлі. Їм і не можу наїстись” [7, с. 95]. Цей локальний простір тимчасового захисту на чужині, такий крихкий і ненадійний в умовах Другої світової війни досить часто навіює бажання попри всі незгоди повернутися на Батьківщину, простір якої постійно манив письменника-емігранта: “Іноді туга за Україною доходить до такої міри, що, здається, готов подати “прошеніє” на височайше ім'я Сталіна, щоб допустив приїхати” [7, с. 92]; “Іноді так хвилює думка про Україну” [7, с. 92]. Часом

локус Батьківщини зосереджується в окремих місцях України: “Читаю Підмогильного “Місто”. І дихає на мене любим Києвом” [8, с. 74].

Щоденниковий простір українських письменників ХХ століття є дискретним. Автор вибирає з велетенського огрому земної кулі саме ті локуси, які близькі його душі й серцю, значать щось важливе для нього: “Дискретність же власне просторових образів полягає в тому, що в літературі те чи інше місце можуть описуватися не в усіх деталях, а лише позначатися окремими прикметами, найбільш значимими для автора і такими, що мають високе змістове навантаження” [6, с. 98]. Для В. Винниченка іноді досить лише певної просторової назви – Україна – Харків – Москва – Київ. Часом цей простір обмежується номінацією невеличкої території: “Ресторанчик, потім синема” [9, с. 156]; “На виставці в Salon d’outomne” [9, с. 157].

У письменників кінця ХХ століття значно більшу роль відіграють локуси рідного дому. Скажімо, К. Москалець чи П. Сорока не цураються й більших художніх просторів. Польща, Казахстан, Львів, Вільнюс, Москва, Краків, Гданськ, Івано-Франківськ. Досить часто вони лише названі, без докладної деталізації, якихось характеристик, з яких би легко їх можна пізнати, а коли й з’являються певні характеристики, то вони чогось суттєвого не додають. “Засніжений Львів” [10, с. 15], “Весняне надвечір’я в Самборі” [10, с. 17], “Канікули в Соболівці” [10, с. 28], – для К. Москальця лише легке часове означення простору. І зовсім іншим він постає тоді, коли автор локалізує його в рідному селі Матіївці. Локус дому передано набагато докладніше, з дрібними подробицями та деталями: “Я в Матіївці, сам-самісінький у нашій хаті. Зі мною всі улюблені й необхідні книги, рукописи, щоденники, альбоми... Біля хати повно квітів – мамина робота. ... Літають білі метелики, часом кричить півень, щебечуть ластівки. Бджоли збирають нектар із маминих квітів – чорнобривці, айстри, портулаки, сальвії” [10, с. 17 – 18]. Дискретність у зображенні локусу дому, коли названо лише окремі деталі, а все інше повинна домалювати уява читача, дає суттєву художню економію простору, водночас поглиблюючи естетичну роль кожного згаданого образу, а локус рідного дому набуває виразно окреслених рис затишку, миру, спокою: “Господи, як же я витримав усю оту несусвітню суєту, усі оті поїздки й безпритульні блукання, коли весь час мені треба було тільки одного – *оцієї хати, спокою і самотності*” [10, с. 18] (виділення наше. – О. Г.).

Простір у щоденнику завжди конкретний. До речі, й українська класика (далеко не щоденникова) досить часто використовувала реалії конкретного простору: Україна, Сибір, Санкт-Петербург (“Сон” Т. Шевченка), Ніжин, Київ, Правобережжя, Лівобережжя, Річ Посполита (“Чорна рада” П. Куліша), Київ, Університет, Володимирська гірка (“Хмари” І. Нечуя-Левицького), у ХХ столітті – Альпи, Румунія, Будапешт, Злата Прага (“Прапорonoсці” О. Гончара), Чигирин, Київ, Берестечко, Варшава (“Я, Богдан...” П. Загребельного), Чорнобиль (“Марія з полином в кінці століття” В. Яворівського) тощо. Для щоденників же, абстрактний простір, який досить часто поширений у звичайній художній літературі, практично

неможливий, оскільки документальний характер жанру начисто відрізає все, що суперечить документу чи факту. Виняток можуть становити хіба що поодинокі введення до щоденників своєрідних заготовок до майбутніх творів, що трапляються зрідка. Зокрема, в записах Олесь Гончара 1958 року серед іншого знаходимо й такі рядки, що ніяк не прив'язані до конкретного простору, однак локалізують його в певній абстрактній величині: “Кінець березня. Холодно. В лісі де-не-де ще лежить сніг (хоч на луках голо). На снігу раптом незвично зелені кущики і пробиває барвінок! Крізь товщу снігу пробивсь і зелено спалахнув серед білого...” [4, с. 235].

І ще одна особливість відтворення просторових параметрів у щоденниках. Звичайна белетристика здатна відтворити події, що локалізуються одночасно в більш чи менш віддалених місцевостях. Письменник при цьому застосовує таке пояснення: “А в цей час...”. Для щоденника це є неприйнятним, оскільки автор може писати лише про те, що він особисто бачив чи чув, а одночасно бачити щось у різних місцях він не може. Це зв'язано зі специфікою іншої складової частини хронотопу – часом. “Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірною категорія, в якій розрізняються фабульно-сюжетний час і оповідно-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між ними, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них” [11, с. 726 – 727].

Формами реалізації часових характеристик у щоденниках ХХ століття є, з одного боку, заземленість до конкретних історичних реалій (“Знову чорна чорнобильська дата” [12, с. 524] у Олесь Гончара чи “Гітлер проголосив війну ССРСР-ові” [7, с. 94] у В. Винниченка) або ж, з іншого боку, прив'язка до календарних змін: століття, рік, весна, літо, осінь, зима, день, вечір, ранок, ніч тощо (“Улітку 1982-го, стрижений наголо, я сидів на березі озера Балхаш” [10, с. 11] у К. Москальця чи “Щодня дивлюсь кінофільми” [4, с. 183] в Олесь Гончара). Дослідники не раз зазначали, що в літературі ХХ століття посилюється документальне начало: на зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, приходять література документа й факту [Докладніше див.: 13, с. 4]. Часові параметри при цьому все більше документалізуються. У щоденниках же про час свідчать не лише дати, які позначають день, коли робився запис, але й багато інших реалій. Зокрема, час у щоденниках нерідко густо насичений подіями, автор ніби поспішає повідати про все читачеві, щоб нічого не забути. Так, наприклад, запис Олесь Гончара, датований 12 квітня 1960 року, що займає півсторінки журнального тексту, розповідає про сім різних за характером подій – від погодних аномалій (“По півдню, розповідають, через Донщину, Крим, Таврію пройшла страшної сили чорна буря. В Києві випав брудний дощ” [4, с. 251]) до випадків, що траплялися під час чергування дружинників (“Іншого верхолаза затримали, по ринві (водосточній трубі) заліз у квартиру, вночі. Прокурор випустив, пояснивши, що той лазив по трубах “зі спортивною метою” [4, с. 252]).

Час у художньому творі майже завжди є коротшим від справжнього астрономічного часу. Не є винятком щодо цього й щоденник. Окремі події в ньому лише означені, хоча кожна з них має свою тривалість: “Вчора слухав Дев’яту симфонію Бетховена” [12, с. 291]. Одне коротке речення, що передає два часових параметри. Перший, подія трапилася вчора (а запис зроблено 5 квітня 1990 року). Другий, ця подія мала певну тривалість і, скажімо, фахівці – музикознавці могли означити її з точністю до хвилини. Наступний коментар, зроблений Олесем Гончаром, у цьому зв’язку прямого відношення до часової тривалості не має: “Виконував берлінський оркестр, а хор складався з дітей-німченят... Яка обдарована нація! І як на тій землі в ХХ-му сторіччі могло з’явитись таке жахливе коричневе зло? А в якій здичавілій країні ми живемо? Чи багато з нас мають змогу осягнути Бетховена, велич музики – цього найбільшого дива світу?”

Як нас окрадено. Мільйони людей і сьогодні в нас на становищі кріпаків” [12, с. 291].

У щоденниках українських письменників минулого століття трапляються фрагменти, коли дійсний астрономічний час у них тяжіє до нуля. Чимало таких записів спостерігаємо в щоденнику П. Сороки. Розглянемо, хоча б такі: “Птах – сон дерева” [3, с. 53]; “Вогонь гогоче козачими голосами” [3, с. 53]; “Небо знає, яке обличчя у ріки” [3, с. 53]. Це, по суті, – афоризми, які не мають жодної прив’язки до реального часу, хіба що датою 1 грудня 2000 року, коли вони були занотовані письменником. Або: “Яблуня од радіації здичавіла” [3, с. 54]; “Співчуття має вистачити на всіх, окрім себе” [3, с. 54]. Це із запису від 6 грудня 2000 року. Такий час практично не містить подій, є безподійним. Подібні записи сповільнюють темп щоденникових нотаток, примушують читача вдумливо опановувати зміст висловлювання.

У художній літературі час постає як завершений або незавершений. Завершений – має свій початок, розвиток і кінець, збігаючись з головними етапами сюжетної еволюції. “Починаючи з ранніх стадій розвитку літератури і майже до ХІХ ст. подібна часова завершеність була практично обов’язковою і складала, очевидно, ознаку художності” [14, с. 57]. Пізніше відкрита кінцівка твору стала ледве не найважливішим правилом новаторської естетики. Часовий фінал твору значно ускладнився. “У ХІХ і особливо ХХ ст. письменники використовують просторово-часову композицію як особливий, усвідомлений художній прийом; починається свого роду “гра” з часом і простором” [14, с. 58]. А. Єсін наголошує, що останні два століття дали “індивідуалізацію просторово-часових форм” [14, с. 59]. “Зображуваний час розглядається автором як єдиний сучасний, що охоплює безперервний потік подій” [15, с. 165], – стверджує Л. Попова. На думку М. Бахтіна сьогодні можна виділити літописний, авантюрний, біографічний та інші часові типи [1, с. 234 – 235].

Специфіка часового прояву в щоденниках саме й полягає в тому, що в них домінує літописний художній час, на який накладається біографічний. День за днем, ніби нанизуючись на невидимий стержень, серцевиною якого є особа автора, фрагмент за фрагментом складає в тексті щоденника, з

одного боку, своєрідний літопис життя, побачений очима письменника, а з іншого боку, його біографію, з болями, невдачами, успіхами та тріумфами. І хоча тут переважає кількісне нарощування подій у часі, воно створює епічний або ліричний настрій і врешті-решт проглядається тенденція тяжіння щоденника до жанру роману. Про це можна говорити, аналізуючи щоденники В. Винниченка чи А. Любченка, О. Довженка чи О. Гончара. Про це нам уже доводилося висловлюватися, розглядаючи щоденникові записи В. Чередниченко: “Фіксуючи день за днем, Варвара Чередниченко по суті створює роман свого життя, відбиваючи в ньому свої успіхи і невдачі, злети та падіння, перемоги й поразки” [16, с. 105]. Г. Сиваченко щось подібне відзначає щодо щоденника В. Винниченка: “Оповідне “я” творця щоденника... постає як “я” літературне, а це означає, що воно розкриває особистість письменника не більше й не менше, аніж анонімне “я” роману” [17, с. 22]. А Ю. Мариненко, аналізуючи щоденник А. Любченка, “спіймав себе на думці: *так щоденники не пишуть, так пишуть романи!*” [18, с. 14]. У нього навіть “виникла спокуса розглянути слово “щоденник” не як жанр, а як назву твору” [18, с. 14].

Важливо й те, що час записів складається з певних фрагментів, тривалість яких може становити від кількох хвилин до цілих годин, а то й днів. І кожен такий епізод чи фрагмент додає щось нове до біографії їхнього автора. “Щоденник, – зазначав Б. Хазанов, – відповідає закладеній в глибинах особистості майже біографічної потреби виразити себе, запам’ятати себе, зупинити потік свого життя, лишити сліди свого існування” [19, с. 180]. Наприклад, записи Олесь Гончара 1955 року – це різночасової тривалості фрагменти, що розкривають епізоди його біографії, які пов’язані з поїздкою письменника на сесію Генеральної асамблеї ООН у складі української радянської делегації. Скажімо, 9 червня він занотовує обставини розмови з главою делегації СРСР В’ячеславом Молотовим. Час, очевидно, це година чи дві, що пройшов за частуванням яблуками та вишнями і розмовою про роман “Старий і море” Е. Хемінгуей: “Розповідає, що Хемінгуей прислав йому книжку, але він не встиг ще крім уривків – прочитати, а Чаковський уже приходив за дозволом: друкувати чи ні” [4, с. 180]. 10 червня головна часова інформація: “Нарешті добуваємось до “Куїн Елізабет” [4, с. 180]. Тривалість часу тут до певної міри невизначена, але її можна приблизно оцінити як годину, час необхідний для влаштування на лайнері, який повезе делегацію через Атлантичний океан. Інформація від 14 червня “Щодня дивлюсь кінофільми” [4, с. 183] розширює часовий простір до 5 діб, саме стільки триває вже подорож. 20 червня Олесь Гончар занотовує: “Щойно відбулося перше засідання ООН” [4, с. 188]. Його тривалість становила кілька годин, однак найбільше враження на українського письменника справила подія, що тривала всього одну хвилину – саме стільки тривала хвилинка мовчання, проголошена головуючим на засіданні: “Пропоную провести хвилину, присвячену молитві чи роздумам. Думається, що саме в цю хвилину всі присутні стали справжніми людьми і подумали про те справжнє, ради чого вони зібрались сюди” [4, с. 188].

Якщо вишикувати всі події згаданої поїздки Олесь Гончара, то вишикується такий часовий ряд – короткочасне перебування в Парижі та Франції, кількадедна мандрівка океаном, більш тривале перебування в США. Всього кілька місяців. Ось із таких епізодів і складається літописний та біографічний час щоденника. “Щоденник, – зазначав Д. Затонський, – йде за життям по п’ятах, вихоплюючи ті чи інші його події з потоку в момент їх звершення” [20, с. 42].

Таким чином, хронотоп письменницьких щоденників виконує кілька важливих естетичних функцій. По-перше, він конкретизує час і місце подій, про які згадує автор. То розширюючи, то стискаючи просторово-часові параметри, письменник досягає якомога глибшого розуміння читачем суті зображуваного. По-друге, хронотоп є основою архітекtonіки щоденника, волею автора поєднуючи побачене й пережите ним в єдиний організм. По-третє, часово-просторові зв’язки служать рушіями фабули твору, день за днем нанизуючись на єдиний стержень, локалізуючись у певних місцевостях. По-четверте, хронотопний континуум документалізує оповідь автора, прив’язуючи її до певних часових і просторових реалій.

Якщо для більшості мемуарних жанрів (зокрема повісті чи роману) притаманними є повна свобода руху в часі та просторі, то в щоденнику ця свобода виглядає більш організованою, оскільки переважає часова хронологія і простір здебільшого пов’язаний з місцеперебуванням автора.

Дана публікація є фрагментом майбутньої монографічної праці автора, присвяченої дослідженню письменницьких щоденників як жанра мемуарної літератури.

Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина. – К., 2002.
3. Сорока Петро. Лови тіні, або Тридцять днів до нового тисячоліття. Денник // Дзвін. – 2001. – № 5–6. – С. 53 – 66.
4. Гончар Олесь. Щоденники: У 3-х т. – К., 2002. – Т. 1.
5. Ващенко Ю. А. Особенности пространственно-временной организации романа Г. Шевалье “Клошмерль” // Литературоведческий сборник. – Вып. 4. – Донецк, 2000. – С. 127 – 134.
6. Винниченко Володимир. Щоденники // Київська старовина. – 2001. – № 3. – С. 9 – 25.
7. Винниченко Володимир. Щоденники // Київська старовина. – 2001. – № 4. – С. 91 – 103.
8. Винниченко Володимир. Щоденники // Київська старовина. – 2000. – № 4. – С. 62 – 83.
9. Винниченко Володимир. Щоденники // Київська старовина. – 2000. – № 3. – С. 153 – 166.
10. Москалец Костянтин. Келія чайної троянди. 1989 – 1999 // Сучасність. – 2001. – № 1. – С. 10 – 57.
11. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997.
12. Гончар Олесь. Щоденники: У 3-х т. – К., 2004. – Т. 3.
13. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. Монографія. – Луганськ, 2001.
14. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 2000.
15. Попова Л. Н. Время и пространство в романе “Единственная” Р. Баха // Литературоведческий сборник. – Вып. 4. – Донецк, 2000. – С. 162 – 168.
16. Галич Олександр.

Згуки рідної мови // Київ. – 1993. – № 6. – С. 105 – 106. **17. Сиваченко Г. М.** Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003. **18. Мариненко Юрій.** “...І буде радісне осяйне воскресіння”. Штрихи до портрета Аркадія Любченка // Дивослово. – 2001. – № 4. – С. 10 – 14. **19. Хазанов Борис.** Дневник сочинителя // Октябрь. – 1999. – № 1. – С. 176 – 188. **20. Затонский Д. В.** Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) // Жанровое своеобразие современной прозы Запада. – К., 1989. – С. 4 – 58.

Time of writer's diaries executes a few important aesthetically beautiful functions, specifying time and place of events which an author remembers about. He is basis of architectonics of diary, by will of writer connecting seen and it is outlived by him in an unique organism making it more documentary, binding it to the concrete sentinels and spatial realities.

УДК – 821.161.2 – 94 Вин. 09

Є. В. Заварзіна

ПОНЯТІЙНІ ЕКВІВАЛЕНТИ ЩОДЕННИКОВОГО ЖАНРУ: СИНТЕЗ ЧИ НОНСЕНС

Сучасні літературознавці, досліджуючи жанрові особливості щоденників, як правило, порушують питання їх літературної приналежності.

Мета нашої статті – спираючись на сучасні дослідження щоденника, охарактеризувати деякі особливості взаємозв'язків щоденника та художньої літератури.

Вихідною є проблема, пов'язана з об'єктивно існуючою неможливістю однозначного розуміння поняття *літературний* – *нелітературний щоденник* через полісемантичність самого слова *літературний*. Зокрема, тлумачний словник подає п'ять значень: 1) такий, що стосується літератури (у широкому значенні); 2) пов'язаний з творенням художньої літератури; 3) пов'язаний із діяльністю в галузі художньої літератури; 4) який відповідає вимогам літератури, художній; 5) який відповідає нормам, закріпленим у писемності, літературі [1, с. 529]. За нашими спостереженнями, у наукових розвідках літературними здебільшого називають власне щоденники, які одразу, ще до початку ведення були розраховані на читача, або вже пізніше були оброблені і спеціально підготовлені автором до видання.

Понятійна однозначність втрачається ще більше, якщо розуміти слово “літературний” у найширшому значенні, як-от у О.Сгорова: літературність, тобто обраний спосіб ведення щоденника за допомогою

слова, є лише одним із вірогідних засобів оповіді, бо щоденники можна вести за допомогою живопису, графіки, мелодій, тоді як вибір “мови” щоденника залежить від специфіки мислення автора [2, с. 6]. В. Халізеєв наголошує на тому, що в широкому смислі літературним буде все, що відтворене словом. У цьому сенсі протиставляється літературний та, наприклад, музичний (нелітературний) твір [3, с. 147 – 148]. Проте, таке розуміння літературності призводить до використання понять “художній – нехудожній щоденник”, що спричиняє сплутування власне щоденника з художнім твором у такій формі.

Ми схильні до того, щоб оперувати поняттями “літературні – нелітературні щоденники” (у значенні “приналежний чи не належний до літератури – виду мистецтва”, але з уточненням щодо ступеня художності, який, зрештою, і робить літературу мистецтвом), оскільки використовувати поняття *літературний щоденник* у найширшому значенні не зручно, потрібно добирати терміни для розрізнення щоденників, які писалися тільки для себе, спонтанно або створювалися з розрахунком на вузького чи широкого читача й мали попередній авторський задум. Безсумнівно, між такими щоденниками є відмінності – риси, які помітно наближають другий тип до художнього твору, а перший виносять фактично поза межі художньої літератури.

До таких визначальних характеристик належить, перш за все, ретельність відбору життєвого матеріалу. Письменник, який одразу має на увазі публікацію свого щоденника, свідомо не згадує окремих осіб, прикрі негативні деталі особистого чи суспільного життя та акцентує увагу на головних, з його погляду, питаннях часу, визначаючи своє місце в ньому (наприклад, щоденник Остапа Вишні). Якщо ж літературний щоденник створюється на основі “стихійних” приватних записів автора, який сам упорядковує й готує їх до видання, то такий щоденник проходить дві стадії творення: стадію своєрідної чернетки та стадію літературного доопрацювання. Н.Банк називає такі перероблені щоденники “щоденниковими книгами”. Це, по суті, спогади, написані з максимальною достовірністю на основі та у формі щоденника. Вони навіть подані як цілісні завершені твори, зі своєю внутрішньою темою, філософією, образною системою. Але такі книги підмінюють щоденник як документ мемуарами в щоденниковій формі, коли автор без відповідних коментарів включає “додумано” пізніше роздуми чи факти в попередні записи [4, с. 24 – 25].

Окрім часу написання, різновиди літературних щоденників вирізняються специфікою *авторської позиції*. На думку Н. Банк, реальний автор “чистого щоденника” часто стає першим художнім образом та узагальненням у літературному щоденнику. У щоденникових книгах автор взагалі відходить від самого себе на певну відстань і, дивлячись у минуле, відновлює власний портрет і шлях еволюції власної особистості. Автор ніби “будує” свій власний образ, все глибше пізнаючи себе [4, с. 25]. О. Єгоров окремо зупиняється на проблемі специфіки образу автора, оскільки у щоденниках саме цей образ має питому вагу: “Навіть там, де автор

ховається за зображуваним, він неявно присутній у тексті оповіді” [2, с. 118]. Естетика образу автора заснована на ступені відвертості: якщо автор пише щоденник виключно для себе, його образ буде виражатися в дещо інших формах, ніж у щоденнику, орієнтованому на читача. У першому випадку естетичності буде обмаль, у другому – автор швидше за все подбає про власний вигляд.

Ми згодні з таким розумінням авторської позиції в літературних щоденниках і додамо, що автор, передбачаючи прочитання та оцінку своїх записів сторонніми, закономірно буде в певному сенсі нещирим. З іншого боку, такі щоденники набувають більш виразних ознак художнього твору, тому межа між документальним та художнім жанрами стає гнучкішою.

Натомість суттєво відрізняє власне щоденник від літературного твору своєрідність реалізації задуму: авторський задум – основа літературного твору – має подвійну природу (внутрішня незрима діяльність і початок творення як перший результат) [5, с. 7]. При творенні щоденника фактично йдеться про постійний початок твору, у свідомості ж автора відбувається зворотній процес – пошук форми посередництвом попередніх записів: “Щоденники, як річ непередбачувана, мають тільки причину. ...Ідея, як ядро задуму автора, у випадку такої неочікуваності міститься саме в причині, на усіх її рівнях” [5, с. 8]. Отже, відповідно до розглянутого підходу, можна таке явище розцінювати як наслідок *не запроєктованої зміни* функції щоденника.

Цікавими є й міркування дослідниці щодо проблеми співвідношення автора й читача щоденників: з одного боку, щоденник є предметом особистого користування, що не має на увазі іншого читача, окрім самого автора, з іншого – читач є одним із можливих стимулів написання щоденника. Дослідниця наводить приклад (щоденник О. Кобилянської), коли інтимний щоденник все ж має на увазі гіпотетичного читача. З погляду теорії літератури подібна ситуація дає підстави для роздумів про “естетичну “навмисність” письменницьких щоденників” [5, с. 17]. Такі щоденники, лишаючись інтимними, не розрахованими на публікування, без тиску ззовні, стають додатковою сферою самореалізації письменника. Подібні зауваження можна зробити й щодо щоденників А. Любченка, В. Винниченка.

Гадаємо, що у зв’язку з проблемою вияву авторської позиції в щоденнику можна говорити і про вияв рис *ліричної прози*, таких, як присутність суб’єкта оповіді (суб’єктивізацію оповіді), автора-оповідача й героя в одній особі, його функція композиційної основи (це властивість лірики), епічний елемент (події, оточення) розчиняється в потоці асоціацій, емоцій, психоаналізу, ніби вміщується усередину свідомості оповідача (тобто автора). Відбувається перелам світу в індивідуальній свідомості, виражається уявлення про дійсність як про елемент цієї свідомості. Ще одна ознака ліричної прози, яку знаходимо й у щоденнику, – це моноцентричність оповіді, монологізація через відчуженість та усвідомлення суверенності ліричного героя (у щоденнику – автора). Крім того, факти дійсності викладені не стільки в природній їх послідовності,

скільки в порядку їх осмислення, душевного освоєння, безпосереднього споглядання тощо [6, с. 185; 7, с. 450]. Це дійсно присутнє в щоденниках, хоча вони й не повинні характеризуватися як лірична проза, оскільки останнє поняття стосується художньої літератури, а щоденники такими не є. Отже, можемо говорити про спорідненість щоденників із ліричною прозою саме в сенсі їх суб'єктивності – основного принципу відображення дійсності.

Питання співвідношення художньої та документальної літератури може розглядатися й на структурному рівні, що, у свою чергу, також пов'язується зі специфікою вияву авторської свідомості в художньому творі та в щоденнику. У такий спосіб М. Федунь [8] використовує термін “літературно-побутовий щоденник”, застосовуючи його до твору І. Блажкевич “70 сторінок із щоденника”, який має дві частини. Перша – власне спогади із озаглавленими окремими епізодами, введеними віршами; друга ж частина – типовий щоденник. Правда, не зрозумілим є вислів “типовий щоденник”, оскільки не пояснюється: це компонент у формі щоденника, що був підпорядкований авторському задуму, як й інші складові, чи це еклектично приєднаний власне щоденник, який вівся авторкою протягом певного періоду. Можливо, у даному випадку слід говорити не про різновид щоденника (“літературно-побутовий”, а про поєднання елементів мемуарної, художньої та документальної літератури в одному творі, де власне щоденником є тільки одна частина.

Крім цього, є потреба розмежовувати власне щоденники і художні твори, написані у формі щоденника (“Записки Кирпатого Мефістофеля” В. Винниченка, “Щоденник чумного міста” Д. Дефо, “Записки божевільного” М. Гоголя та багато інших). Слушними вважаємо міркування з цього приводу авторів “Літературної енциклопедії. Терміни і поняття” (2001): твір у формі щоденникових записів належить до одного з літературних, художніх жанрів, а “щоденник-повість” лише надає йому додаткової специфіки [7, с. 232] (у таких випадках виявляється спроможність документальних та художніх жанрів взаємодіяти в рамках окремого твору).

Поняття “художній твір у формі записок” не тотожне поняттю “літературний щоденник”, оскільки перше є імітацією жанру щоденника: від нього береться форма, а зміст підпорядковується законам художньої творчості. *Художній твір* у формі щоденника виявляє такі специфічні ознаки *художнього*, яких не може бути у повному розумінні в щоденниках, навіть літературних (розрахованих на опублікування та оцінку читачів). Художній твір – складний комплекс внутрішніх властивостей, які визначають приналежність продукту творчості (у даному випадку художнього твору у формі щоденника) до сфери мистецтва. Крім того, художній твір втілює освоєння реальності через образ, відтворений словесно [9, с. 339]. Цілісний художній світ (а власне щоденник цілісності позбавлений), створений уявою письменника, постає як схематична структура тексту, сприйняття якої викликає такий же цілісний читацький образ. Художній твір не стільки відтворює дійсність, скільки моделює її

авторську візію. У цьому кардинальна протилежність власне щоденника, який *точно відтворює дійсність*, і художнього твору у формі щоденника, який є моделлю дійсності [10, с. 408]. Для художнього твору суттєвою є ознака завершеності та адекватної втіленості *творчого задуму*, який є передумовою впливу на читача [6, с. 489]. Щоденник, як правило, попереднього задуму не має (хіба що намір письменника взагалі вести щоденник). Додамо ще своє міркування з приводу творення художнього образу персонажа – необхідного компонента художнього твору. У щоденниках знаходимо не створені уявою образи, а згадування реальних осіб. Вони, швидше за все, не будуть виявляти типовості в естетичному розумінні. Таким чином, у щоденнику може накопичуватися той реально існуючий фактаж, який буде використаний письменником для створення типових *художніх* образів у своєму *художньому* творі. Звернемо увагу й на таку характеристику художнього твору, як художня об'єктивність – уміння синтезувати індивідуальне, суб'єктивне з загальним, неупередженим у процесі входження в сферу образного самобуття (“самобуття” в художньому світі [9, с. 340]. Названими ознаками художності будуть наділені художні твори, але власне щоденники виявляти таких рис не будуть, хіба що в редукованому вигляді.

Зокрема, це стосується питання естетичного в щоденнику. О. Єгоров вважає, що письменницькі щоденники частіше за все позбавлені естетичної цінності, оскільки естетичне в щоденнику не є кінцевою метою творчого акту. Естетичне у щоденнику якщо і є, то виходить не зі специфічно художнього завдання, а має більш узагальнену соціальну природу. Це найкраще простежується саме в тих щоденниках, які не призначалися для читання сторонніми. Самовираження авторів таких щоденників не коригувалося суспільною оцінкою й тому не мало естетичного смислу.

Можна погодитися із дослідником, хоча і з певним застереженням. Так, естетичне – один із найсуттєвіших показників художнього твору, а щоденник у прямому розумінні не є таким, хоча, як уже зазначалося, не можна однозначно відкидати можливу наявність художніх елементів у щоденнику, особливо, якщо зважити, що в письменницьких щоденниках наявні не тільки констатації фактів, називання почуттів, але є й ширше їх осмислення на рівні самоаналізу, що не може бути аргіогі позбавлене естетичності (згадаємо записи В. Винниченка про красу людських взаємин, жінку, дитину, роздуми про щастя, з яких, зрештою, виріс його конкордизм). І чому те, що не розраховане на суспільну оцінку, не має естетичного сенсу? Адже естетичне для загалу виростає з індивідуального, особистісного розуміння краси, ідеалу, позитиву, який хочеться віднайти в буденщині. Тому говоримо про первинний, необроблений, спеціально не заявлений естетизм, такий, який не є концептуально виваженим, а є підґрунтям самооцінки. Він не перетворює щоденники на художні твори, але й не дозволяє їм виглядати лише констатацією, переліком. К. Танчин називає ряд естетичних категорій, властивих будь-якому типу щоденника, і зауважує, що в літературному щоденнику є більша можливість для автора “виступити в масці, обрати позу і роль, яку сам захочеш” [5, с. 17]. Те саме,

що й образ у художньому творі, означає в щоденнику образ людини: він відображує (або відтворює) той світ і тих людей, які потрапляють у сферу уваги автора. Проте, літературно-художні образи – це витвори мистецтва, а щоденникові такими не є, бо автор щоденника їх художньо не відшліфовував, відтворив спонтанно. Відтак, при спільній природі щоденникового та художнього образу їх головна відмінність – ступінь естетичної обробки, який, послаблюється в щоденнику за рахунок посилення функції психологічної [2, с. 88]. Іншим у художніх жанрах є час і простір: вони заздалегідь уведені в авторський задум, ідеалізовані, представлені не як динамічний процес, а як задана схема (і це може бути темою окремого дослідження). Отже, як жанр документальний щоденник протиставляється художній літературі й водночас тісно пов'язаний із нею.

Цікаво, що О.Єгоров, аналізуючи щоденники XIX сторіччя, вказав на проміжне місце щоденника між друкованою та рукописною літературою: існував ряд щоденників (і їх більшість серед відомих сьогодні), які, лишаючись “камерним”, інтимним жанром, були розраховані на читання у вузькому колі, хоча й не передбачали публічної оцінки. Такі щоденники як своєрідні літературні твори, навіть у рукописному варіанті, брали участь у літературному процесі нарівні з іншими витворами. Однак через “камерність” вони протиставлялися в певному розумінні “великій літературі” [2, с. 4 – 5].

На початку XX століття актуалізується інший тип щоденника – інтимного, тільки для себе, захованого навіть від найближчих людей, тому і співвіднесеність щоденника з художньою літературою в цей час дещо інша. Зокрема, як слушно зазначає Г. Рудзівська [11], специфічність жанру щоденника виявляється на тлі такої риси мистецтва XX ст., як монтаж, що використовувався в літературі (особливо в безсюжетній прозі) разом із технікою потоку свідомості та внутрішнього монологу. У письменницьких щоденниках, також безсюжетних, монтаж зустрічається дуже часто. Це ряди номінативних речень, які склалися асоціативно й передають відбиту у свідомості автора картину дня. Таким чином, стилістика щоденника виявляється співзвучною поезії художньої літератури. Проте додамо, що від художнього твору, написаного в такій манері, щоденник відрізнятиметься непередбачуваністю поєднання картин, бо монтаж матеріалу художнього твору відбувається свідомо, заплановано й підпорядковано певній авторській ідеї.

Якщо зіставити за жанротворчими параметрами художній твір, щоденники та мемуари (жанр, який часто об'єднують із щоденником), то можна помітити, що спогади стоять набагато ближче до художньої літератури, ніж власне щоденники. В. Кардін висловив кілька міркувань щодо співвідношення художньої літератури та мемуарів, що, хоч і опосередковано, але підтверджують нашу думку. По-перше, у мемуарах історична правда обов'язково трансформується під впливом особистості автора, його намірів та мети. По-друге, акт художньої творчості – це безупинний та усвідомлений відбір вражень, епізодів, подробиць, пошук типового факту. Саме так може підходити мемуарист до написання

спогадів, але не кожний мемуарист – літератор. До того ж, і для мемуаристики, і для художньої творчості – згубне захоплення побутовими дрібницями [12, с. 188 – 189]. Вважаємо, потребує уточнення зауваження щодо ролі побутових дрібниць у спогадах, художніх творах та щоденниках. Ні мемуарист, ні художник не можуть нехтувати деталями. Спогади цікавіше читатимуться, якщо будуть насичені побутовими подробицями, які пожвавлюють читацький інтерес (наприклад, Смоличеві мемуари про літературне життя 20 – 30 років минулого сторіччя). У художній літературі позбавленість образу деталей перетворить персонаж на манекен, проте маємо на увазі розумну міру. Для щоденників ця сама розумна міра, вираженість, підібраність не характерна, оскільки автор перебуває під безпосереднім враженням від пережитого, тому може нагромаджувати величезну кількість нюансів, деталей, сам того не помічаючи, через потребу висловитися. Для мемуариста це вже перестало бути актуальним: емоційність враження зникла й самі враження стерлися. Отже, деталь по-різному функціонує в щоденниках та мемуарах.

Авторський задум, спеціальна художня обробка, концептуальність, “підібраність” життєвого матеріалу та його переосмислення, довершеність образів, ідейна цілісність – ознаки художнього твору – значною мірою присутні в мемуарах і непослідовно, дуже обмежено виражені у власне щоденниках. Останні більш упевнено можна вважати нехудожнім жанром. Відтак, С. Рудзієвська цілком слушно наголосила на нестійкості жанрових меж щоденників, особливо письменницьких: “Це жанр то маргінальний – то літературний, то документальний – то художній, а насправді – й те, й інше одночасно” [11, с. 16].

Отже, подальше дослідження жанрової специфіки щоденників вважаємо перспективним, надто з огляду на “білі плями” жанрології в цілому.

Література

1. Словник української мови: В 11т. / Ред.колегія: І. Білодід (голова) та ін. – К., 1973. – Т. 4. **2. Егоров О.** Русский литературный дневник XIX века: История и теория жанра: Исследование. – М., 2003. **3. Хализев В.** Теория литературы: Учеб. для вузов. – 2-е изд. – М., 2000. **4. Банк Н.** Нить времени: дневники и записные книжки советских писателей. – Л., 1978. **5. Танчин К.** Щоденник як форма самовираження письменника // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2005. **6. Литературно-энциклопедический словарь** / Под. общ. ред. В. Кожевникова и П. Николаева. – М., 1987. **7. Литературная энциклопедия терминов и понятий** / Гл. ред. и сост. А. Николюкин. – М., 2001. **8. Федунь М.** Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX ст.: Жанрово-стильові особливості / Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2001. **9. Краткая литературная энциклопедия:** В 9 т. / Под. ред. В. Суркова. – М., 1975. – Т.8. **10. Літературний словник-довідник** / За ред. Т. Гром’яка, Ю. Коваліва. – К., 1997. **11. Рудзиевская С.** Дневник писателя

в контексте культуры XX века // Филол. науки. – 2002. – № 2. – С. 12 – 19.
12. Кардин В. Сегодня о вчерашнем. Мемуары и современность. – М., 1961.

In clause attempt to characterize some features of interrelations of a diary and fiction is undertaken. Concepts “literary – nonliterary”, “art – inartistic” are compared, the general and various features of works of art, products in the form of a diary and actually a diary (calculated or not calculated on the publication) are listed.

УДК 821.161.2 – 94.09+929 (Кобилянська, Українка)

В. Ю. Пустовіт

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В МЕМУАРИСТИЦІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Неповторним є листування двох велетнів української літератури кінця XIX – початку XX століття Ольги Кобилянської та Лесі Українки, що на думку Соломії Павличко, “було втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою. Лесбійською фантазією, для якої дають підстави й щоденники Кобилянської, і її попередні твори” [1, с. 86]. Якщо у Лесі Українки листи розповідають “про нелегке становлення жінки-письменниці у патріархальній літературі, як історію формування модерної жіночої свідомості й звільнення від багатьох загальнообов’язкових рис та якостей добродісної жінки” [2, с. 141], то в О. Кобилянської жанр мемуаристики представлений яскравіше – це і листи, щоденники, автобіографії тощо.

Мемуарна спадщина О. Кобилянської тісно переплітається з художнім доробком. Особливо це стосується щоденника, наприклад, у першому прозовому творі “Гортенза” (1880), сімнадцятирічна авторка говорить про щоденники, “які ведуть Олена та Гортенза – героїні твору, і навіть у формі окремих щоденникових записів молода письменниця спробувала відтворити почуття Гортензи” [3, с. 179], навіювання про щоденники дають і повісті “Царівна”, “Німба”, “Через кладку”. Сама ж О. Кобилянська розпочала свій щоденник у двадцятирічному віці, а закінчила у 27 років (1 листопада 1883р. по 19 квітня 1891р.). Перший щоденник не дійшов до нас, бо вела його письменниця “з наймолодших літ”, про це йдеться в автобіографії 1903 року: “Я вписувала не лише всякі “произведенія” денні – но і все те, що займало мій ум і душу. І коли я пізнішими літами переглядала тії днівники – я сама здивувалася тій силі фантазії, котра говорила в тих скромних, дитинячо-наївних, а zarazом диких картинках” [4, с. 214]. Про існування таких щоденників свідчить подруга письменниці художниця Августа Кохановська: “У вівторок, 10 липня 1883 р.

я з Міцею пішла після обіду до Ольги. Вона показала мені деякі місця з її щоденника. Вона пише гарно та цікаво і має взагалі хист” [5, с. 6].

Щоденники О. Кобилянської написані німецькою мовою, але вже наявні українські фрагменти: молода дівчина почала усвідомлювати свою причетність до великого українського народу й розуміння, що треба писати українською мовою. Цьому сприяли її подруги: дочка поета Миколи Устиновича Ольга, особливо ж Софія Окуневська, згодом перша українська жінка-лікар, яка в 1880 р. зверталась до О. Кобилянської: “Сподіваюся, що Ви не схочете завжди писати по-німецьки... Ви ж українка і повинні писати по-українськи. Не говоріть, що мови не знаєте. Ви розмовляєте добре, а читаючи більше українських книжок, краще навчитеся мови” [5, с. 8]. Коли в життя О. Кобилянської ввійшла мова і література рідного народу, це відіграло головну роль у становленні її як української письменниці, вона занотовує 29 вересня 1884 року думку українською мовою: “Гадка одна, котра тепер душу мою пригріває, єсть: бути русинков [тобто українкою] цілов душов, хочу і мушу ся по-руськи порядно научити, відтепер лише по-руськи хочу писати...” [5, с. 10]. У цей кардинальний період джерелом творчого натхнення була для неї творчість Тараса Шевченка, про це є згадка на декількох щоденникових сторінках, є згадка від 25 вересня 1884 року про І. Франка, пізніше О. Кобилянська дізналася про М. Павлика, О. Терлецького, Н. Кобринської та інших діячів українства.

Наскрізним мотивом семи років життя, що розмістилися на 468 сторінках, було прагнення любові: “Я мушу щось любити” [5, с. 99], а також формування душі Кобилянської: “Що таке душа? Мені здається, що це любов” [5, 100], “Моя душа, приречена на самоту, вся тремтить, вона чутлива на кожне явище, що надходить ззовні...” [5, с. 176].

Однак сподівання авторки не справдилися, можливо, це і стало підґрунтям до емансипації, хоча в автобіографії 1903 року вона згадувала: “...увійшовши в 18-19 рік, – займала мене ідея емансипації жінок...” [4, с. 214].

Зі щоденникових аркушів ми бачимо щоразу різну О. Кобилянську: то літераторку, то ліричну натуру, то людину, яку гнітить оточення, суспільний лад тощо. Слушними є зауваги К. Танчин: “Увесь щоденник О. Кобилянської – це спроби і надії на можливість початку нового життя” [6, с. 112]. Письменниця мала на меті опублікувати щоденник для нащадків, про це свідчить її запис 21 квітня 1884 року: “Люди добрі, що читатимете все це, не дорікайте мені, що мої думки й почуття повні вічного смутку. Що я вдію... Коли б ви могли зазирнути в моє серце... Ні, все ж таки ви нічого не збагнули б” [5, с. 37]. Через декілька днів (11 травня 1884 р.) наступний риторичне питання – запис: “Що ви думаєте про мене, ті, хто це читає? Чи ви квітуєте, чи ви розквітли? Я пишу все це для своїх дітей – чи ви ці діти?” [5, с. 39]. Авторка хотіла розділити свою тугу, самотність, можливо, навіть, приреченість, адже бажання мати родину, дітей проходить лейтмотивом у думках двадцятирічної жінки: “Якщо я не вийду заміж за українця, то буду пропаща, бо нічого не зумію для своїх зробити, навіть мої діти не зможуть стати українцями...” [5, с. 58]. В усьому діячка хотіла прислужитися

рідному народу, формувати його духовну культуру, допомагати у вирішенні соціальних проблем тощо, часом доводилося працювати у складних нестерпних вимогах. І нарешті, 1891 року родина Кобилянських переїздить до Чернівців, уже в автобіографії письменниці (1927 року) читаємо: “я увійшла в українську громаду, мала можливість пізнати українську літературу, журнали, зноситись з освіченими українцями, їх жінками, а також з молодіжжю, взагалі входити “в серце” Буковинської України” [5, с. 205]. Отже, щоденник яскраво показує, що творча особистість Ольги Кобилянської не позбулася смутку у своїй душі.

Листування є продовженням щоденникових нотаток О. Кобилянської. Для неї листи були чи не єдиним способом підтримувати зв'язки з Наддніпрянською Україною. Серед її адресатів бачимо Лесю Українку, М. Коцюбинського, Х. Алчевську, Г. Хоткевича, багатьох інших відомих людей того часу, але тут варто згадати неопубліковані листи до Осипа Маковея, які можна вважати поемою поваги, пристрасті й кохання. Сама О. Кобилянська зазначала про неабияку роль Осипа Маковея у її становленні як письменниці, у пропозиції вивчати й писати українською мовою, подекуди обговорювались питання фемінізму, і, звичайно Фрідріх Ніцше. Однак з боку старшого товариша не було натяку на любовні стосунки, сам митець вважав це витвором фантазії О. Кобилянської.

Досліджуючи епістолярні зв'язки Осипа Маковея з О. Кобилянською, Марко Павлишин доходить висновку: “Листування виразно вказує, як гостро авторка усвідомлює, наскільки менші в неї можливості реалізувати себе соціально (через працю) чи емоційно (через подружжя чи інтимність не формалізовану), ніж в адресата-чоловіка. По-феміністському свідомо ваги норм свого суспільства, свідомо факту, що вона – “незамужна і незаможна Женина” (як називав Маковей тип героїнь “Людини” та “Царівни”), О. Кобилянська вписувалася у свій власний час і у власне соціальне середовище” [7, с. 140 – 141].

Письменниця не припиняла своєї уваги до жіночого питання, про природу жінки та її соціальне й культурне становище. Наприклад, у листі до Х. Д. Алчевської вона щиро висловлювала їй свою прихильність і намагалась підтримати її на важкому шляху служіння рідному народові: “Не покидайте той шлях, на котрий раз поступили. Він тернистий, але він веде до цілі. Але будьте і обережні, щоб могли коли пізніше більше для народу свого зробити; не кидайтесь надто сміливо в вир праці, щоб не потерпіли на тім і Ваших рук не зв'язано на пізніше. Се правда. Ми виступили вже на арену європейського життя, і від нас самих залежить се, чи виберемо собі місце на ній тривале і на будуче. Я думаю і маю те глибоке переконання, що наколи кожна одиниця буде щиро над собою працювати і різьбити [себе], то ми яко маса ніколи не згинемо, не зійдемо з тої арени” [4, с. 554]. Про епістолярні взаємини Ольги Кобилянської з Лесею Українкою багато говориться у критиці, зокрема В. Агеєва вважає його винятковим явищем: “листування цих письменниць в певному сенсі унікальний приклад одвертості жіночого саморозкриття, виняткове у своїй інтимній щирості свідчення дружби непересічних жінок, приязні, яка уможлилювала

руйнування узвичаєних етичних, і, що особливо важливо, мовних стереотипів. Це листування майже що унікальне в українській епістолярії ще й тим, що проблеми творчі й особисті, речі, які було прийнято обговорювати, й речі, нібито татуйовані, описуються, аналізуються з однаковою увагою й відкритістю, більш того – в їхніх очевидних зв'язках і взаємовпливах” [2, с. 205].

Автобіографії О. Кобилянської подають цінний життєвий шлях авторки. На сьогодні відомо три тексти: перший, 1903 року призначався для болгарського прозаїка Петко Тодорова, який мав намір видати новели Кобилянської болгарською мовою; другий – опубліковано 1927 року в ІУ томі творів письменниці (харківське видавництво “Рух”). Саме у цій автобіографії Кобилянська зізнається про свою приналежність до рідного народу, про батьківщину, з долею якої було нерозривно пов'язане все її життя. Авторка згадує, що С. Окуневська та Н. Кобринська сприяли тому, щоб вона почала писати українською мовою: “Вони звернули мою увагу на те, що мені, як українці, треба по-українськи писати, і прирекли старатись для мене знаходити відповідні твори, що відзначалися б не лише цікавим змістом, але й гарною мовою, в чому й додержали своє слово” [4, с. 221]. Третій текст, написаний у листах до професора С. Смаль-Стоцького, надруковано в 1928 році. Зміст доповнює перші дві автобіографії, продовжує основну лінію оповіді, Кобилянська з гордістю пише: “Одна праця, одне перо, ба власне моє я зробило мене тим, чим я є – робітницею свого народу. Може, в дечім і не зрозумілою, в дечім слабшою, як інші, а все-таки робітницею. Я любила народ, і люблю його до сьогоднішньої хвили...” [4, с. 239].

Мемуарна спадщина Ольги Кобилянської висвітлює її ідейне зростання, формування естетичних поглядів, задуми щодо написання деяких творів, а головне - засвідчила ставлення письменниці до українського питання, вивчення й шанування рідної мови.

Особливе місце в українській літературі посідає **Леся Українка**, за влучним визначенням І. Франка “трохи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну” [8, с. 269] – це було сказано в переломну епоху кінця ХІХ – ХХ століття, а на початку ХХІ століття: “жінка, яка, що найперше кидається в вічі, рішучо вирізняла свою індивідуальність та унікальність, оголосивши *urbi et orbi* про свою українськість, і це в час, коли саме слово “Україна” звучало в Європі, за спостереженням сучасника, “*порожньою луною*”. Йтиметься про ЛЕСЮ УКРАЇНКУ” [9, с. 10], як бачимо протягом багатьох десятиліть оцінки не змінювалися.

У мемуарній спадщині дочки Прометея наявні лише епістолярні зразки (768 листів): “Листування Лесі Українки – це і блискучі фрагменти письменницької автобіографії, і численні автокоментарі, свідчення про саму психологію письменницької творчості, і матеріали для детальної хроніки однієї з найшляхетніших українських родин, і звичайно ж, неоціненна фактографія для історії українських ідеологічних, суспільно-політичних рухів та напрямів кінця ХІХ – початку ХХ ст...” [2, с. 141].

Леся Українка хотіла бути прихованою від сторонніх, не відкривати потаємні порухи своєї поетичної натури. У листі, зокрема, пише: “Ніколи найближчі друзі не знали мене всеї, та я думаю, що се так і буде завжди” [10, XI, с. 120] У письменниці були певні застереження, перестороги й свої міркування, вже в інших листах читаємо: “Взагалі я волю, щоб моє приватне життя, як життя взорової римської Мотрони, було “світові” невідоме, і справді здебільшого так воно й є” [10, XII, с. 289].

Я все-таки думаю, що всяка людина має право боронити свою душу й серце, щоб не вривалися туди силоміць чужі люди, немов у свою хату, принаймні поки живе господар тієї хати...” [10, X, с. 166].

Епістолярій Лесі Українки засвідчує зацікавленість її проблемами суспільства, вона не стояла осторонь подій, що бентежили усе прогресивне людство кінця XIX століття, тим більше, що оточення в якому перебувала Леся підтримувало її в усьому. Тематика листовних зв'язків різноманітна, наприклад, у переписці з М. Драгомановим, О. Кобилянською, А. Кримським, О. Пчілкою Леся Українка подавала свої погляди “на релігію, саме як на продукт історії” [11, с. 11]. Однак виняткове значення в епістолярії займають питання націєтворчі, зокрема, формування національної самосвідомості, широке вживання української мови, літератури тощо. “Саме Леся Українка вперше поставила одне з найважливіших питань епохи – “як зробити Україну вже тепер політичною силою” [10, VIII, с. 23]. Тамара Борисюк припускається думки, що на формування поглядів і національної свідомості юної Лесі великий вплив мав антицентризм дядька Михайла Драгоманова: “який на перше місце в українському русі ставив політичну боротьбу, а всеросійській централізації революційних рухів протиставив ідею української партії “для праці серед рідного народу”. Він уважав, що централізація неминуче призведе до русифікації. Саме це передбачення М. Драгоманова викликало заперечення В. Леніна, і український вчений на довгі десятиліття здобув ярлик “національного міщанина”. Однак час показав, до чого призвів демократичний централізм на практиці...” [12, с. 11]. Для розуміння суспільно-політичних поглядів, громадської позиції поетеси дають епістоли до Михайла Кривинюка: “листування Лесі Українки та Михайла Кривинюка сприяє глибшому осягненню внутрішньої сутності образу поетеси. Ця частина її епістолярію, зокрема, сприяє аналізу світовідчуття та світогляду поетеси, її політико-громадянських поглядів” [13, с. 297 – 298].

Леся Українка вважала, що найперше значення має внутрішній світ людини, душа, характер тощо. Ставлячи себе в приклад Ользі Кобилянській вона не раз наголошувала в листах до неї на національних передумовах формування своєї “вдачі”: “...маю надто *українську*, а навіть *спеціально волинську вдачу*, і часто, боячись показати себе не в пору експансивною, попадаю в інший гріх – здаюсь індиферентною...” [10, XI, с. 110]. Спілкуючись листовно з О. Кобилянською, знаючи її етнічну приналежність Леся попереджала: “...наперед прошу Вас, простіть, коли я часом в чому не дотримую прийнятих у русинів австрійських звичаїв, се, запевне, буде не з браку поваги до Вас, а тільки через те, що я – *українка*” [10, XI, с. 113]. У

кожному листі авторка послідовно наголошувала на національному статусі: “Не подумайте, що се в мені говорить “гординя” українки” [10, XI, с. 119]. Продовжуючи розмірковування про вдачу українського народу Леся твердить, що вона найвиразніше виявляється в піснях: “... мені завжди здається, що коли де можна добачити вдачу народу, то се скоріше в ліричних піснях та коломийках...” [10, X, с. 126], великого виховного значення, патріотизму надавала поетеса кобзарським пісням: “це видання дасть нову і, може, найбільшу підвалину національної гордості, бо се таке з’явище, з яким наші сусіди нічого виставити до порівняння не можуть” [10, XII, с. 251].

Лесяю завжди хвилювала проблема власної нереалізованості зокрема, і народу в цілому. На її думку все це крилося в українському національному характерові, поетка відзначала, що не дивиться “так безнадійно на росіян та українців, як більшість старого покоління, тільки жаль, що у нас чомусь усе мусить іти тихим слимаковим ходом. Запевне, колись щось путнього буде і у нас, - але коли ?” [10, X, с. 160 – 161], сьогодні ми можемо стверджувати, що це риторичне питання так і залишається відкритим на порядку денного нашого життя. Ці питання особливо бентежили її на зламі століть: “Сором і жаль за мою країну просто гризе мене (се не фрази, вірте), і я не думала, що в душі моїй є такий великий запас злості. Я не знаю, що буду робити, вернувшись в Росію, сама думка про се тюремне життя сушить моє серце. Не знаю, як хто, а я не можу терпіти мовчки під’яремного життя...” [10, X, с. 297 – 298]. Водночас захоплювалася Леся Українка силою, стійкістю, витривалістю українського народу: “... І скажуть колись люди: коли сей народ пережив і т а к і часи і не згинув, то він сильний” [10, XII, с. 16]. Леся вважає, що така характеристика української нації є цілком виправданою, бо поневолене життя впродовж багатьох віків мало накласти певні відбитки, тому вона розмірковує: “Сьогодні у нас ніби урочистий день – перший парламент відкривається... Але щось ніхто не виявляє радощів, вулиці порожні, настрої пригнічений і тривожний, люди причаїлись. Нехутко ми навчимося радіти!” [10, XII, с. 163].

Дочка Прометейя упереджено ставилася до діяльності українофілів, її дратувала сама вже назва “українофільство”, тому вона наполягала на етнонімі “українці”: “ми звемось просто українці, бо ми такими єсьмо, окрім всякого фільства” [10, X, с. 86], власне це і є поясненням чому мати письменниці обрала псевдонім для доньки “Українка” тим самим відкидаючи слово “українофіл”. Не приймала й не розуміла душею новоспечених патріотів, які вважали, що вони багато чого зробили, бо говорять українською мовою, Лесяю це обурювало: “У нас велика біда, що багато людей думають, що досить говорити по-укр[аїнськи] (а надто вже коли писати дешифру), щоб мати право на назву патріота, робітника на рідній ниві, чоловіка з певними переконаннями і т.п.” [10, X, с. 218 – 219]. На думку Лесі, про патріотизм тоді варто говорити, коли при першій згадці про Україну щемливо тремтить серце: “... дядько й дядина в Париж, Рада і Ліда в Женеву, а я на Україну (а знаєте, таки є щось в цьому слові!..)” [10, X, с. 302].

Проблема української мови, української преси була наскрізною в епістолярії Лесі Українки, вона наполягала, що в українських родинх звучала тільки українська мова, а українці мають спілкуватися своєю мовою незалежно від місця проживання й часу. У розв'язанні цієї проблеми особливого значення вона надавала інтелігенції, бо вважала в цьому можливості для вияву національної самосвідомості. Саме тому у листуванні з однодумцями ці питання й знаходили свій вияв: українська література, українська мова, розбудова вільної незалежної держави, європейська освіта, рівноправство жінок з чоловіками – ось основні проблеми, порушувані діячкою в листах. Влучно схарактеризувала родинне листування Косачів Михайлина Коцюбинська: “цілісне багатозначне явище, своєрідний замкнений світ **зі своєю мовою** (виділення наше. – В.П.), своїми святощами, своїм духовним кліматом. Родинний простір, об'єднаний однією кореневою системою, єдністю пам'яті. Зі своїми самозрозумілими для членів спільноти реаліями, натяками, фантомами спільних спогадів, складним психологічним мереживом стосунків. Таке листування, обмежене міцним родинним колом, містить в собі цілі поклади цінної інформації – біографічної, звичаєвої, психологічної” [14, с. 68].

Література

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. **2. Агєєва Віра.** Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К, 2003. **3. Вознюк В.** “До людей за любов'ю...” Над сторінками неопублікованих щоденників Ольги Кобилянської // Вітчизна. – 1977. – № 5. – С. 179 – 196. **4. Кобилянська О.** Твори: В 5 т. – Т. 5. – К., 1963. **5. Кобилянська О.** Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади. – К., 1982. **6. Танчин К.** Щоденник як форма самовираження письменника: Дисертація... канд. філол. наук. – Львів, 2005. – 198 с. **7. Павлишин Марко.** “Мені соромно отворити уст про мої чувства”. Неопубліковані листи Ольги Кобилянської до Осипа Маковєя // Сучасність. – 2003. – № 2. – С. 127 – 143. **8. Франко І.** Зібр. Творів у 50-ти томах. – Т. 31. – К., 1986. **9. Марія Кармазіна.** Леся Українка.-К., 2003. **10. Українка Леся.** Зібр. Тв.: У 12 т. – Т. X, XI, XII. – К., 1978 – 1979. **11. Смирнова Г.** Філософсько-релігієзнавчий аналіз драматургічної та епістолярної спадщини Лесі Українки: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003. **12. О. Дун, Т. Борисюк** Листи Лесі Українки до Фелікса Волховського// Слово і час. – 1991. – № 2. – С. 8 – 14. **13. О. Сліпушко.** Незнана Леся Українка / Листи так довго йдуть... Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. – К, 2003. **14. Михайлина Коцюбинська** “Зафіксоване і нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість. – К., 2001.

The national patriotic factors in the memorials of two prominent women of the end of XIX – beginning XX centuries are considered in this article. Referind to the letters, the diaries and memorials of contemporaries. The author

analysed the position of these women-writers, their role in the formation of the national culture of Ukrainians, their mentality.

УДК 821.161.2 – 3.09 Гуменна

В. Ю. Родигіна

ПОЯВА ЖАНРУ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ НА НЕБОСХИЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Проза Докії Гуменної є однією з найменш розроблених тем у галузі української літератури ХХ століття, і хоча письменниця є відомою широкому загалу у багатьох країнах світу, український читач ще донедавна не мав доступу до її творів. Причина як на сьогоднішній день є банальною – теми, що їх порушувала Докія Гуменна у своїх творах, та й взагалі будь-який твір історичного характеру у радянські часи потрапляв під пильний нагляд влади. “Діти Чумацького шляху” Докії Гуменної є романом-епопеєю, який розповідає про життя кількох поколінь суспільства в Україні. А та реалістичність, з якою письменниця підходить до зображення подій української радянської історії, не могла не зачипити радянських критиків-ідеологів.

Дана тема розроблялася В. Гуменюком, Т. Садівською, В. Пепою, але з огляду недостатнього висвітлення у періодиці, а також невідомості широкому загалу, дана тема є актуальною та важливою для розгляду саме зараз – у часи, коли встановлення історичної справедливості стало можливим.

Ми ставимо за мету детально розглянути історичні умов, які оточували українську письменницю Докію Гуменну на Батьківщині, а також які спонукали її до звернення до такого незвичайного жанру як історичний роман.

Чотиритомний роман Докії Гуменної “Діти Чумацького шляху” відомий лише вузькому колу читачів української діаспори. В Україні ім’я авторки обплывували не лише в 30-х рр., а ще й наприкінці 80-х: коли внаслідок горбачовських реформ переоцінювалося ставлення до неблагоннадійних письменників, її названо найнебезпечнішим ворогом, а в п’ятитомну “Українську літературну енциклопедію” (Т. 1. – К., 1988), яка містить понад десять тисяч позицій, вона зовсім не потрапила.

“Від початку 40-х рр. про Докію Гуменну в Україні не було подано найменшої статті, не опубліковано жодного рядка, хоч в її літературному доробку – 23 книжки, з яких 20 вона видала на еміграції, здебільшого власним коштом, за гроші, зароблені тяжкою фізичною працею” [7, с. 46].

Її твори вражають глибиною думки, простотою і переконливістю. Та на відміну від інших письменників, Докія Гуменна була далека від

оспівування “щасливого” життя за радянської влади. У своїх розвідках та оповіданнях вона небайдуже описувала руйнівні за своїми наслідками процеси колективізації та “розкуркулення” села. Голод, холод, постійні хвороби та смерть – ось тогочасна радянська дійсність України. Багатюща за своїм потенціалом нація опиняється на межі як культурного, так і фізичного знищення. Справжня українська література опинилася в небувалій кризі. Майже всіх визначних письменників заарештовано, їх місце зайняли кар’єристи, сліпі виконавці політики партії. Всі літературні організації ліквідовано, а на їх місці виникла єдина Спілка письменників України, до якої набирали членів за політичною платформою, Докію Гуменну до Спілки не прийняли, але за теперішньої оцінки радянського періоду історії України це навіть підтверджує її незалежний творчий статус.

Здавалось, дорога в літературу для неї була назавжди закритою. Закінчивши курси стенографії, вона працювала стенографісткою в Обласному земельному управлінні, пізніше в Наркомздорів’ї та Науководослідному інституті біології академіка Богомольця. В середині 30-х років новостворений Інститут фольклору АН УРСР відрядив її у Вознесенський район на Одещині записувати радянські частівки (в рамках наукового проекту “Колгоспна творчість про Й. В. Сталіна”). Частівок вона записала небагато, натомість винесла багато вражень від стосунків з колгоспниками та робила описи цікавих старовинних звичаїв, які згодом використала в літературній творчості.

“Восени 1937 р. письменниця на власні кошти побувала в Абхазії, щоб познайомитись з життям гірських племен. Вона дедалі більше заглиблювалася в дослідження культури “примітивних” народів; висиджувала в бібліотеках, читаючи Роні Старшого, Луї Моргана, Джеймса Фрезера, захоплювалася “Первісним громадянством” Катрі Грушевської, вивчала побут і культуру кавказьких племен, австралійських аборигенів, американських індіанців” [5, с. 11].

В той час її привабила трипільська культура. В ній впізнавала те, що було в щоденному побуті, звичаях та світогляді її сучасників. “Одне літо вона навіть впросилася до археологічної експедиції, що робила розкопки в с. Халеп’є біля м. Трипілля (у складі: Т. Пассек, В. Петров, Е. Кричевський, Н. Кордиш та ін.)” [5, с. 11]. Розкопки відкрили перед нею новий світ: у місцевому населенні несподівано вбачала вона нащадків носіїв трипільської культури.

Щоб мати змогу читати в оригіналі, вона відвідувала курси французької та англійської мов. “Нова лектура розвихрювала безліч думок і ідей – було це таке нове й захопливе. Навідувались запити – куди ж іде людство сьогодні? Якщо людство росте з первісного комунізму, то як тепер? Знов до комунізму? Вища стадія людства – індивідуалізація, ускладненість психіки (а не аморфне ми – рід), в цьому ж напрямі йде людство. То яке з комунізмом майбутнього бути?.. Я порівнювала ці набуті знання й мої думки з дійсністю – не як газети пишуть, а як бачать мої очі. Склався якийсь світогляд, і він ніяк не пасував до лєнінсько-сталінського” [2, с. 271].

Хоч партійні критики її всіляко відлучали від літературної праці (хоч би й перекладів), Докія Гуменна, заробляючи на життя як стенографістка, не кидала творчої праці. “Хоч на колінах буду до неї повзти, хоч лише наблизюсь до майстерності, але тільки в тому мій життєвий зміст. Щось треба безвідмовно любити, і ця любов моя – література” [2, с. 23].

І вона писала, хоч до друку не мала доступу. А моральною опорою було непереможне бажання написати повість про трипільську культуру та певність, що це прагнення вглибитися в давнє минуле України – її законне право. Із свідомістю, що для цього треба багато попрацювати – нема часу слухати наклепи, – вона завзято студіювала, обдумувала свій задум, відкриваючи для себе нові блискучі доісторичні сторінки України. Так зароджувалась повість “Велике Цабе” та інші, створені через багато років. Та раптом її почали бити за повість “Вірус”. Розгнівило номенклатурних критиків передусім те, що у повісті не було позитивного героя, натомість у бюрократах, немов списаних з натури, критики впізнавали самих себе й своє оточення. Тепер шлях в українську радянську літературу для неї був назавжди закритим. Так уперлися всі її творчі задуми, в першу чергу роками обдуману трипільську повість, – у глуху стіну.

Подальша доля Докії Гуменної бачилася туманною, і ось почалася війна. Київ зайняли німці, наводячи свої порядки, які нічим не відрізнялися від більшовицьких. Докія і в тих неймовірно важких умовах не залишалася пасивною. “Вона зав’язала стосунки з новозаснованою Спілкою письменників, опублікувавши одну із своїх новел – “Пахощі польових квітів” – на сторінках літературного тижневика “Літаври” (1941. – № 3), що виходив під редакцією Олени Теліги. Та на початку 1942 р. німецька окупаційна влада в Києві закрила “Літаври”, а О. Телігу розстріляла разом з її чоловіком Михайлом, письменником Іваном Рогачем та багатьма іншими. В Києві запанував терор і страх” [2, с. 37].

А тут саме у вихорі воєнних дій помирає Докіїна мати. Згадуючи її джерельну українську мову, весь духовний образ матері та щоб утамувати біль утрати, письменниця записує все. Для себе. А вийшла ціла книга. Та цього виявилось замало: потрібна була друга книга, потім третя й четверта.

Творча думка, позбувшись руйнівної цензури, вільно пливла широкою рікою і лягала рядками па папір – характеристиками, образами, ситуаціями, сценами. Так вимальовувалися перші контури майбутньої великої книги – “Діти Чумацького шляху”. З підсвідомості письменниці випливало все, що облягало душу: в якій духовній кризі перебуває радянське життя, література, скільки в ній полови, фальшу, одвертої брехні та славослів’я, а нечуваний в історії терор, що його жертвою стали мільйони людей, видається за вершину волі й щастя. І всьому цьому обманові комуністичної партії протистоїть українська стихія, могутня прадавніми моральними законами, передусім таким: злом не створиш добра.

А воєнні події котилися з неймовірною швидкістю, переганяючи одна одну. В спогадах вона згадує цей період: “Так уже почали вимальовуватися перші грубі обриси першої, потім другої й третьої книжки. Але події навколо були грізні, нестерпні. Загальна похмура атмосфера німецької

навали; тяжкий щодень: кілька разів німці виселяли і треба було шукати іншого мешкання та перетягатися... Постійний страх, що от-от до Німеччини поженуть... І всі ці обставини, плюс мамин каганець, що давав уночі маленьке коло світла та зосереджував думку, – були тим батоном, що підганяв мене, – я мушу, хоч би які були обставини. Узавтра і таких умов може не бути, то треба зробити сьогодні те, що можна. І ще одно. Я відчула лет творчої думки. Нестримно пливли її слова, тільки хапай, устигай записувати. Тепер уже нема того мертвоючого почуття, що в'язало кожен порух мислі: давлячої залізної велетенської руки на кожну свідому і позасвідому думку” [2, с. 42].

Щохвилини ризикуючи життям, Докія Гуменна написала в Києві три перші книги “Дітей Чумацького шляху” і почала четверту. Фронт наближався. Питання – залишатися в Києві чи тікати на Захід, для неї – авторки тетралогії – не існувало: найважливішою метою життя було дописати та видати правдиве свідчення про події в Україні за останнє півстоліття. За умов радянської системи зробити це не можна, як воно складеться па Заході – невідомо. І вона подалася у це невідоме. З клунком за плечима, де найціннішим скарбом були рукописи трьох книжок першої редакції роману-епопеї та матеріали для четвертої, в жовтні 1943 р. вона простує на Захід. Там й було зроблено другу редакцію перших трьох книжок “Дітей Чумацького шляху”.

Фронт наближався, і Докії Гуменній довелось тікати далі на Захід – через Закарпаття і Словаччину у м. Грац (Австрія). Там в одній із шкіл, разом з кількома сотнями евакуацій із Сходу, вона прожила до весни 1945 р., продовжуючи працювати буквально під градом бомб. Письменниця не спускалася у підвал: залишившись сама у фізкультурному залі, вона розкладала на скрині свої зошити й інтенсивно писала. “Я чомусь ніяк не піддавалася загальній паніці, – згадувала вона згодом у спогадах. Цей батіг – нема як відкладати, бо, може, завтрашнього дня зовсім не буде, – мав якісь магичні властивості. Якби я знала, що попереду є в мене ще багато часу, може, “Діти Чумацького шляху” й не були б написані” [2, с. 43]. За отаких умов вона закінчила першу редакцію четвертої книжки.

Кінець війни застав її в збірному таборі для “переміщених осіб” у Зальцбурзі, розміщеного в колишньому монастирі, де їй довелось прожити два роки. Там вона остаточно відредагувала вже четверту версію свого твору і всі чотири книжки переписала на машинці таборової управи. Писала ночами, після робочого дня. Не раз її запідозрювали, що вона друкує списки таборян для радянської репатріаційної комісії, через що в неї були чималі клопоти з таборовим начальством і з співтабірниками.

Докія Гуменна рушила до Мюнхена – там, у видавництві “Українська трибуна” й почали друкувати “Дітей Чумацького шляху”. В 1948 р. надрукували три книжки (“У запашних полях”, “Брама майбутнього”, “Розп’яте село”), а четверту (“Ніч”) було набрано. І раптом – грошова реформа – склад четвертого тому довелось розкидати. В 1950 р. Д. Гуменна опинилася в Нью-Йорку, працювала робітницею на фабриці по виробництву

мотузів й на перші зароблені гроші наступного року 4 том усе ж таки видала.

Роман-епопея Докії Гуменної здобув загальне визнання читачів та літературної критики, – ясна річ, лише західної, бо в Україні його замовчували. Цим романом Докія Гуменна вписала своє ім'я назавжди в історію української літератури. Авторка зробила те, чого дотепер не зробив ніхто. Вона дуже детально розглянула картину духовного двобою сторін з нерівними шансами. З одного боку, могутня більшовицька держава з усіма засобами духовних впливів, ідеально зіграних між собою, з другого боку – одинока людина, ізольована у своїх внутрішніх шуканнях, сперта лише на власний життєвий досвід і на успадковані соціальні інстинкти, перейняті від своїх українських предків... Докія Гуменна відкриває куліси так званої пролетарської літератури, і за тими кулісами ми бачимо спустошеність крах усього людського. Це перша спроба в нашій сучасній літературі подати в трагедійно-сатиричних ситуаціях суцільний образ українського літературного життя в роки терор. Перше видання роману швидко розійшлося. Друге вийшло заходами Науково-дослідного товариства української термінології в Нью-Йорку 1983 р. без будь-яких змін на вшанування жертв штучного голоду в Україні 1933 р. – в часі, коли і голод на Україні офіційно заперечувався.

На еміграції талант Докії Гуменної розгорнувся уповні: тут вона видала 20 книжок, більшість з яких побудована на матеріалах, винесених нею з України. Майже кожна її книжка – автобіографічна, навіть ті, дія яких відбувається на території України п'ять чи п'ятдесят тисяч років тому. Вражає жанрова майстерність і різноманітність: оповідання, репортаж, нарис, есе, новела, повість, роман-епопея. Вражає й кришталево чиста українська мова, в якій немає й сліду чужого впливу, хоч всі книжки писані на чужині.

1952 р. видано повість “Мана” та історичну повість “Велике Цабе”, в якій прокладено міст між трипільською і сучасною культурами. Пізніше вона повернулася до цієї теми казкою-есе “Благослови, Мати!” (1966) та романом “Золотий плуг” (1969). На увагу заслуговує науково-популярний нарис антифашистського й антибільшовицького спрямувань про давноминулі події в Україні (“Минуле пливе в Прийдешнє”, 1978) та історична феєрія “Епізод із життя Європи Критської” (1957). У черговій повісті “Небесний змії” (1982) на основі археологічних розкопок описано добу від середини III до кінця II тисячоліття до нашої ери. На основі праці М. Руданського “Кам'яна могила” (1961) письменниця дає оригінальну інтерпретацію вміщеним там малюнкам – і вже у “Тайнописі Камінної книги” (1984) – палеографам. Це – цікава прогулянка по заповіднику, повна несподіваних відкриттів і зустрічей. У стилізованих різьбах авторка знайшла не лише зображення людей, тварин, явищ природи, а й складні сюжети міфологічного та побутового характеру. Дякуючи геніальним майстрам, що створили камінну книгу, ми маємо нечуване щастя побачити наших пращурів живими, такими, як поїш були у всій своїй різноманітності п'ять тисяч років тому. Багато в тому, що побачили, впізнаємо в нас самих. Якби

ці шедеври були відкриті в іншій країні, то фігурували б у всіх підручниках археології, вже видані були б розкішні монографії, стояли б вони на першому місці в історії мистецтва. Але радянський період історії України не цікавився історичним підґрунтям культурного розвитку українського народу.

Тему праісторії України Докія Гуменна порушила і в збірці з 25 мікроновел “Прогулянка алеями мільйоноліть” – це діалоги двох допитливих хлопців про етимологію слів, імен, в яких відбито сиву давнину. Цими праісторичними творами письменниця намагалася популяризувати наукові відкриття археологів, довести сучасному читачеві, що українська історія та культура – дуже давні. Тут Докія Гуменна була піонеркою в українській літературі і те довго залишиться неперевершеним майстром цього жанру.

Найновішій історії України вона присвятила не лише роман-епопею “Діти Чумацького шляху”, але й цілий ряд інших творів. У хроніці “Хрещатий Яр” (1956) майстерно описано окупацію Києва німцями в 1941 – 1943 рр. В постаті головної героїні твору – Мар’яні – не важко впізнати саму авторку. Та ж це на її очах руйнували церкви, руйнувалися пам’ятки культури, розстрілювали ні в чому не винних людей, випалювали цілі квартали!.. Безпосередньо з цим твором пов’язано роман “Скарга Майбутньому” (1964). Це ніби перший том вищеназваної хроніки: тут розкрито внутрішній світ радянської людини, якій зі всіх боків втовкмачують в голову догми ленінської ідеології, що діаметрально суперечать реальній дійсності. До цієї групи творів слід зарахувати й збірки “Жадоба” (1959) та “Чотири Сонця” (1968) – в основному про події Другої світової війни в українському селі, події буденні, але страшні за своєю суттю.

Мабуть, найвизначнішим твором Докії Гуменної після “Дітей Чумацького шляху” є її спогади “Дар Евдотії” (1990) – в українському видавництві “Смолоскип” ім. В. Симоненка появились вже два томи (дальші томи підготовлені до друку). Те, що в “Дітях Чумацького шляху” вилилось у майстерну художню прозу, в “Дарі Евдотії” виступає як автентичні спогади, оперті здебільшого на записи у щоденнику, який авторка вела протягом цілого життя. В першій книжці “Київські кручі” описано дитинство, сімейне оточення, роки навчання та перші кроки в літературі.

Другий том – “Жар і крига” – це трагічна історія української літератури 20 – 30-х рр., це десятки імпресіоністичних портретів митців слова, з якими вона спілкувалась чи мимохідь зустрічалася в часи своєї юності; історія правдива, діаметрально протилежна поданій у дотеперішніх радянських підручниках літератури. За цю правду Д. Гуменну били і в Україні, та немало дісталось їй і на еміграції. Однак це не зломило її, а загартувало, позбавивши страху. Критична вона є не лише до свого оточення, а й до самої себе. “Дар Евдотії” – її щира, відверта сповідь.

За жодну з 20 книжок, виданих на еміграції, письменниця не одержала найменшого гонорару, навпаки, вони видані на власні скромні заощадження. Чимало книжок на власні кошти вона вислала в Україну: на

жаль, до українського читача потрапила лише, незначна частина, бо радянська цензура її друковане слово ще донедавна трактувала як ідеологічну диверсію. Неабияку активність проявляла Докія Гуменна і в громадському житті: з її ініціативи в Нью-Йорку створено Об'єднання українських письменників "Слово", під егідою якого вийшло вісім її книжок.

І ось, нарешті, Докія Гуменна приходить до читача рідної України, яка була і залишається її найбільшою (а часто і єдиною) любов'ю. Приходить зі своїм кращим твором – "Дітьми Чумацького шляху". Українській читач напевно відкриє для себе тут не одну несподіванку. Він побачить життя України таким, яким воно було насправді а не таким, яким його протягом десятиліть намагалася представляти офіційна радянська політика. Та це лише початок. За цією першою ластівкою посліdkують й інші її книжки, писані кров'ю серця у важких еміграційних умовах, далеко від Батьківщини, але не можна не радіти, що одна з найбільших українських письменниць дочекалася дня, коли її твори вільно друкуються вже у вільній українській державі.

Література

1. Гуменна Д. Діти Чумацького шляху: Роман у 4-х книгах. – К., 1998. – 576 с.; **2. Гуменна Д.** Дар Евдотей: Іспит пам'яті. – К. 1., – К., 2004. – 520 с. **3. Гуменюк В.** Божевілля буденності скинути б нам... // Кримська світлиця. – 1998. – 31 липня. – С. 13. **4. Пєпа В.** Совість Докії Гуменної // Молодь України. – 1996. – 3 жовтня. – С. 3 – 5. **5. Пєпа В.** Сторозтерзаний вогонь // Урядовий Кур'єр. – 1996. – 6 липня. – С. 10 – 12. **6. Сорока П.** Світлий дар Євдотей: до 100-літнього ювілею Докії Гуменної // Дзвін. – 2004. – № 10. – С. 134 – 139. **7. Садівська Т.** Романи Докії Гуменної в контексті наукового дослідження творів // Дивослово. – 2005. – № 3. – С. 45 – 49.

The features of historical novels of Dokiya Gumenna are examined in this article - the Ukrainian authoress of a XX age. Political and soldieries terms in which an author got were a powerful shove to the address to the such original genre. For today this theme is it is not enough studied and needs considerable scientific investments.

УДК 82.09 + 929 Костюк

Н. В. Сопельник

ЩОДЕННИКОВА ПРОЗА Г. КОСТЮКА: ПЕРЕД-ТЕКСТ ЧИ ПОВНОПРАВНА ЛІТЕРАТУРА

Щоденники, записники, листи, спогади, автобіографії, літературні портрети – це далеко не повний жанровий спектр літератури, яка вже

здобулася на велику кількість дефініцій. Її називають мемуаристикою, літературою *non fiction*, фактографічною прозою, *перед*-текстом, художньою документалістикою, повсякденною, меморіальною літературою тощо. Таке розмаїття назв уповні характеризує сучасний стан вивчення цієї наукової проблеми. Хоча література факту в останні десятиріччя користується значним попитом з боку читачів, а теоретичні дослідження в означеній галузі часом стають предметом наукових дискусій, все ж таки ґрунтовних розвідок, присвячених даній проблемі не так вже й багато. Це, насамперед, монографія О. Галича “Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи” [1] та його ж дисертація “Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика” [2], дисертація Т. Колядич “Спогади письменників ХХ століття (еволюція, проблематика, типологія)” [3] тощо.

Довгий час означені документальні жанри не здобувалися на окреме визначення, а дефініціювалися, найчастіше, як мемуарний жанр в літературі. Проте наразі літературознавці все більше схиляються до того, що в межах мемуарної літератури наявна велика кількість самостійних жанрів. Характеризуючи дискусію, присвячену документально-біографічній прозі, що провадилася на сторінках журналу “Вопросы литературы” 1999 – 2000 рр., О. Галич пише: “Аналіз виступів показав, що спостереження І. Шайтанова, А. Анастасьєва, Ю. Овсянникова, В. Кардіна та інших все ж позбавлені теоретичного аспекту. Зокрема, це виявило себе в тому, що більшість учасників досі вважає, що ніби існує певний мемуарний жанр. І якщо у 1979 році, а саме тоді з’явилася стаття І. Шайтанова “Непроявлений жанр”, це сприймалося як теоретична неточність, повторена пізніше білорусом Л.Гараніним у назві своєї монографії, то сьогодні мова І. Шайтанова про “мемуарний жанр” сприймається як нерозуміння ним жанрової специфіки письменницьких мемуарів” [1, с. 18].

Окрім зазначених вище, до масиву жанрів *перед*-тексту (термін М. Михеїва) належать також записки на манжетах, наївні щоденники (щоденники непрофесійних літераторів), сповіді; впритул наближаються до них мемуари й автобіографії, бо в них “текст виявляється частково документальним, а частково художнім, інколи незалежно від волі автора, але часом автор цілком тверезо це усвідомлює” [4, с. 141]. О. Галич зазначає, що в арсеналі мемуаристичної літератури знаходяться також усі вироблені попередньою традицією епічні жанри – оповідання, повість, роман тощо.

У пошуках оптимальної термінології деякі дослідники пропонують також використовувати поняття “меморіальна література”: “В інтересах більшої термінологічної ясності і для уникнення загального знаменника спогадів, під який підверстується і те, що спогадом не є, доречніше було б говорити не про мемуарну, а про меморіальну літературу, не про мемуарний жанр, а про меморіальні жанри. У їхньому ціннісному діапазоні кожен окремий жанр взаємозалежний з іншими, але існує самостійно, не на шкоду їм та має свої специфічні особливості, які рівною мірою обумовлюють і безперечні переваги, й об’єктивні витрати” [5, с. 5].

У межах проблеми спорідненості жанрів фактографічної прози одразу звертає на себе увагу гранична близькість щоденників з епістолярієм, проте, як нам видається, ця проблема є не до кінця простеженою. О. Галич пише, що “близькою до листів жанровою формою мемуаристики є щоденники” [1, с. 40], обмежившись цією заувагою й не розвиваючи цю думку. М. Михеєв йде далі, зазначаючи, що “можливо було б прив’язати весь жанр передтексту (або щоденникової прози) до жанру епістолярного, якщо не генетично, то принаймні типологічно” [6, с. 137]. Погоджуючись в основному із цитованим автором, не можемо прийняти обережну обмовку стосовно сумнівності генетичної спорідненості. Будь-який щоденник пишеться з розрахунком на адресата. Різниця полягає тільки в тому, хто в свідомості автора постає цим адресатом – чи масовий читач після опублікування щоденника, а чи він сам через певний проміжок днів-місяців-років. Навіть занотовуючи виключно для себе щоденні події, автор закладає підвалини для діалогу в міжчассі з самим собою, залишає для себе-прийдешнього свідчення й замальовки про себе-теперішнього. Такі ж свідчення ми залишаємо, адресуючи іншим людям свої листи. Ю. Барабаш [7] назвав щоденники “кардіограмою особистості” автора. На нашу думку, ця метафора вповні розкриває сутність автора щоденників не тільки для стороннього читача, але й для нього самого в моменти рефлексії, переживання свого життя при перечитуванні власних записів.

Розмежовуючи такі близькі жанри мемуарної літератури як щоденник, записна книжка, нотатки, О. Галич диференціює їх за ознаками темпоральності. Якщо для щоденника притаманна спроба оцінити сучасне з позицій майбутнього, “інакше неможливо заповнити відсутню дистанцію між часом звершення події й часом спогадів про неї” [1, с. 43], то “записні книжки, як правило, відображають теперішній для письменника час” [Там само]; нотатки ж “характеризують насамперед можливості ретроспективного погляду на минуле, чого не мали ні листи, ні щоденники, ні записні книжки письменника” [Там само].

Проте знаходимо й інші типологічні визначення. М. Михеєв розрізняє щоденник і записну книжку з позиції їх функціонального призначення: “щоденник може, скоріш за все, бути призначений для друку, тоді як записники залишаються виключно у віданні, використанні й “під опікуванням” самого автора”; “позначення “записник” часто виступає просто в якості певного відсторонення того ж самого “щоденника”, щоб відрізнити первісний текст від вторинного, створеного на його основі, власне літературного, друкованого й публічного” [4, с. 139 – 140].

Іноколи зустрічається й досить суперечливе твердження про те, що “щоденники, суворо кажучи, до мемуарів не належать, хоча й вповні з ними співвідносяться” [5, с. 5]. Це питання детально проаналізував і висвітлив О. Галич, обґрунтувавши приналежність щоденників і суміжних із ним жанрів до мемуарної літератури: “Листи і щоденники досить часто протиставляються іншим жанрам мемуаристики. Автор листа роздумує про сьогоднішні для нього події, автор щоденника рухається до майбутнього, котре він може передбачити. Автор же творів інших мемуарних жанрів,

навпаки, повертається назад в минуле. Цілком природно, що ці розбіжності реальні, і вони існують. Однак і листи, і щоденники нерідко відбивають не лише сьогочасні враження, первинні емоції з приводу подій, які щойно відбулися, але часом і передбачають майбутнє. [...] у такому випадку мемуарне начало посилюється” [1, с. 43].

Якщо ж характеризувати суміжні жанри щоденника, записника й нотатника не з позицій їхнього функціонального призначення, а виходячи з їхніх жанрових особливостей, то характерними рисами, спільними для усіх трьох, можна зазначити неупорядкованість та неструктурованість записів, їхня підпорядкованість зовнішнім подразникам – хвилинним реакціям, подіям повсякденного життя, калейдоскопу вражень і думок тощо [7]. Позірно далекі і часто жодним чином не поєднані між собою портретні штрихи, психологічні деталі, побутові подробиці й випадки, пейзажні замальовки, записи почутого – усі ці характеристики легко уживаються у межах щоденникової прози, оскільки “емна форма щоденника [записника, нотатника. – *Н. С.*] однаково вмістна для всього цього” [5, с. 35].

Метою нашої статті є з’ясування місця щоденникової прози в творчому доробку Г. Костюка, встановлення генетичних зв’язків у різножанровій системі мемуаристики літературознавця. Актуальність і наукова новизна розвідки полягає у введенні цього напрямку творчості автора у коло сучасних літературознавчих досліджень, оскільки до цього часу його щоденники не здобулися ані на окрему публікацію, ані на фаховий аналіз вітчизняних науковців.

В архіві Г. Костюка зберігаються документи із щоденними і періодичними записами, які загалом охоплюють останні 40 років його життя. Чітко визначити жанр знайдених в архіві матеріалів здебільшого важко.

Позірно легко дифеніціюються записи 1951 р. з Брюссельського процесу – записник, на основі якого згодом був створений репортаж “Радянська система концтаборів перед судом світу”. Цитований вище О. Галич зазначає, що “записна книжка є ключем до його [письменника. – *Н. С.*] творчої лабораторії, своєрідною заготовкою майбутніх творів” [1, с. 43]. Таким майбутнім твором для цього записника став аналізований у попередніх розділах репортаж “Радянська система концтаборів перед судом світу”. Саме цей феномен ми і спостерігали, аналізуючи згаданий репортаж у попередньому розділі. Датується записник виключно межами Брюссельського процесу (22. 05. 1951 – 25. 05. 1951), що засвідчує його спеціальне призначення – зберегти в пам’яті автора найменші вагомості, на його думку, деталі “суду світу”.

Проте при заглибленні в суть проблеми, виявляється, що жанр цих записів не можна окреслити виключно як записну книжку. Текстове поле виразно розпадається на два рівні: перший датований 22 травня, другий охоплює решту днів. Причину до подібного розмежування вбачаємо в об’єкті й характері записів. Об’єктом першої частини записів є сам Г. Костюк, текст структурований як конспект тих відомостей, котрі прагнув подати автор *про себе* учасникам процесу [Виділення наше. – *Н. С.*]. На

даному відтинку висловлювання домінують зв'язне мовлення, чітко сформульовані й закінчені речення, логічність оповіді, підкреслена нумерацією абзаців. Розповідь про себе як про типового представника українського народу – “мій життєвий досвід, мої знання й відповідно й мої свідчення нерозривно пов'язані з життям, стражданнями й боротьбою цього народу” [8] [Тут і далі при цитуванні рукописів Г.Костюка, що зберігаються в ІЛ НАНУ, назву одиниці та аркуш зазначити не можна, архів перебуває на стадії опрацювання. – *Н. С.*] – інформує потенційних слухачів про сутність радянської дійсності, про життя доповідача й випадковість вцілілості його під час воркутянських поневірянь. Наявність другої редакції поданого матеріалу, яка вміщена тут само, слідом за обірваним першим варіантом, засвідчує ретельність автора у справі оформлення спогадів власного життя, покликаних відтворити для європейців дійсний стан концентраційного життя в СРСР. Таким чином, перша частина Костюкових записів постає у вигляді нотаток, створених автором під час підготовки до власного виступу задля структурування власних думок, що вповні корелюється із цитованим вище визначенням цього жанру О. Галичем.

Друга ж частина таки являє собою класичний записник, об'єктом якого стали виступи доповідачів різних національностей. Одночасно зі зміною об'єкта відбувається і зміна організації тексту. Записи стають уривчастими, навіть стенографічними, з'являється велика кількість скорочень, пропущених слів, недописаних речень. Між реченнями порушуються тема-рематичні зв'язки – під час конспектування автор сконденсовував висловлені доповідачами думки, створюючи своєрідні тези виступів, тож інформація кожного наступного речення в аналізованому записнику є “новою”, пов'язаною із попередньою лише авторською пам'яттю й асоціативними зв'язками: “120 авто вантажів, які спец[іально]. – *Н. С.*] перевоз[или] людей. “Родина простила, Сталін простить”. Людей зустрічали з музикою”; “Почали тікати. Кожен день 50–100 ч. Я отримав наказ отримати батальйон солдат й оточити табір” [8].

Так само важко однозначно дефініціювати характер записів в рукописі 1941 – 1945 рр. він також являє собою дочасну структуру, проте не семантично, як у попередньому випадку, а композиційно: перша частина записів відноситься до 1941 р. (Слов'янськ, Україна), а друга частина – 1945 (Айзенгарц, Німеччина). Отже, оформлюючи часові межі записів через тире, ми, на перший погляд, робимо помилку, оскільки матеріали щоденника представляють собою два віддалених у часі й у просторі пласти. Проте доречність подібного оформлення аргументується, по-перше, майже стандартними межами Великої Вітчизняної війни, котрі дублюються в щоденнику й надають йому цілісності, по-друге, вміщенням обох часових пластів в єдине текстове поле щоденника, по-третє, самим оформленням тексту.

Організація текстового поля відбувається за принципом обрамлення. Відкривається щоденник записом: “Ні радіо, ні газет, ні живого слова. Живемо, як у тундрі, як інколи бувало на Воркуті. Зате чутки, чутки, чутки. Різноманітні і протирічиві” (16.11.1941) [9]. Цей лейтмотив повторюється і в

останньому записі другої частини: “Ні газет, ні радіо. Живемо виключно чутками” (24. 04. 1945) [9]. Проте це не єдиний перегук.

Занотовуючи свої враження на початку війни, Г. Костюк відтворює масив чуток, котрі ходили в окупованому Слов’янську, – про каюття Сталіна, про передачу Кавказу в підпорядкування Англії, про вступ у війну Японії та Туреччини, про капітуляцію Сталіна, про зміну радянського уряду, про воєнний переворот в СРСР і втечу Сталіна, про контрнаступ червоних тощо. Подальші записи з цього ж періоду відфільтровують вигадки від реальності: “То були чутки, а це вже факт” (18. 11. 41) [9]. Автор занотовує свідчення поранених солдатів у шпиталі та розповідь своєї знайомої з Києва, які відтворюють дійсну картину тогочасних подій в Україні. Унаочнюється недолуга тактика ведення бою червоноармійцями: “Німці прийшли і розташувалися по березі Дінця і ніде далі не йдуть. З мирним населенням живуть мирно [...]. Червоні ж, бачачи, що німці далі не йдуть, почали безцільний, безпорядочний, безглуздий гарматний обстріл всього берега [...]”; “В одно село само наше командування зігнало 4 дивізії. [...] А німець як вдарить, як посипле кулями і вогнем. Ми тікати, а нікуди. [...] П’ятдесят тисяч трупів лягло наших. Эх, правителі! Хіба це не зміна? Измена і більше нічого!” Подаються відомості про арешт усіх євреїв і одночасно зміну власного ставлення до цієї “чутки”: “Ходять найстрашніші й найдикіші чутки. Що німці всіх євреїв скупчують в окремі табори, де заставляють всіх працювати. Інші настирливо й упевнено твердять, що всіх євреїв вони знищують. Цій останній чутці я ніяк не хотів вірити. [...] Але сьогодні я зустрів одного знайомого І. І., що тільки пару днів тому повернувся з полону, пройшов майже усю Україну. І він сказав, що друга чутка не тільки імовірна, а дійсно правдива” (20. 11. 1941) [9].

На цьому записи від 1941 р. перериваються, залишаючи атмосферу невизначеності, сумнівів і сподівань. Власне, можемо зробити припущення, що обірваність щоденника саме на такій ноті зумовлюється тим, що справжнє обличчя війни для тилового населення, представником якого і був Г. Костюк, поступово почало набирати виразних обрисів, що чутки заступилися дійсними фактами. У такій ситуації виникає нагальна потреба не рефлексувати над питанням “правда чи не правда”, натомість пристосовуватися до нових обставин, щоб мати змогу вижити.

Тож не дивно, що поновлюються записи аж від 1945 р., коли звиклі до війни люди (якщо до війни взагалі можна звикнути!) знову опинилися перед невідомістю, продовжуючи тему невизначеності, властиву нотаткам 1941 р.: “Переживаю дні дуже подібні до кінця вересня 1941 року у С[лов’янську. – Н. С.]. Тільки тоді йшла поспішна евакуація і втеча більшовиків із Донбаса від німців, а тепер німці так же перелякано і розгублено тіпають від альянтів. Все говорить за те, що III Райху прийшов кінець” (16. 04. 1945) [9]. Автор знову перераховує доступну йому інформацію, якої не може перевірити – бо ж “ні газет, ні радіо” не має, – залучаючи до цих відомостей (чутки про взяття советами Берліну, про вбивство Гітлера й Геббельса, про капітуляцію Німеччини тощо) побіжну характеристику, як тло, життя пересічної людини: “Зовні ніби нічого не

трапилось. Молочарня і всі крамниці торгують, як і торгували. Картки дійсні і надалі. Що буде – невідомо” (24. 04. 1945) [9].

Загалом, рукопис складає враження літературної гри. Взяті окремо, безвідносно одна до одної, вони вибудовуються за принципом щоденника: автор робить свої записи, намагаючись у сьогоденні вигледіти прикмети майбутнього: “Що буде – невідомо” (24. 04. 1945) [9].

Натомість, сукупний погляд дозволяє перенести рукопис зі сфери “перед-тексту” у сферу “повноправної” літератури. Бо ж не від браку паперу записує Г.Костюк події 1945 р. в блокноті з 1941 р. Цілком імовірно, що, опинившись у Німеччині та перечитуючи записи чотирирічної давнини, він побачив сьогодення як їх проекцію, відчув нерозривну єдність цих часових координат, що й стало причиною містифікації: рукопис сприймається як заздалегідь запланований літературний твір з чітким сюжетом (який хоч і залишається винесеним поза вербальний виклад, проте виразно причитується) – події Другої Світової війни – та стрункою композицією.

Своє ж жанрове завдання, про яке ми вже говорили, – збереження фактичного матеріалу для подальшого використання при написанні художнього твору – цей щоденник виконав у мемуарах “Зустрічі і прощання” у підрозділі “Слов’янське під німецькою окупацією”. Взагалі, як слушно зазначає М. Михеїв, “кордонів між буденною літературою, з одного боку, документальною – з іншого, і, врешті-решт, між літературою художньою, з третього, взагалі не існує. Одна переходить в іншу, й обидві вони – у третю. Але перехід, як правило, єдиноспрямований – тільки буденна і документальна література (як література фактів) може бути перетворена на літературу художню: будь-який малий жанр буденної літератури, а також будь-який документ може бути підхоплений белетристикою й обіграний нею як якась часткова художня форма” [4, с. 134 – 135].

Систематично вести щоденник Г. Костюк став щойно у 60-х рр., хоча спочатку й не збирався цього робити. Відтворюючи формальні ознаки жанру в своїх нотатках – встановлені часові межі на обкладинці, здебільшого датовані записи, – автор пише: “Я не мав і не маю наміру їх [події. – *Н. С.*] нотувати. Я щоденника не веду і не мав наміру вести” (10.06.1960) [10]. Пояснення ж, чого саме вирішено робити хоча б якісь записи, напрочуд цікаве: “Свої записки я почав робити, тільки щоб занотувати ніким не уловлені, і ніким не чуті “жанрові картини” думок і поведжень Осьмачки. Це мені (а може й комусь) придасться, коли я захочу відтворити образи письменників в екзилі” (10. 06. 1960) [10]. Надзвичайно цікаве зауваження для дослідження еволюції творчого задуму написати мемуари, який з’явився у Г. Костюка як не раніше, то вже точно ще на початку 60-х.

Початково Костюкові записи не мали характер щоденника. Скоріше – записника із замальовками з натури (найперше, портрету Т. Осьмачки). Уже згодом на це підґрунтя наклалися записи суто побутового характеру, конспекти промов, власні реакції на почуте або прочитане, записи фахових справ, рефлексії на власну творчість, побіжні портретні характеристики представників діаспори тощо.

Проте провідною темою записів початку 60-х є такі відтворення взаємин з Т. Осьмачкою. Загалом Осьмачці “присвячено” п’ять записників від початку 1960 р. й до його смерті 1962 р. Саме Г. Костюк був чи не єдиним, хто опікувався хворим і душевно неврівноваженим поетом в США після його повернення з Європи. Автор записів занотовує конкретні портретні деталі свого друга-підопічного: “Постаріле, сіре, аж вицвіле, у густих зморшках обличчя. Його великі, бистрі, розумні сірі очі якимось змарніли, повіки опущені, голова похила. Стан повної апатії [...]” (20.08.1961) [11], записує враження від кожного майже щотижневого відвідування хворого з відтворенням розлогіх діалогів, записів “з уст Осьмачки”, записів кошторису візитів до поета тощо. Ці докладні нотатки стали підґрунтям до створення великої глави, присвяченої Осьмачці, у другому томі спогадів “Зустрічі і прощання” в межах розділу “Люди і події”. При зіставленні щоденника й мемуарів звертає на себе увагу певна розбіжність між окресленими в них портретами поета. Автором збережені й перенесені в цілому штрихи зовнішнього вигляду хворого, проте узагальнена характеристика стану Осьмачки в мемуарах кардинально відрізняється від поданої в щоденникових записах: “Виглядав він вимучено: зморшки на обличчі виразно поглибилися, колір обличчя став жовто сірим і вицвілим. *Охоче брав фрукти, які приніс, і жваво їх наминав*” [12, с. 440] [Виділення наше. – Н. С.]. Чим викликана така зміна у сприйнятті автора до стану хворого – заміна “повної апатії” на добрий апетит, який, найчастіше, є свідченням більш-менш задовільного, якщо не сказати доброго, самопочуття, – наразі сказати важко. Можна припустити, що це є ознакою певної несвідомої міфологізації відтворюваних подій: з плином часу в свідомості автора події набули іншого забарвлення й іншого сенсу, порівняно із первісним сприйняттям. І хоча в щоденнику зафіксований апатичний стан хворого, все ж домінуючим для письменника стає його сучасне сприйняття давніх подій. Іншим же поясненням може стати міфологізація свідомо: коли автор, розуміючи, що набутком для мільйонів читачів стануть саме його спогади, а щоденники потраплять до рук хіба що дослідникам-архівістам, навмисне змінює загальну характеристику поетової хвороби з метою підкреслення великої сили духу й волі до життя в Осьмачки.

Загалом же, щоденник і спогади, навіть написані однією людиною, в принципі не можуть абсолютно однаково трактувати ті самі явища. В.Краснокутський, піднявши це питання стосовно творчості Герцена, зазначає: “Скоропис щоденних заміток і відточена дистанція спогаду відтворюють факт реальності кожна по-своєму. Скажімо, у щоденниках і “Былом и думах” діє чимало тих самих осіб. Природно, схожі й портрети. Усе так і не так. Ретроспекція створює узагальнене ставлення до людини; у щоденнику цілісність ставлення й погляду неминуче у чомусь втрачається, оскільки це – живий процес, який великою мірою зазнає впливу одичного й випадкового. Щоденник імовірнісний та симптоматичний, автобіографія вивірена й монолітна. Щоденник викликає нові сумніви, автобіографія заспокоює усталеною впевненістю” [5, с. 7].

Таким чином, Костюківські щоденники 60-х рр., незважаючи на значну долю вміщення до них “буденного”, “повсякденного” матеріалу, засвідчують свою діалектичну єдність з художньою літературою, яскравим взірцем мемуаристичного відгалуження якої є спогади “Зустрічі і прощання”.

Розпочавши систематично творити фактографічну прозу в 60-ті, Г. Костюк вже так і не позбувся цієї звички майже до кінця життя. Останній його щоденник датований 1997 роком – подальші записи унеможливились через втрату зору.

Проаналізовані нами щоденники, записник, нотатки дозволяють представити Г. Костюка не тільки як автора визначної мемуарної діалогії “Зустрічі і прощання”, а також як творця різножанрової мемуаристичної літератури. Щоденникову прозу Г. Костюка можна розглядати з різних позицій. З одного боку, це повноправна документальна література. Вона має всі ознаки, які дозволяють зараховувати її до творчих здобутків літературознавця. З іншого, щоденники Г. Костюка часто виконують допоміжну функцію перед-тексту, є основою й підґрунтям для створення публіцистичних текстів і мемуаристичної діалогії. Таке паралельне функціонування розширює межі мемуаристики Г. Костюка і відкриває широке поле для подальшої розробки піднятої нами теми.

Література

1. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. – Луганськ, 2001. – 246 с.; **2. Галич О.** Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика / Дис. ... докт. філол. наук. – К., 1991. – 336 с.; **3. Колядич Т.** Воспоминания писателей XX века. Эволюция, проблематика, типология / Дисс. ... докт. філол. наук. – Москва, 1999; **4. Михеев М.** Фактографическая проза, или пред-текст. Дневники, записные книжки, “обыденная литература” // Человек. – 2004 – № 2. – С. 133 – 142.; **5. Оскоцкий В.** Дневник как правда // Вопросы литературы. – 1993. – № 5. – С. 3 – 58; **6. Михеев М.** Фактографическая проза, или пред-текст. Дневники, записные книжки, “обыденная литература” // Человек. – 2004. – № 3. – С. 132 – 143; **7. Барабаш Ю.** Угол падения. О “Дневнике” Аркадия Любченко // Вопросы литературы. – 2007. – № 2. – С. 210 – 238; **8. Костюк Г.** Нотатки 22.05.1951 – 25.05.1951. – ІЛ НАНУ, Фонд 217; **9. Костюк Г.** Записник 16.11.1941 – 24.04.1945. – ІЛ НАНУ, Фонд 217; **10. Костюк Г.** Щоденник 7.09.1959 – 19.08.1960. – ІЛ НАНУ, Фонд 217; **11. Костюк Г.** Щоденник 19.09.1960 – 20.08.1961. – ІЛ НАНУ, Фонд 217; **12. Костюк Г.** Зустрічі і прощання. Спогади. Книга друга. – Едмонтон, Торонто, 1998. – 609 с.

Author of the article: “Dairy prose H. Kostyuk: pred-tekst or competent literature” first who enters the marked layer of literary critic work in a scientific turn. An author sets the genre signs of manuscripts of H. Kostyuk and watches connections with another his works.

Фольклористика

УДК 398. 8 (477.61)

О. В. Скиба

ОСНОВНІ ПІСЕННІ СИМВОЛИ ВЕСІЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ ЛУГАНЩИНИ

За походженням символи бувають природно виявленими і свідомо встановленими. Перші охоплюють всі живі звуки і слова, образи і назви рослин, тварин, птахів, риб, комах, земноводних. Тобто всі ті символічні ознаки, що їх людина виявляє шляхом повсякчасних спостережень за природою. Прикладом свідомо встановленої символіки є повний перелік слів мови есперанто, літери і цифри різних алфавітів, назви міст, сіл, вулиць; умовні знаки і сигнали, що використовуються в суспільно-громадянському житті людей та ін.

Національна символіка за походженням є природно виявленою. Вбираючи множину знаків родових символів, вона є досить розмаїтою. За способом відтворення може бути звуковою (самоназва, мова, окремі пісні й гімни, назви священних місць: гір, лісів, річок – в Україні Чернеча гора, Савур-могила, степ, Дніпро), колірною (в українців поєднання жовтого й блакитного, чорного й червоного, малиновий), графічною (в українців зображення тризуба, хреста, стріли, кола, хвильки води, ломаного безконечника), речовою (національний одяг, рушники, хустки, посуд), предметною (прапори, клейноди, бунчуки, гетьманська булава), харчовою – символіка страв (в українців борщ, галушки, вареники, сало, пироги, квас), образною (калина, верба, дуб, тополя, соняшник, чайка, лелека, зозуля, коза, бджола, корова). Особливим видом національної символіки в українців є писанка і крашанка.

Метою даної статті є вивчення фольклорних образів-символів, пов'язаних із обрядодіями східної Слобожанщини.

Основні символи весільного комплексу Луганщини – це рушник, квіти, віночок, вишиванка.

Серед символічних образів, використаних у фольклорі, найчастіше зустрічається **калина**.

Калина – це символ кохання, краси, щастя. Навесні калина вкривається білим цвітом і стоїть, як наречена, в білому вбранні, а восени палахкотить гронами червоних плодів. Обов'язково була калина у весільному обряді. Коли випікали коровай, неодмінно прикрашали його гілкою калини. Калиновим цвітом та ягодами оздоблювали вільце молоді, тобто вінок молоді. На весілля збирався весь рід.

Співали:

Ой, у полі калина, ой, у полі червона,

*Гарненько цвіте.
Ой роде наш красний, роде наш прекрасний,
Не цураймося, признаваймося,
Не багато нас вже є.*

Зазначимо, що калина – дерево українського народу. Колись у сиву давнину вона пов'язувалась з народженням Всесвіту, огняної трійці, Сонця, Місяця і Зорі. Тому назву свою калина має від давньої назви Сонця – Коло. Оскільки ж ягоди калини червоні, то й стали вони символом крові та невмирущого роду. А весільні рушники, дівочі і навіть парубочі сорочки рясніють калиновими гронами. Міцний космотворчий український ланцюжок: крапелька крові-жінка-народження-Україна-Відродження. Калиною уквітчують оселю, нею лікуються. Народ склав про калину багато легенд, пісень.

*Говорила мати: “Не забудься, сину,
Як будуєш хату, посади калину.
Бо вогненні грона – наша кров червона.
Зоряна калина – і краса, і врода
Нашої країни, нашого народу”.*
*Пам'ятаєш, сину, що казала мати:
“Посади калину в себе біля хати”.*

Інший символічний фольклорний образ – **барвінок**. Це вічнозелена рослина, яка в Україні використовувалася як символ радісної життєвої сили, вічності усталеного буття, провісник весни, незайманості, цнотливості, невмирущої молодості, краси, міцного шлюбу. Барвінок використовували у святкові дні, щоб підкреслити вічність краси, життєстійкості. Так, прикріпляли до весільних свічок, щоб любов наречених була нев'янучою, до весільного гільця – символу вічного усталеного буття, до весільного калача, щоб людські серця до молодят горнулися. Відомо, що дівчині, яка починала дівувати, мати давала в пазуху барвінок із найдавнішої родової могили, щоб оберігав її долю, дівочу честь, цноту. Барвінок із ягодами калини вважався в народі символом дівочтва, незайманості, а про дівчину, яка зганьбилася, казали: “Барвінчик свій загубила”.

Отже, барвінок символізує молодість (вічнозелений), дівочу цноту, молодого козака, парубка, кохання, розвиток дівочої краси, добрих духів, прихід весни. Наприклад, у весільних піснях співали:

*Спасибі тобі, сваточку,
За твою курчаву квіточку,
За хрещатий барвіночок,
За запашний васильок,
За червону калину,
За твою добру дитину.*

*Зелений мій барвіночок,
Чом рано не цвітеш?
Ти ж , милий, чорнобривий,*

Не по правді живеш.

Згадаємо інший символічний образ – вербу – символ краси. А ще верба символізує довголіття. Вербові гілки вивішували на воротах дому, бо вважали, що вони мають силу відганяти злих духів. Їх розкидали також у дворі та по полю. Гадали, що після цього буде добрий врожай. Вважалось, що це дерево священне, має велику життєву силу. Верба – символ неперервності життя, вона дуже живуча. Верба – оберіг, всесвітнє дерево, світло, сонце, рід, небо, дівчина на виданні. У символізації верби визначальним є сприйняття цього дерева як важливого чинника життєдіяльності. Верба росте, як правило, над водою, і в свідомості українців її образ поєднується із образами річки, криниці, джерела. Під вербою призначали побачення. В українському фольклорі верба – це поетичний символ дівчини або заміжньої жінки. Розлоге, похилене вербове гілля найчастіше асоціюється зі смутком і жалем:

*Ухилилася **верба** з верха до кореня.*

Схилилася Марися через стіл до матінки,

На стіл голову клонить,

А під столом слізеньки ронить.

*Ой у городі під **вербою***

Стоїть колодязь із водою.

Ой там Михалко з торгом стоїть.

А з яким торгом? З перстенцями.

Усім дівчатам запродає,

Своїй Тетянці даром дає.

Своїй Тетянці – із срібним вічком,

Восени буде чоловічком

Своїй Тетянці – дрібнесеньким,

Восени буде вірнесеньким.

Серед символічних образів домінує рушник як оберіг дому. По тому, які рушники, і скільки їх було, складалася думка про жінку та її дочок. Рушники дбайливо оберігали, ними, у кращому розумінні цього слова, хизувалися перед гостям і сусідами, неодмінно показували посаг, надбаний дівчиною на виданні. У кожний рушник, як і у вишивану сорочку, вкладалося багато дівочих мрій про одруження, щасливе сімейне життя. Український рушник завжди оздоблений образами квітів, птахів, калини, верби і колосся.

Луганщині властиві своєрідні орнаменти, виконані хрестиком грубою ниткою, завдяки чому створюється враження рельєфності. Переважає вишивка пишних рослинних форм. Так, мак має чарівну силу, захищає від зла, рута – сонячний рух з вічним оновленням, троянди – уявлення народу про Всесвіт, виноград – радість і краса створення сім'ї, лілія – символ дівочих чарів, чистоти, барвінок – немеркнуче життя.

Найбільше обрядових сюжетів, пов'язаних із рушниками, збереглося у весільному обряді. Їх подавали і брали, коли йшли у свати, ними

пов'язували молодих, прикрашали гільце на дівич-вечорі, на рушник ставали під час вінчання. Готувати рушники – означало дбати про дівочий посаг, тому матері навчали своїх дочок ще з дитинства вишивати. Від того, якими виходили рушники, скільки встигала дівчина їх вишити, складалася думка про її вдачу і працьовитість. Кращі узори запозичувалися, переходили з покоління в покоління. Особливо знаменну і навіть магічну роль відіграє рушник на весіллі, бо саме поняття “заручники” пішло від слова “рушник”. Дівчина, діждавшись сватів, дякувала матері:

*Спасибі тобі, моя ненько,
Що будила мене раненько,
А я слухала, вставала
Та рушники напряла,
По тихому Дунаю білила,
На сухому бережку сушила.*

Вважалося за велику образу, коли дівчина, пов'язавши рушники сватам, відмовлялася від шлюбу або коли хлопець, взявши рушник, пускав негарну славу про дівчину, розривав заручини. Дати рушники означало – готуватись до весілля:

*Дожидай, доню, та йди додому,
Бо є у тебе аж троє гостей,
Аж троє гостей, всі три старости.
Ой, одні стали аж за садами,
Другі стали під воротами,
А треті стали під сіньми кіньми.
Що за садами – тим відказали,
За воротами – тим слово дали.
Під сіньми кіньми – рушник дали.*

Кульмінація весілля – стати на рушник, скріпити шлюб. У народі кажуть: “На рушник стати – навек друга мати”.

Як молоді стали на рушник – то вже ні батько, ні мати, ні суд, ні громада не мають права розлучити пару. Недарма про це народом створено багато зворушливих пісень.

*А хто тебе відерце дістане,
Той зі мною на рушничок стане.
Дала один, дала другий,
На третьому стала,
А четвертим, білесеньким,
Руки пов'язала...*

Отже, рушник і нині символізує чистоту почуттів, глибину любові до своїх дітей, до народу.

В українських селах Луганщини і сьогодні наречена вдягає на весілля вінок, який символізує незайманість, дівочість; завершення певного етапу буття в людському житті та періодичному часовому колообігу. З давніх-давен найкращою прикрасою дівчат були квіти. Але не кожному відомо, що сплетений з них український віночок – не просто краса, а й символічний “знахар душі”. Древні знахарки казали: є в ньому якась

надприродна сила, що головний біль знімає і береже волосся від випадання. Тому барвінковий вінок, з яким ходять наречена і дружка і просити на весілля, кладеться в колисочку першого немовляти. А до шлюбу, за традицією, дівчата мають іти “у віночках”, оскільки дівочість завжди була в пошані.

Шлюбний вінок із свого першопочатку завивався з живих квітів. Пізніше їх стали виготовляти в монастирях з паперу, обмоченого у віск. Купували ці вінки на базарах. Однак і до них вплітався барвінок:

*Хрещатий барвінку
Лежить у прискринку
Треба його діставати
У віночок завивати.*

Сумом прощання з минулим і радістю сподівання нового буття перейняте дійство весілля. Всім цим переймається також і наречена, коли знімають з її голови вінок і покривають хусткою:

*Прийди, матінко, прийди
Познімай з мене бинди
Бо мені в них не ходити
Час дружочок дарити.
Старшій дружці з чолочка
А другій з віночка,
Боярам китасчка,
А свасі серпаночка
Усіх бантів не здіймайте,
Зовиці заставляйте
Єсть у мене зівця
Як рідная сестриця.*

Наголосимо, що кожна квітка у вінку нареченої була символічною: барвінок символізував життя, цвіт вишні та яблуні – материнську любов, любисток – любов і відданість, волошка – красу, вроду, мрії про щастя, ромашка – доброту, ніжність, калина, переплітаючись із вусиками хмелю, – гнучкість та розум. Особливе щастя приносив той віночок, у якому було вплетено дванадцять квіток. Кожна з них – лікар, а всі вкупі – оберіг від недобрих очей.

Стрічки також, мали свою символіку. Коричнева стрічка – символ землі-годувальниці, жовта – сонця, зелена – молодості, блакитна і синя – неба і води, оранжева – хліба, фіолетова – мудрості, малинова – уособлення душевності, щирості, рожева – достатку, червона – любові, біла – пам'ять поколінь.

Споконвіку українські жінки та чоловіки носили та свято шанували вишиту сорочку. Кожна господиня чи дівчина дбала, щоб сорочка була чиста і біла. За сорочкою судили про жінку, добра вона господиня чи ні, багата чи бідна. Без сорочки дівчина не йшла заміж. Дбали про багато сорочок. Мало було лише в бідної або лінивої. Існував звичай дарувати сорочку коханому, нареченому.

Наші пращури вірили, що сорочка не тільки захищає власника від негоди, а й обороняє від ворожих сил – злих вітрів, упирів, навіїв. І віра та пішла від язичництва – релігії гармонії людини та природи, людини та Всесвіту. Вважалося, що сорочка, яка прилягає до тіла, є провідником прихованої у людини магічної сили, водночас, – це і оберіг. Тому при виготовленні сорочки наші прабабусі дотримувалися цілої системи магічних дійств, що починалися з виготовлення тканини.

Все, пов'язане з обробкою льону, прядінням, ткацтвом, обов'язково прикрашалося магічною символікою, де найважливішим символом був солярний (сонячний) знак. Інші символи уособлювали різні стихії – воду, землю, тощо. Такими знаками помічалися прядки, веретена, вальки, тріпала, ткацькі верстати, щоб прядиво і тканина протягом усього процесу обробки надійно були захищені від злих духів. Коли сорочка була вже пошита, її магічну силу мусила примножити вишиванка. Найулюбленішим у давнину був червоний колір – “церлений”, що вже сам собою вважався оберегом. Вишивкою особливо рясно прикрашали рукави, комір, поділ сорочки, бо вважалося, що саме ці місця, де кінчається тканина-панцир, найменш захищені від злих сил. Від них і оберігали людину символічні візерунки – знаки води, рослинні орнаменти, зображення берегинь. А сама сорочка шанувалася як ритуальний одяг і в деяких обрядах навіть виступала двійником свого власника чи власниці. Вірили й у те, що від сорочки до людини можуть перекинутися всілякі добрі та погані властивості. Існував цілий ряд повір'їв, яких дотримували стародавні майстрині. Ось деякі з них:

- *Починати шити сорочку слід у “мужеський” день, краще у четвер, бо як почнеш у середу, вона не ладиться, і воші заводяться.*
- *Коли зав'язувати вузли при шитві, то сорочка довго носитиметься.*
- *Коли молода шие молодому сорочку, і на ній багато вузлів, то молодому буде довго життя, коли без вузлів – то коротке, не зносить навіть цієї сорочки.*
- *Жіночі сорочки треба сушити так, щоб пазуха була наперед, а рукави висіли донизу. Бо якщо не так - буде тяжко дуже при пологах.*
- *Як хто сорочку навиворіт надіне, то хтось битиме, - зараз же хай просить, щоб хтось ударте, аби на тому і окотилося,*
- *Од переляку сорочку надівають назад пазухою.*
- *Щоби бути на виду чистому, повернися на захід сонця й утрися спиною сорочки, і вся нечисть, якщо й не пропаде, на спину вся зійде.*
- *Коли після купання вдягають дитині чисту сорочку, то перш ніж надати, беруть її за комір, б'ють об одвірок і приказують: “Сорочка на тіло, а лінь у двері”.*
- *Треба стежити за тим, аби не лишалася надворі по заході сонця дитяча сорочка, бо зле буде дитині.*

Це лише невелика частка прикмет, пов'язаних із сорочкою. У наш час ми почали звертати особливу увагу на них і навіть вчимося пов'язувати своє вбрання з настроєм, почуттями, душевним станом.

Таким чином, у полі інтересу дослідників народної творчості продовжує перебувати образна символіка весільного фольклору Луганщини.

Інформатор

Сорокіна Ганна Іванівна, с. Олександрівка, неповна середня освіта, 76 років.

In the O. V. Skiba's article they tell about the main sohg symbols of the wedding ritual in the Luhansk region.

Теорія масової комунікації

УДК 070. 1:659. 131

І. М. Акіншина

ЯКІСНИЙ ФАКТОР ПРИ РОЗМІЩЕННІ РЕКЛАМИ В ГАЗЕТАХ ЛУГАНЩИНИ

Людство завжди хотіло бути поінформованим з усіх галузей власної діяльності. Із сивої давнини в цьому допомагала одна з найдавніших професій – журналістика, як в усному своєму вияві, так, пізніше, і в друкованому вигляді. За визначенням І. Михайлина, “журналістика – це система, що динамічно розвивається, маючи своєю кінцевою метою максимальне задоволення інформаційних потреб суспільства і наповнення інформаційного простору якісними, об’єктивними повідомленнями” [1, с. 71]. Під поняттям інформаційного простору розуміють “сукупність територій, охоплених засобами масової інформації певної категорії (регіональними, національними, світовими)” [1, с. 71].

У загальнонаціональному розумінні журналістика є великою інформаційною індустрією, тобто “масовоінформаційним виробництвом”, котре “залежно від конкретної класифікації може означати виробництво... реклами для ЗМІ; періодичної преси (газет, щотижневиків газетного типу, щотижневиків журнального типу, журналів, альманахів, брошур, книжок)” тощо [2, с. 25].

Насьогодні майже не залишилось друкованих ЗМІ, на шпальтах котрих не було б рекламних оголошень. “Реклама має переконати людей довести до логічного кінця маркетингову стратегію, головним завданням якої є прибутковий продаж того, що, на думку відділу маркетингу, люди

бажають купувати. Реклама повинна впливати на вибір споживача та його рішення щодо купівлі” [3, с. 34].

Оскільки будь-яка стратегія маркетингу значною мірою зосереджується на комунікативному аспекті, а одними з провідних засобів масової комунікації є друковані ЗМІ, то й не дивно, що відомі товаровиробники велику увагу приділяють розміщенню своєї реклами на сторінках газет і журналів, де “реклама є найпереконливішим і найдешевшим способом поінформувати потенційних споживачів про певний товар або певну послугу” [3, с. 25]. Не є виключенням у використанні маркетингових ходів при розміщенні різного роду реклами й друковані видання Луганщини.

Отже, мета статті полягає в дослідженні рейтингу регіональної преси, що найбільш вдало використовує найновіші технології у формо-змістовому вирішенні та маркетингових стратегіях щодо розміщення рекламної інформації.

Лідером ринку інформаційної періодики Луганщини є газета “Восточный Курьер”. Видання з’явилося як альтернатива основоположнику жанра на Луганщині – газеті “Экспресс-Клуб”. “Восточный Курьер” містить виключно рекламні сторінки та різного роду оголошення. Складовими успіху видання “Восточный Курьер” є наступні параметри: 1) чіткий і однозначний формат видання, що позиціонується в розділі “газета оголошень і реклами”, послідовне дотримання контенту; 2) здатність видання до збільшення власного позиціонуючого фактору – безкоштовних оголошень; 3) стрімке збільшення оголошень призвело до росту індексу рекламної привабливості, а звідси й до кількості вже платної інформації у вигляді рекламних матеріалів, що додатково підсилює інформативність видання. Це, у свою чергу, впливає на кількість сторінок (на сьогодні їх 92); 4) сучасний дизайн, журнальна зшивка сторінок, зручні рубрикатори, наявність глянцевого сторінок; 5) відносно невелика ціна для газети такого обсягу та якості.

Друге місце рейтингу поділяють газети рекреативного плану: “Теленеделя”, “Телескоп”, “Арт-Мозаика”. “Теленеделя” – найдавніше луганське видання розважального характеру, яке нещодавно перейшло в нову журнальну форму й додало глянцевого сторінок. Крім того, газета позиціонується як провідний телегід регіону, оскільки має повну ТВ-програму, розгорнуті щоденні й щотижневі анонси телепередач.

У газеті “Телескоп”, навпаки, більше інформаційних матеріалів і порівняно простіша ТВ-програма (яка не є найважливішою у виданні). Найголовніше тут – оригінальне й цікаве інформаційне наповнення видання. Нещодавно газета збагатилася глянцевою обкладинкою, що є дуже привабливим для рекламодавців.

Колишній лідер рекреативного жанру – газета “Арт-Мозаика” почала здавати позиції, оскільки протягом трьох-чотирьох останніх років не виявила ніяких формо-змістових змін. Очевидно, це викликано відсутністю маркетингових і креативних рішень, а останнє є неприпустимим у жорсткій конкуренції на ринку ЗМІ. У такому разі можна прогнозувати поступову

заміну місця “Арт-Мозаики” газетами “Телесемь” або “Телегид”, котрі вміщують у собі різнохарактерну розважальну інформацію (інтерв’ю з відомими людьми, консультації психологів, цікаві статистичні дані, різноманітні поради тощо) та глянцевої обкладинки й сторінки з рекламою.

Наступними сходинками рейтингу володіють суспільно-політичні газети із сильною новинною складовою: “Факти”, “Комсомольская правда” (особливо номер, що виходить кожну п’ятницю). Обидві газети – найдавніші, імениті видання з власною історією, традиціями й великим рівнем громадської довіри та симпатій. Вони користуються попитом, бо більшість громадян уважно стежить за перепетіями післявиборчої боротьби, доленосної для України та її населення вцілому. Але якщо “Факти” є загальновизнаним національним виданням, то “Комсомольская правда” пішла іншим шляхом. Вона являє собою добротну компіляцію з матеріалів головної столичної редакції та місцевого контенту, сформованого в Луганську.

Подальші місця належать інформаційно-довідковим виданням – газетам “Курьер” і “Экспресс-Клуб”. “Экспресс-Клуб”, як уже зазначалось, є найдавнішим виданням Луганщини, котре складається майже з одних рекламних сторінок і різноманітних оголошень та ТВ-програми. Протягом останніх трьох років традиційним у газеті є усталеність форми та змістового наповнення, що не завжди грає на користь видання, оскільки подібний “застій” незмінно вбивчий для ринкового існування. Однак, найбільш позитивним і привабливим для реципієнтів “Экспресс-Клуба” є обов’язкова перевірка працівниками видавництва всіх вихідних даних для оголошень і реклам, обов’язкова плата за послуги видавництва, що сприяє більшій довірі до видання й значній відповідальності рекламодавців і фізичних осіб, які подають певну інформацію.

Газета “Курьер” демонструє позитивні результати стратегії агресивної маркетингової політики. Наприкінці 2005 року, змінивши власників, це видання встигло швидко провести ребрендинг, трансформувати структуру контенту, винайти новий логотип, запровадити інший дизайн і модернізувати збутову політику. Наслідок – стрімкий злет і прозорі перспективи подальшого зростання споживацьких симпатій та індексів рекламозацікавленості.

На основі сказаного можна зробити загальні висновки, визначивши найбільш привабливі засоби масової комунікації з огляду розміщення в них рекламної інформації та різного виду оголошень.

По-перше, можна прогнозувати першість у медійному сегменті друкованих ЗМІ високоякісним інформаційно-довідковим виданням з великою кількістю оголошень і корисної рекламної інформації. Відповідно й ефективність розміщення реклами тут – максимальна. Однак, з причини перенасичення подібного видання іншими рекламними зверненнями та навіть (можливо) рекламою прямих конкурентів, рекламодавцю слід звернути увагу на елементи якісної відбудови свого звернення від іншої реклами. Рішення в таких ситуаціях полягають або в сфері збільшення кошторису (глянець, колір, співрозмірність блоків подання інформації,

частота подання), або в площині креативності (непересічність, новизна, новаторство, незвичайність, яскрава артистичність і емоційність), або інших інноваційних маркетингових стратегій просування.

По-друге, рекреативна преса, особливо із значною ТВ складовою, завжди читабельна, користується попитом реципієнтів. Такі форматні спектри будуть тримати високий рівень рекламопривабливості, бо реклама в розважальних друкованих ЗМІ загальноновизнано є надто ефективною через позитивне сприйняття – сугестивною рефлексією самого формату на підсвідомість споживача. Охоплюючи широке коло читачів, оскільки одну газету читають усі члени родини, колеги в трудовому колективі тощо, видання має стабільний коефіцієнт корисної дії та є однією з найбільш коректних форм рекламного просування (реклама в газетах не викликає дратівливості реципієнта порівняно з рекламою на телебаченні).

По-третє, з погляду рекламопривабливості індекси сильної суспільно-політичної преси знаходяться в стійкому стані, оскільки рекламні матеріали в таких виданнях розміщуються не насичено, а дають простір для ефективної відбудови замовнику свого рекламного звернення. На жаль, на Луганщині слабкорозвинені регіональні газети цього напрямку. Їх більшість жорстко заангажована, позначена відсутністю сильних аналітичних складових і, як наслідок, контент не відповідає потребам і симпатіям читачів.

По-четверте, активне використання новітніх технологій просування, агресивна маркетингова стратегія, чутливість до змін ринкового й споживацького середовища із швидкою та адекватною реакцією на подразнювачі, гнучка маркетингова політика, високий рівень відповідальності за якість і правдивість подання рекламної інформації.

Література

1. Михайлин І. Л. Основи журналістики: Підручник. – Вид. 3-є доп. і поліпш. – К., 2003. **2. Мелешенко О. К.,** Чічановський А. А., Шкляр В. І. Інформація, інформаційний. Словник термінів і понять для журналістів і політологів. – К., 2007. **3. Джефкінс Ф.** Реклама: Практ. посіб.: Пер. з 4-го англ. Вид. / Доповнення і редакція Д. Ядіна. – К., 2001.

In the article analyzed the facts of advertising activity of the mass media and communication and distinguish the most popular newspapers of Lugansk.

О. М. Кольбух

**ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ЕКОНОМІЧНОЇ ТЕРМІНОЛЕКСИКИ
В ЖУРНАЛІСТСЬКИХ ТЕКСТАХ**

У період становлення і розбудови Української держави проблеми формування національної економіки набувають особливої ваги. У державотворенні важливе місце посідають проблеми становлення національної економічної системи. Будувати економіку країни – це справа не тільки фахівців, але й кожного громадянина. Орієнтуватися в економічних проблемах, робити правильний вибір допомагає економічне інформування масової аудиторії.

Матеріали періодики, які розповідають про різні аспекти економічного життя, оперують інформацією особливого роду – економічною інформацією. Поняття “економічна інформація” вже давно увійшло в мову науковців, спеціалістів з економіки, працівників засобів масової інформації та різних організацій, діяльність яких прямо чи опосередковано стосується економіки.

Проблема використання економічних термінів у текстах періодики є, безперечно, актуальною, оскільки їх проникнення в мову преси, розраховану на найширше коло читачів, в умовах ринкової економіки весь час зростає. Мова газет, журналів несе вагоме інформаційне навантаження. Від того, наскільки якісно “працює” економічна терміносистема, наскільки точно її одиниці відбивають відповідні поняття, значною мірою залежить успішність процесу комунікації, бо, як відомо, однією з основних функцій преси є функція інформативна.

Теоретичні проблеми термінознавства, походження та розвиток окремих терміносистем, особливості функціонування термінів розглядалися в працях Г. О. Винокура, О. О. Реформатського, Д. С. Лотте, О. С. Ахманової, М. М. Баскакова, Т. С. Канделакі, В. П. Даниленко, В. М. Лейчика, О. В. Суперанської та ін.

Проблеми української термінології постійно перебувають у центрі уваги вітчизняних дослідників. Новітні теоретичні дослідження представлені в працях Л. М. Полюги, Г. П. Мацюк, Л. О. Симоненко, О. О. Тараненка та ін. [10, с. 7; 14, с. 15 – 17], економічну терміносистему досліджено у наукових розробках Т. І. Панько [9], О. А. Покровської.

В українському термінознавстві використовують наступні визначення: “У широкому розумінні терміни – це слова або словосполучення, що виражають певне поняття тієї чи іншої галузі науки, техніки та інших сфер людської діяльності” [5, с. 14]; “Терміни визначаються як номінанти системи понять (реалій) науки, техніки, офіційної мови і їх відбиття у виробництві, суспільному житті чи його окремих галузях” [5, с. 14]. Поряд з цим існує поняття “номенклатура”, яке

означає сукупність прийнятих для наукового вжитку назв, термінів, що застосовуються в тій чи іншій галузі знання [1, с. 625]. Усі без винятку дослідники термінології відзначають, що поняття “номенклатурна назва” є вужчим від поняття “термін”. Воно стосується лише окремих серій певних предметів, груп, причому номенклатурні одиниці одного ряду об’єднуються спільним терміном. Певні специфічні ознаки не є досить суттєвими й важливими для того, щоб ставити між терміном і номенклатурною назвою знак рівності.

Держстандарт України терміном називає “слово чи словосполучення, що його вибирають або створюють для називання поняття, опис якого подають у визначенні” [4, с. 3].

Необхідність подальшого детального вивчення української термінолексики зумовлюється кількома чинниками, серед яких основними є два. По-перше, вітчизняна термінологія донині має коло не досить глибоко досліджених аспектів, а по-друге, існує потреба багатоаспектного аналізу всіх складників лексичної системи української мови, особливостей їх структурних взаємозв’язків та функціонування.

Усе це стосується й економічної термінології, яка є особливою сукупністю термінів, що утворюють відкриту систему. Основними джерелами впливу на неї є загальноживана мова та системи термінів економіки інших країн, з лексичним фондом яких відбувається постійна взаємодія.

Протягом останніх десятиліть з’явилося чимало наукових праць, присвячених загальним питанням термінології як складової частини лексичної системи мови: про роль і місце термінів у системі мови (В. П. Даниленко, В. М. Лейчик), про особливості термінологічної семантики (Т. Л. Канделакі), про проблеми стандартизації та уніфікації терміносистем (В.В. Акуленко), про дослідження окремих терміносистем (Т. І. Панько, А. В. Крижанівська, Л. О. Симоненко, Л. Л. Кутіна, Л. В. Кутарева, М. П. Кочерган) та ін.

Перспективним напрямком дослідження економічної термінолексики є образно-стилістичні характеристики функціонування її в текстах періодики, сприймання та розуміння аудиторією, перехід до широкого вжитку.

Матеріалом дослідження образно-стилістичних характеристик економічної термінолексики виступають журналістські тексти періодичних видань різної спрямованості – “Галицькі контракти”, “Дзеркало тижня”, “Високий замок”. Для дослідження обрано період 2001 – 2006 рр.

У сучасній періодичній пресі активно функціонує чимало економічних термінів як власне українських, так і запозичених. Можна виділити спеціальні одиниці, використовувані в прямому значенні, і одиниці, вжиті в метафоризованому значенні; використовувані у нейтральній тональності та з набуттям емоційно-експресивного забарвлення (додаткових конотацій).

У прямому значенні в публіцистичних текстах терміни вживаються у двох модифікаціях – з розкриттям їхньої сутності або без розкриття. Слід

відзначити, що існує залежність між ступенем вживаності, “відомості” економічного терміна і потребою в його тлумаченні. Важливість з’ясування сутності економічного терміна в контексті пов’язується перш за все з проблемою розуміння висловленої думки реципієнтом. Однією з причин, які визначають потребу тлумачення економічних термінів у газетних текстах, є відмінності у рівні знань читачів.

До загальнозрозумілих і часто вживаних термінів економіки можна віднести такі: *тариф, гроші, банк, фінанси, кредит, ринок, економіка* тощо: *Обговорення підвищення комунальних тарифів триває* (ДТ. – 2006. – № 48); *На підвищення облікової ставки банки відповіли подорожженням кредитних продуктів*. (ГК. – 2003. – № 37). Зазначені терміноодиниці не потребують додаткового пояснення, адже вони вже активно вживаються у мовленні аудиторії. Підтвердженням продуктивності слововжитку зазначених лексем та їх похідних є результати опрацювання сторінок україномовних сайтів, здебільшого електронних періодичних видань, розміщені на електронній сторінці <http://www.slovyk.org> (“Весна”). Аналіз частотності наведених слів дав такий результат: *тариф* (2 366), *гроші* (14 656), *банк* (4 549), *фінанси* (18 329), *кредит* (8 740), *ринок* (14 369), *економіка* (27 738).

Одним з найпоширеніших прийомів розкриття змісту спеціалізованого поняття в періодиці є його “переклад” зрозумілою мовою. У межах найближчого контексту наводиться пояснення, зрозуміле переважній більшості читачів: *Більшість системних банків вже розробили власні кредитні програми щодо іпотеки. Іпотека (тобто застава нерухомого майна) сприяє збільшенню операцій на житловому ринку* (ГК. – 2003. – № 10).

Порівняння характеристик у газетному тексті та словникових статей термінів показує, що публіцистичне тлумачення відрізняється розмовністю, побутовою невимушеністю, а словникове – строгістю, точністю, науковістю.

Розкриття суті терміна в текстах, призначених для широкого кола читачів, є необхідною умовою досягнення комунікативного ефекту, особливо коли врахувати той факт, що більшість публікацій покликані активно втручатися в події, здійснювати вплив на читачів. Коли ж у публіцистичних текстах неспеціалізованих видань використовується спеціальна термінологічна лексика без супровідних коментарів, то це призводить до неточного, приблизного тлумачення інформації, а іноді навіть і цілковитого нерозуміння того, про що йдеться.

Часто в журналістських текстах можна зустріти терміноодиниці з метафоричним значенням. Метафора є одним із засобів образного мислення і поєднує в собі подвійний смисл, характеризується семантичною двоплановістю. Стилїстичний ефект досягається завдяки невідповідності двох понять.

У межах своєї семантики економічний термін може пройти шлях від образного переосмислення до нового значення. Серед найбільш поширених напрямків метафоричного переносу можна виділити такі:

1) антропометричний, тобто надання певним предметам і явищам ознак і характеристик, притаманних людині (використання назв частин

людського тіла, особливостей функціонування організму, його станів, психоемоційні характеристики, різні сфери людської діяльності тощо): *Непрорахована нова стратегія ляже важким тягарем на плечі слабкої економіки України* (ГК. – 2001. – № 11); *Примітно, що, на відміну від “маляток”, у цьому разі йдеться про долю більшого, з активами понад 1 млрд. грн., банку, що належить до групи середніх* (ДТ. – 2006. – № 11. У наведених прикладах виділені лексичні одиниці дещо спрощено пояснюють складні економічні явища, які відбуваються у дійсності. Так, у першому прикладі йдеться про негативний стан економіки країни. У другому прикладі “малятко” означає, що згідно до загальноприйнятої економічної класифікації банків за розмірами статутного фонду (малі, середні, великі) згаданий банк належить до групи малих;

2) архітектурно-будівничий: *Економічно цікавий проект французів так і не знайшов своєї ринкової ніші в Україні* (ДТ. – 2006. – № 24). Як зазначено у словнику, ніша – це западина або виступ у стіні [1, с. 624], проте в економічній науці і практиці вже закріплено термін “ніша ринку”, що позначає структурний елемент, низову ланку організаційної системи ринку, що характеризується конкретною товарною пропозицією і впливом відповідних факторів [3, с. 578];

3) військовий: *Вчасно проведена фінансова розвідка принесла довгоочікувану маркетингову перемогу* (ДТ. – 2005. – № 35). Загалом, розвідка – це дія зі здобування відомості про супротивника [1, с. 1043], але у наведеному прикладі автор таким чином конкретизує, що дії робітників компанії були спрямовані на отримання саме фінансової інформації;

4) медичний, фізичний: *Фіскальний тиск спочатку на великий, а потім і на середній бізнес зростатиме* (ДТ. – 2006. – № 15); *Для стимулювання подальшої діяльності необхідні фінансові донори* (ГК. – 2003. – № 21). Тиск є силою, що діє на одиницю площі перпендикулярно до поверхні тіла [1, с. 1247]. У газетному тексті зазначено “фіскальний тиск”, тим самим автор має на увазі впровадження державними органами певних фінансових і податкових заходів, які є більш жорсткими за попередні нормативи. Слово “донор” означає людину, яка віддає свою кров для переливання чи орган для пересадження [1, с. 238], тоді як вжите у другому прикладі із означенням “фінансовий” воно свідчить про потребу підприємства в інвестиціях, збільшенні обігових коштів або інших активів;

5) побутовий (типіві для життєдіяльності людей явища та предмети, які характеризують повсякденний устрій життя): *У регіонах найактивніше працюють “кишенькові” банки – у гарному розумінні цього слова* (ГК. – 2001. – № 41); *Банки більш цікаві їхнім власникам як скарбнички для інших, дохідніших сфер власного бізнесу* (ДТ. – 2006. – № 11). У першому випадку мається на увазі належність установи до певного концерну, який створив її задля власних потреб і спрямовує її діяльність відповідно до своїх інтересів. У другому випадку вжите застаріле слово “скарбничка”, яке позначає скриньку, шкатулку для зберігання коштовностей, грошей і т. ін. [1, с. 1133], тим самим автор підкреслює корисливі наміри певних осіб;

б) навколишній світ, флора і фауна: *Стан справ, за якого в осіб, які розпоряджаються залученими грошима, не можуть не викликати конфлікти інтересів, є благодатним ґрунтом для фінансових зловживань* (ДТ. – 2006. – № 11). Словосполучення “благодатний ґрунт” часто використовується у текстах періодики на означення сприятливих економічних умов, широкого кола економічних можливостей, але у межах наведеного контексту у загальному негативному змісті інформації автор вважає більш доречним використати саме таке метафоричне визначення для підкреслення небезпеки становища;

7) спортивний: *Як усе це зачепить гравців українського телекомунікаційного ринку...?* (ДТ. – 2006. – № 11). У наведеному випадку журналіст, називаючи учасників ринку гравцями, підкреслює атмосферу змагання, прагнення перемоги, тобто проводить аналогію зі спортивними іграми.

Процеси метафоричних перенесень в журналістських текстах економічної спрямованості є досить активними та різноплановими. Вони сприяють популяризації економічних понять серед масової аудиторії та ведуть до появи новітніх термінолексем.

Стосовно здатності терміна набувати емоційно-експресивного забарвлення в мовознавчій літературі й донині немає єдиного погляду. Одні дослідники вважають, що термін є експресивно нейтральним (Д. С. Лотте, А. П. Коваль), інші дотримуються протилежного погляду – термін може набувати емоційно-експресивних відтінків (В. М. Прохорова, Т. Г. Винокур).

Слід зауважити, що потенційно кожен термін здатний набувати емоційно-експресивного забарвлення, потрапляючи в певне контекстуальне оточення. У текстах газетного типу терміни вступають у певні відношення з загальноновживаною лексикою. По суті, в таких випадках відбувається часткова змістова, емоційно-експресивна та функціональна трансформація лексеми, яка позначає певне економічне поняття. Розширюючи сферу свого вживання, спеціальні одиниці нерідко змінюють окремі характеристики, набувають виразних позитивних або негативних конотацій.

Поєднання журналістами економічного терміна з одиницями інших лексичних груп у публіцистичних текстах має на меті якнайвлучніше описати певне економічне явище, спрямувати думку читача в потрібному авторові напрямку. У певних комунікативних ситуаціях автори вдаються до поєднання власне економічного терміна з елементами розмовної лексики, вульгаризмами, варваризмами, сленгом, жаргоном: *Довелося “засвітити” прибуток від продажу непрофільних активів* (ДТ. – 2006. – № 21); *Борги вибиватимуть усіма можливими шляхами, причому не тільки мінімальні, а й копійчані* (ГК. – 2003. – № 15); *Спроба “наварити” грошей виявилася невдалою* (ГК. – 2005. – № 3); *Цього разу залізи в борги означало вибрати прямий шлях до банкрутства* (ГК. – 2001. – № 16); *Там і осіли “ліві” долари* (ДТ. – 2006. – № 8). Як бачимо, такі прийоми найчастіше застосовуються для досягнення зниженої характеристики, іронізації поняття, ситуації.

Одним з поширених способів надання економічному терміну експресивного забарвлення є вживання його в розгорнутому емоційно-

оцінному контексті, утвореному використанням значної кількості мовних засобів – емоційно забарвлених слів, зворотів: *Економіка традиційна вже майже дійшла до стадії вичавленого лимона* (ДТ. – 2006. – № 15); *За допомогою гривні, яка потужно девальвує, національні виробники реально підвелися на ноги і потягли за собою темпи зростання, у зв'язку з чим деякі експерти почали порівнювати країну зі східноєвропейським тигром. Тепер також порівнюють, щоправда, не з тигром, а з кішкою, поки що непогано відгодованою, але надзвичайно ледачою* (ДТ. – 2006. – № 15). Із наведених прикладів видно, що використання подібних засобів має на меті стилістично принизити певне економічне явище, виразити незадоволення ситуацією, несприйняття та відторгнення її. Мовні засоби, використані для деталізації чи конкретизації вжитого у тексті економічного терміна, зазвичай не містять у собі термінологічних одиниць, проте вони дозволяють зрозуміти якість, стан економічного явища. Так, у другому прикладі порівняння країни, тобто, як видно із контексту, сукупності виробників нашої держави, із тигром означає міць, вагомість, стабілізацію виробництва, проте далі надано уточнення – не тигр, а кішка, що автоматично пояснює реальний стан справ національного виробництва, підкреслює його замалі потужності, відсутність стрімкого розвитку навіть за наданих пільг та інвестицій.

Часом журналісти вдаються до варіювання різного виду відомих висловлювань, прислів'їв, приказок тощо: *І цього разу виділили субсидію, як кіт наплакав* (ГК. – 2005. – № 4); *“Мал кредит, да дорог”, - висловив свої побоювання підприємець* (у словах автора можна впізнати перероблене прислів'я “Мал золотник, да дорог”) (ГК. – 2004. – № 26). Такий прийом часто використовують у художньо-публіцистичних жанрах періодики. Автор звертається до життєвого досвіду реципієнта, викликаючи потрібні асоціації.

Вихід за межі вузькофахового вживання економічних терміноодиниць у текстах, розрахованих на широке коло читачів, періодики трапляється досить часто. При цьому відбувається часткова зміна предметної співвіднесеності, встановлення нових зв'язків між лексикою спеціальною та загальнозживаною. Уведення вузькофахових одиниць до контексту в такому випадку не мотивуються ні науковим змістом текстів, ні потребою пояснювати суть економічних явищ: *Нарешті падає сніг, а разом з ним падає і гривня –долар в обмінних пунктах подорожчав на 7-8 копійок, ріст не зупиниться ще до кінця місяця* (ДТ. – 2005. – № 3); *Навіть у природному масиві будуть кусатися ціни і комахи* (ДТ. – 2006. – № 32). У таких випадках економічний термін уводиться в контекст з метою досягнення сатиричного ефекту.

Таким чином, стилістичною тенденцією в межах текстів з використанням економічних термінів стає поєднання різностильових елементів, які щонайбільше сприяють встановленню контакту між автором та реципієнтом через посередника, в ролі якого виступає публіцистичний текст.

Отже, специфіка економічної інформації в пресі зумовила широке використання економічних термінів та активно застосування одиниць загальноживаної лексики на позначення характеристик економічних явищ. За своєю природою термін – одиниця нейтральна, чітка, конкретна, проте в контекстуальному оточенні журналістських текстів термін може вживатися не тільки в нейтральній формі, але й набувати певної тональності (позитивної, негативної), метафоричності, емоційно-експресивного забарвлення. Ці процеси є дуже активними в періодиці. Соціальний характер засобів масової інформації помітно впливає на кількісний та якісний склад газетних текстів, змінюється та урізноманітнюється набір економічних термінів, частотність їх уживання, дедалі уворюються нові економічні терміни. Обсяг економічних термінів в газетних текстах дуже значний, матеріал невпинно накопичується, вимальовуються певні шари одиниць – носіїв економічної інформації. Це сприяє формуванню економічних концептів, тобто виділенню стійких, типових ознак економічних явищ із загального фонду інформації про економічне життя і відповідно групуванню їх. Утворення системи економічних концептів є предметом подальших наукових досліджень.

Література

- 1. Великий** тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., 2004.
- 2. Д'яков А. С. та ін.** Основи термінотворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти / Д'яков А. С., Кияк Т. Р., Куделько З. Б. – К., 2000.
- 3. Економічна** енциклопедія: У трьох томах. Т. 2 / Редкол.: ... С.В. Мочерний (відп. ред.) та ін. – К., 2001.
- 4. Засади** і правила розроблення стандартів на терміни та визначення понять. – К., 2000.
- 5. Крыжановская А. В., Симоненко Л. А.** Актуальные проблемы упорядочения научной терминологии. – К., 1987.
- 6. Лотте Д. С.** Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминологических элементов. – М., 1982.
- 7. Мацюк Г. П.** Про термінологізацію одиниць загальноживаної лексики. // Мовознавство. – 1984. – № 5. – С. 68 – 71.
- 8. Нікітіна Ф. О.** Семантичні та словотворчі проблеми сучасної термінології. – К., 1978.
- 9. Панько Т. І.** Від терміна до системи: Становлення марксистсько-ленінської політекономічної термінології у східнослов'янських мовах. – Л., 1979.
- 10. Полюга Л. М., Симоненко Л. О.** Про укладання термінологічних словників (деякі зведені принципи і поради). – Хмельницький, 1991.
- 11. Пономарів О. Д.** Стилістика сучасної української мови. – К., 1992.
- 12. Проблеми** української науково-технічної термінології. Тези I Міжнародної наукової конференції. – Л., 1992.
- 13. Прохорова В. Н.** Об эмоциональности термина // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. – М., 1970. – С. 153 – 159.
- 14. Симоненко Л. О.** Основні етапи розвитку української термінологічної лексикографії // У зб.: Проблеми української науково-технічної термінології. Тези I Міжнар. наук. конференції. – Л., 1992. – С. 17 – 19.
- 15. Тараненко О. О.** Місце метафори у словотворчих процесах. // Мовознавство. – 1986. – № 3. – С. 11 – 16.
- 16. Тараненко О. О.,**

Симоненко Л. О. Українська термінологія: стан, проблеми, перспективи // Урядовий кур'єр. – 1993. – 18 березня. – С. 12. 17. **Тараненко О. О.** Колоквіалізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови // Мовознавство. – 2003. – № 1. – С. 23 – 41.

In this article talks about economic terms as bearers of the main information in newspaper's economic texts. It is analysing terms acquire emotion-expressive paints in journalist's materials. Aspirations of the newspaper's authors to make a biggest inflence on mass audience assist to appear new forms of economic terms. Types of metaphors in journalist's economic texts. Combination of economic terms with different types of the vocabulary.

УДК 655. 41 (477.61) “19”

О. Л. Кравченко

ВИДАВНИЧА СПРАВА В ЛУГАНСЬКУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Історія видавничої справи Луганської області пов'язана з розвитком книго- і пресодрукування Катеринославської губернії (нині Дніпропетровська область), до складу якої входили землі області. Та якщо особливості становлення й розвитку видавничої справи в Дніпропетровській області на сьогодні в науковій літературі висвітлено, то книгодрукарство Луганської області залишається практично не дослідженим. До цього питання зверталися П. Алексеєнко, В. Башкіна, А. Кулішов, Ю. Темнін та ін. На сучасному етапі історія зародження й розвитку друкарської справи Луганська й області є предметом наукових інтересів викладачів та аспірантів кафедри видавничої справи і редагування ЛНПУ імені Тараса Шевченка.

Мета статті – окреслити основні тенденції розвитку видавничої справи в Луганську першої половини ХХ ст., проаналізувати діяльність Головліту в Луганській області періоду 1945 – 1948 рр. Матеріалом дослідження стали документи, що зберігаються в Державному архіві Луганської області.

Видавнича справа в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. характеризується заснуванням друкарень у провінційних містах, зокрема в Луганську. Першою згадкою про луганські друкарні є постанова міської думи від 29 квітня 1899 р. “Про порушення клопотання [перед губернатором Катеринославської губернії] про дозвіл міському громадському управлінню відкрити в Луганську міську друкарню” [1]. Ймовірно, дозвіл було отримано, бо вже на засіданні міської думи від 28– 29 квітня 1900 р. розглядалося “клопотання Анісіма Васильєва Петрова про надання йому права експлуатації дозволеної міському громадському управлінню друкарні”

[2, с. 26]. Міська дума два рази поверталася до цього питання й постановою від 30 – 31 травня надала А. В. Петрову право використання міської друкарні на десять років за таких умов: 1) Петров за власні кошти, “без будь-якої зі сторони міста субсидії”, повинен облаштувати або винайняти приміщення для друкарні й устаткувати її; 2) зобов’язаний безкоштовно друкувати “бланки й книжки на його папері і з його оправою, як для управи, так і для сирітського суду” [2, с. 32]; 3) після закінчення дії контракту все устаткування друкарні має безкоштовно передати на користь міста.

У Луганську подекуди практикувалося надання права користування міською землею та ресурсами або ведення приватної діяльності без оподаткування, але з подальшою передачею майна місту. Та незважаючи на це, А. В. Петров відмовився від запропонованих умов, про що свідчить запис у “Переліку постанов Луганської міської думи від 29 вересня 1900 р.” [2].

У місті функціонували приватні друкарні, проте на сьогодні достовірних відомостей про час їх заснування не знайдено. Приватним підприємством була друкарня Артема Петровича Єленєва, в якій із 1 травня 1903р. виходив перший періодичний орган Луганської області “Листок об’явлений Славяносербского земства” (видавався три рази на місяць повітовою земською управою).

Згодом А. П.Єленєв став редактором-видавцем першої міської суспільно-політичної газети “Донецкое слово”, яка побачила світ із 1 лютого 1906 р. У програмі часопису зазначалося: “Уважно прислухатися до голосу громадської думки і йти назустріч духовним запитам своїх читачів, дотримуючись при цьому напряду російських прогресивних партій, як-от конституційно-демократичних, свободомислячих і т.ін.” [Цит. за: 3, с. 39].

Після виходу десяти номерів редагуванням газети почав займатися новий її видавець – секретар Слов’яносербської земської управи І. Сладковський, котрий після заборони видання був притягнутий до суду [3]. Часопис став органом лібералів і соціал-демократів, які з метою посилення його ролі та фінансової стабільності заснували товариство “Донецкое слово”. Появу наступних міських газет П.Алексеєнко трактує як формальну зміну назв одного видання цього комітету [3]: з 21 липня за редакцією А.Рівліна друкуються “Донецкие новости”, після їх заборони з 29 серпня Б.Шульгіним видається “Донецкая речь”, з 30 вересня за редакцією Л.Соколова виходить “Северный Донец”. Однак, “судячи з деяких друкованих випадів [в газеті – О. К.] проти Сладковського, Розловського й Шульгіна, у видавничому товаристві Сладковського, ймовірно, відбувся розкол” [3, с. 26].

З 12 листопада побачив світ часопис “Донецкая истина” А.Рівліна, що незабаром через фінансові труднощі припинив існування: профтовариство міських друкарів не підтримало ідею редактора-видавця друкувати “газету за допомогою профсоюзів Гартманівського і Юрійвського заводів” [3, с. 27]. Бачимо, що робітники друкарень були добре організованими. У вересні 1906 р. вони першими скористалися правом створювати професійні товариства, що дозволялося законом від 4 березня цього ж року, “і вже в жовтні друкарі добиваються суттєвого збільшення оплати праці й соціальної

допомоги, наприклад, 2-тижневих оплачуваних відпусток, безкоштовної медичної допомоги, збереження заробітку під час хвороби (2 тижні – 100 %, потім – 50 %), звільнення – тільки за згодою примиренної комісії” [4, с. 21]. П. Алексеєнко пояснює таку злагожденість грамотністю й малочисельністю друкарів. Головою профтовариства був обраний Б.Шульгін.

В одному з номерів міського видання за редакцією Д. Розловського “Донецкий колокол”, контора котрого розташовувалася в друкарні І. Житомирського, згадується друкарське підприємство Савченка.

Друкарня самого І. Житомирського була добре устаткована, мала великий вибір шрифтів і матеріалів, що дозволяло виконувати друкарські роботи різної складності. Мабуть, це відрізняло її від інших підприємств і було предметом гордощів власника. У рекламі зазначалося, що “за художнє виконання робіт друкарня нагороджувалася золотою медаллю й відзнакою на виставці в Остенді (Бельгія) у 1907 р.” [6, с. 82]. З 18 жовтня 1909 р. І. Житомирський видавав власну газету “Донецкая жизнь”. Не належачи до жодної з партій, вона змогла протриматися до 1914 р. Однак редакція і цього видання мала проблеми з місцевою владою. В одному з червневих випусків за 1914 р. у рубриці “Міське життя” повідомлялося, що представникам газети заборонено відвідувати канцелярію для отримання відомостей про міське життя. Редактори пов’язали заборону з подіями в Луганську: “За нашу оцінку діяльності управи у зв’язку з уходом міського голови І. І. Холоділіна ми “поплатилися” [6, с. 2].

З невеликої замітки видно, що видавці луганських газет чітко усвідомлювали суспільно значення преси: “Будь-яка соціальна установа перш за все сильно зацікавлена, щоб широкі кола громадськості мали можливість стежити за її роботою.

Із цього погляду широка гласність – єдина запорука суспільного контролю, без якого взагалі важко уявити собі громадську роботу” [6, с. 2].

Ще однією з особливостей розвитку видавничої справи в Україні початку ХХ ст. є масове виникнення в Києві, Харкові, Одесі, Чернігові та інших містах підпільних друкарень, у котрих гектографічним способом розмножувалися листівки, брошури, відозви, прокламації, програми РСДРП. Катеринославський комітет соціал-демократів друкував копії листівок ще з 1897 р. Луганська підпільна друкарня РСДРП була викрита 22 січня 1906 р. у квартирі М.Полонської. Окрім хазяйки, заарештували І. Рижова й М. Купчицького. Поліцією виявлено “великий обсяг пропагандистських матеріалів, “130 рукописів протиурядового змісту”, документацію, печатки і т.ін.” [7, с. 22]. На судовому засіданні їхнім захисником був Б. Шульгін, ув’язнення склало від 6 до 10 місяців. Та це не зупинило соціал-демократів. У середині 1914 р. провадилися заходи з випуску тижневика, на що вказує згадка в листі Луганської соціал-демократичної групи до депутата-більшовика Державної думи ІV скликання Г. Петровського [8].

У довідковій книзі міста та його околиць “Увесь Луганськ у кишені” (1912) подавалися відомості про друкарні І. Житомирського, С. Гаммерштейна, Ц. Лейфера, Р. Годенка; зазначалося, що оправою книжок займалися І. Гінзбург, С. Гаммерштейн, І. Житомирський, Н. Ханзон. У місті

працювали два книжкові магазини Р.Годенка, два книжково-газетні кіоски – Х. Стеріна і Стеріна-молодшого. Отже, на початку століття в Луганську була добре налагоджені видавнича діяльність, виготовлення й розповсюдження видавничої продукції.

Після Лютневої революції більшовиків активно розгортають видавничу діяльність у місті. В Україні цього періоду розвиток видавничої справи відрізняється від розвитку книгодрукування в Росії через інші суспільно-політичні обставини. Однак уже в 1917 р. на українських землях виникають партійні видавництва – “Голос социал-демократа” в Києві, “Пролетарий” у Харкові, “Звезда” в Катеринославі, “Донецкий пролетарий” у Луганську та ін.

У травні 1917 р. на засіданні Луганського комітету РСДРП(б) під головуванням К.Ворошилова було утверджено рішення про заснування газети “Донецкий пролетарий”, перший випуск якої вийшов 1 червня накладом 2,5 тисячі примірників. Згодом її перейменовано на “Луганскую правду”, що стала першим потужним видавництвом у місті.

При Луганському окрвиконкомі був утворений Поліграфкомбінат, у підпорядкуванні якого знаходилися друкарні, цинкографія, стереотипи, лініювальне, палітурне та штемпельне виробництва.

Важливого значення більшовики надавали створенню книгорозповсюджувальної мережі. В умовах суспільно-політичної нестабільності успішною була несистематична торгівля – на зборах і мітингах, робота книгонош. Продажу більшовицької літератури через кіоски заважали інші політичні сили. Відомостей про відкриття кіосків із продажу політичної літератури в Луганську 1917 р. не знайдено, однак її поширення в місті, де популярними були ідеї соціал-демократів, стало масовим. “Донецкий пролетарий” читали на мітингах агітатори Гартманівського заводу, розповсюджували члени редакції. Пізніше, на початку 20-х років, книжкові магазини, як і приватні друкарні, друкарське устаткування, книги, були націоналізовані. У Луганську продажем книжок займалися три, ймовірно, експропрійовані магазини, що належали Луганській філії “Пролетария”.

З часом в Україні відбулася реорганізація торговельної мережі – зменшено кількість торгових одиниць у великих містах, натомість збільшено на периферії. У губернських містах книжкові магазини перейшли до Державного видавництва України (ДВУ). 9 квітня 1925 р. між Луганським поліграфкомбінатом та Держвидавом було укладено угоду, за якою останній купляв літературу, устаткування та інвентар усіх магазинів.

Луганська філія ДВУ розповсюджувала літературу видавництв Харкова, Києва, Одеси, Катеринослава, Полтави, Москви й Ленінграда. ДВУ спеціалізувалося на навчальній літературі, тому Луганська філія обслуговувала учнів усіх навчальних закладів, а також державні, партійні і професійні культурно-просвітницькі установи. Наприкінці 1925 р. у міських книгарнях можна було передплатити періодичні видання ДВУ “На зміну”, “Юный ленинец”, “Октябрьские всходы”, “Червоні квіти”, “Студент революції”, “Червоний шлях”, “Радянська освіта”, “Безвірник” та ін.

У середині 20 – 30-х рр. у Луганську діяли філії видавництв “Правда”, “Комуніст”, “Вісті”. Вони мали однакову структуру, оскільки були спрямовані лише на поширення друкованих видань, котрі отримували поштою. Завідувач типового відділення очолював нечисленний штат – діловода, бухгалтера, секретаря та контрагентів. Останні займалися організацією роздрібного продажу та пошуком передплатників. Найбільше контрагентів працювало в Луганському відділенні “Правда” (потужного видавництва всесоюзного масштабу), через яке розповсюджувалася велика кількість як власних видань, так і продукція інших видавництв, зокрема “Луганской правды”.

Від філії правління видавництва вимагало безперервне підвищення накладу будь-якими засобами. Завідувачам, які замовляли невелику кількість додаткових примірників, виносили догану. Не дивно, що працівники видавництв використовували всі можливі засоби для збереження та підвищення накладу розповсюджуваних ними видань – від надсилання індивідуальних рекламних листів до відвертого партійного тиску.

Не зважаючи на умови промислового Донбасу, подекуди саме правління ускладнювало роботу контрагентів, надсилаючи видання, що не мали попиту в Луганську. Скажімо, у газетах “Беднота” й “Сельский коммунист” подавались матеріали, розраховані на селян.

Діяльність працівників видавництва ускладнювало також зіткнення інтересів місцевих та всесоюзних газет схожого профілю, які поширювались одним відділенням. Наприклад, “Луганская правда” істотно порушувала тиражні плани “Правды”: “Завдяки тиску місцевих профспілок та партійних організацій серед робітників посилено розповсюджується місцева газета “Луганська правда”. На цей час її передплачують 80% усіх робітників міста. Центральну “Правду” виписують найбільш передові робітники, тож впровадження її в широкі маси видається надзвичайно проблематичним” [9, с. 32].

На тлі численних збоїв у роботі інших відділень “Правды”, котрі часто не вкладалися в тиражні плани й повертали нерозповсюджені примірники, мали заборгованість та організаційні проблеми (затримки з доставкою, поганий стан кіосків тощо), Луганська філія працювала майже бездоганно. Вона була однією з найуспішніших у видавництві: завжди виконувала тиражні завдання з періодичних і книжкових видань, працювала без боргів і дефіциту.

У першій половині 20-х років найбільш вживаною формою розрахунку було кредитування, та згодом залишилася лише оплата готівкою, що призвело до розвитку роздрібного продажу і створення видавництвами мереж кіосків, налагодження роботи вуличних газетярів тощо.

Основною рисою будь-якого тоталітарного режиму є контроль ЗМК. Більшовики запровадили цензуру з перших днів свого панування: у січні 1918 р. створено Революційний трибунал преси, згодом перейменований на Надзвичайну комісію, яка мала право на перегляд будь-якої кореспонденції адресатам; у серпні 1922 р. засновано Центральне управління в справах преси. 3 липня 1946 р. утворено Головне управління у справах літератури і

видавництв при Раді Міністрів УРСР (Головліт), що стало основним цензурним органом і проіснувало до кінця 80-х років. Обов'язками Головліту було здійснення “цензорського контролю відкритої преси і радіомовлення; іноземної літератури, що надходила в СРСР, і друкованих видань, які вивозилися за кордон; матеріалів іноземних кореспондентів, котрі працювали в країні (на основі спеціального положення)” [10, с. 104 – 105]; публічних виступів й масових видовищ; художньої літератури і творів мистецтва; букіністичних магазинів; а після Другої світової війни – трофейної літератури.

У ДАЛО зберігаються документи, які висвітлюють діяльність Луганського облліту з 1945 р. Неукомплектованість штату – головна проблема Облліту після Другої світової війни. Скажімо, протягом 10 місяців 1947р. райуповноважені працювали лише в 6 районах, в інших районах обов'язки цензорів виконували працівники райкомів партії: завідувачі відділами агітації та пропаганди, завідувачі парткабінетами, котрі не приділяли належної уваги контролю над друкованою продукцією. У Новосвітлівському районі протягом кількох місяців районна газета виходила без цензорської перевірки, через що Облліт був змушений передати в прокуратуру матеріали на керівника друкарні.

Серед причин нестачі кадрів були високі вимоги до них, зволікання з оформленням на роботу. Обком партії вимагав, щоб цензори мали вищу освіту. Так, уповноважений Лебедев, який працював у апараті протягом року, так і не був затверджений лише тому, що не мав вищої освіти, хоча й навчався на заочному відділенні Луганського педагогічного інституту імені Т. Г. Шевченка. Згідно з наказом Головліту, цензорський робітник міг детально ознайомитися з умовами роботи після того, як із органів МДБ приходила санкція на його допуск до секретних документів. Інколи оформлення документів відбувалося протягом двох – трьох місяців, і часто після цього повідомлялося, що претендент не може працювати в органах цензури.

Після війни в області 16 районів були промисловими (вугільна, металургійна, машинобудівна, хімічна, оборонна, енергетична промисловість тощо), у більшості районів розташовувалися військові частини та табори військовополонених. Відомості про них становили державну й військову таємницю. Натомість редактори обласних та районних газет, які не проходили цензорського контролю, підписували до друку статті, де в абсолютних цифрах повідомлялося про добовий видобуток вугілля шахт, трестів, комбінатів; виробничі плани та їх виконання підприємствами металургійної, вугільної, хімічної промисловості; нове будівництво доріг; середню урожайність в окремих районах та області; участь військовослужбовців у виборчій кампанії та урочистостях до революційних свят тощо (“Ворошиловградская правда”, “Прапор перемоги”, “Большевицкий путь”, “Путь Серго”, “Сталинский путь”, “Лисичанський робітник”) [11, с. 1].

Для покращення цензорської роботи здійснювалася ретельна підготовка кадрів. Усі райуповноважені регулярно отримували інструкції

порядку ведення та зберігання таємного листування, контролю над видавництвами та масовими видовищами; інструктивні листи, що попереджали розголошення дислокації військових частин та об'єктів оборонного значення; звіти про порушення “Переліку головних відомостей, які складають державну таємницю” тощо [12, с. 3 – 4]. Один раз на тиждень із цензорами проводилися загальні й індивідуальні заняття з вивчення цензорських документів, аналізу типових помилок редакторів і цензорів. Окремо провадилися бесіди з редакторами міських і районних газет про основні та нові цензорські обмеження, з керівниками районних друкарень про підвищення пильності цензорських працівників та якості газет.

Над усією друкованою продукцією здійснювався попередній контроль. Наприклад, за 1946 р. зроблено 140 втручань, з яких лише 7 були необґрунтованими. Тож попереджено 133 випадки розголошення відомостей щодо дислокації військових частин, промисловості, сільського господарства [11, с. 3 – 4]. У 1948 р. цензорами було зроблено 107 виправлень у пресі, які стосувалися дислокації військ (32), питань економіки (74) [13, с. 3]. Найбільша кількість втручань стосувалася газет “Ворошиловградская правда” (27) та “Прапор перемоги” (24), матеріалів радіомовлення та дрібної друкованої продукції (30) [13, с. 4]. Наприклад, публікація листів солдатів із зазначенням номерів польової пошти та військових частин.

Незважаючи на це, наступний контроль виявляв порушення обласних і районних уповноважених. За кожним цензором наступного контролю закріплювалася низка районів, на газети заводилися паспорти, куди заносилися всі помилки та порушення, знайдені наступним контролем. У 1948 р. виявлено 24 порушення, зроблених районними та обласними цензорами. Помилки стосувалися, головним чином, відомостей про промисловість – потужність цементного заводу, плани видобутку вугілля тощо. На всі порушення, знайдені наступним контролем, надсилалися листи цензорам, які припустилися помилок. У листах пояснювалася сутність помилок, подавалися докладні тлумачення цензорських обмежень.

Здійснювалася робота з перевірки книжкових фондів бібліотек. Протягом 1946 р. 271 бібліотека області були перевірені не менше двох разів, декотрі – три. Щоденний контроль провадився над букіністичним магазином, 38 поліграфічними підприємствами, радіомовленням (перевірялися матеріали до і під час ефіру) [4, с. 6]. У Луганську працювала художня майстерня, що виготовляла портрети членів уряду. Із майстерні вони видавалися лише з візою Облліту.

Луганський облліт сприяв формуванню радянської ідеології, здійснював контроль над матеріалами ЗМІ, забезпечував нерозголошення військових та державних таємниць. Ця та інші розглянуті особливості луганського книговидавництва дозволяють стверджувати, що на розвитку видавничої справи в Луганську першої половини ХХ ст. відбилися загальні тенденції функціонування книговидавництва в Україні.

Література

1. Постанови Луганської міської думи 1897 р., 1898 р., 1899 р. // ДАЛО. – Ф-60. – Оп. 1. – № 2. **2. Перелік** постанов Луганської міської думи 1900 р. // ДАЛО. – Ф-60. – Оп. 1. – № 8. **3. Алексеенко П.** Рождены революцией // Жизнь Луганска. – 2005. – 30 листопада. **4. Алексеенко П.** Те вихревые годы: К 100-летию революционной деятельности в Луганске // Жизнь Луганска. – 2006. – 11 січня. **5. Шнирмен Е., Кулашкин М.** Весь Луганск в кармане // ДАЛО. – ДіФ № 100. **6. От редакции** // Донецкая жизнь. – 1914. – 10 червня. **7. Алексеенко П.** Те вихревые годы: К 100-летию революционной деятельности в Луганске // Жизнь Луганска. – 2006. – 4 січня. **8. Герасимов В.** Третья газета // Донбасс. – 1989. – № 4. **9. Циркуляры** и протоколы заседаний издательства газет “Правда” та “Беднота” с редакциями журналов “Прожектор”, “Большевик” за 1927 р. // ДАЛО. – ФР-586. – Оп. 1. – № 5. **10. Баран В.** Цензура в системі тоталітаризму // Сучасність. – 1994. – № 4. **11. Отчёты** Обллита (годовые) за 1946 – 1947 годы // ДАЛО. – Р-2678. – Оп. 1. – № 4. **12. Годовой** отчёт за 1945 год // ДАЛО. – Р-2678. – Оп. 1. – № 3. **13. Годовой** отчёт за 1948 год // ДАЛО. – Р-2678. – Оп. 1. – № 6.

In this article the author pays attention to the analyses history of publishing offices in Lughansk on the first half of the XX century. The development of publishing according to evolution of town newspapers is analyzed.

Рецензія

О. П. Воєводін

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ – МІЖ “СЦИЛЛОЮ” ФІЛОСОФІЇ ТА “ХАРИБДОЮ” ТІЛЕСНОСТІ

Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К., 2007. – 292 с.

Надміру громіздка, ще менше – зрозуміла та вочевидь прагматично зумовлена назва монографії Ф. М. Штейнбука – “Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття”, здатна, певно, досить легко відштовхнути потенційного читача навіть за умови, що останній щиро цікавиться постмодерністською літературою і йому під силу хоча б на асоціативному рівні поєднати класичний мімесіс Арістотеля із поняттям “міметизм”. Втім,

це початкове враження є, на нашу думку, оманливим, а дана монографія заслуговує на професійну увагу як з боку літературознавців, так і з боку культурологів, мистецтвознавців, філософів тощо. Звісно, останніх, можливо, й в останню чергу, бо ж книга написана літературознавцем для літературознавців, але й професійні мисленники, особливо ті, що займаються проблемами естетики, віднайдуть у цьому тексті багато цікавого і для себе, і для своїх власних досліджень.

Отже, метою рецензованого тексту є і справді щось надзвичайне – поєднати начебто непокєднуване: цілком матеріальний феномен – тіло, тілесність, і такий специфічний продукт, як літературний твір, який традиційно завжди вважався продуктом духовності. Більш того, йдеться про пошуки та обґрунтування можливості аналізу художніх текстів за посередництвом таких, безумовно, тілесних категорій, як категорії “серця”, “пам’яті”, “сну”, “голосу”, “погляду”, “чоловічості” та “жіночості”, а, до того ж, “болю”, “голоду”, “дотику” тощо.

Однак, попри “авантюристичні”, як на перший погляд, інтенції автора, вони детермінуються цілком об’єктивними обставинами, а саме: появою наприкінці ХХ століття літератури, що вже тільки через свої естетичні принципи програмово порушує звичні літературно-мистецькі норми та критерії і вимагає до себе адекватних підходів. Парадоксально, але фактом є те, що фундамент власне таких, відповідних підходів становить філософське підґрунтя. Парадокс ми вбачаємо, передусім, у тому, що, намагаючись подолати прірву між матеріальним та ідеальним, літературознавець вдається до застосування знову ж таки ідеального, у даному випадку – філософського.

Проте такий спосіб подолання суперечності виявляється цілком продуктивним і дозволяє вибудувати доволі струнку літературознавчу парадигму, у якій знаходять своє місце і онтологічні, і антропологічні, і феноменологічні, і епістемологічні аспекти. А найдивовижнішим у цьому літературознавчому доробку є те, що художні твори аналізуються у контексті тілесності. Та якщо зважити на думку професора Каліфорнійського університету КетрінХейлес, яка вважає, що “...тіло здебільшого, а, можливо, й цілковито є мовною та дискурсивною структурою”¹, то така, начебто дивна, кореляція перестає сприйматися як епатажна чи, щонайменше, сумнівна.

Крім цього, читаючи монографію Ф. М. Штейнбука, постійно усвідомлюєш, що автору аж ніяк не бракує ані дослідницької сміливості, ані професійного хисту, ані глибокої філософської обізнаності. Про це, поперше, свідчить структура книги, у якій знайшлося місце для чотирьох, вже згадуваних вище чи не найфундаментальніших філософських аспектів, що у їхніх рамках і розглядається відповідна тілесна проблематика.

По-друге, можна тільки дивуватися точності та оптимальності вибору тих тілесних феноменів, які розглядаються у рамках даних аспектів,

¹ N. K. Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999. – P. 192.

оскільки може виникнути питання щодо того, чому у монографії йдеться, наприклад, про онтологію сну, а не про його епістемологію? Однак, відповідаючи на це питання, необхідно ствердити, що такий підхід був би, на нашу думку, хибним. Адже пізнання – будь-яке пізнання – потребує від того, хто пізнає, перебування у свідомому стані, забезпечити який сон є не в змозі. Натомість, з іншого боку, як цілком слушно зауважує російський філософ Григорій Тульчинський, “основу багатьох термінів, які позначають акт пізнання, осягнення, становить <...> дотиково-еротичний жест, що перекладається з російської через дієслово “поять/поняты”, а німецьке “begreifen” та англійське “conceive” – через такі дієслова, як схопити, зрозуміти, зародити”². А відтак розгляд дотику в епістемологічному аспекті є, безперечно, якнайбільш влучною спробою встановлення зв’язку між вочевидь антиномічними початками.

I, по-третє, щонайголовніше: книгу присвячено аж ніяк не проблемам філософії – її зміст є цілком ангажованим теорією літератури. Однак цю проблематику подано – не злякаємося сказати – навіть якось витончено, тому що аналізувати постмодерністські тексти, які обрано об’єктом дослідження, з одного боку, застосовуючи філософський інструментарій, а з іншого – спираючись на тілесні феномени, можна і справді тільки тоді, коли йдеться про досконале володіння відповідними науковими знаннями та фаховими вміннями.

Внаслідок актуальності всіх цих чинників, результатом стала книга про “тілесний міметизм у текстових стратегіях постмодерністської літератури”. Чи можна вважати цілком обґрунтованим введення автором до наукового вжитку цього новітнього поняття? Нам здається, що відповідь на це питання радше має бути позитивною. Зрозуміло, що більшість напрямків, які розглядаються у монографії, потребують подальших поглиблених досліджень та літературознавчих студій. Втім, більш важливим у даному випадку є сам факт постановки та оприлюднення на академічному рівні таких складних, але водночас продуктивних та захоплюючих новизною своїх підходів питань.

Таким чином, якщо перефразувати думку Ф. М. Штейнбука щодо тіла, яке він афористично тлумачить й тілесно вбачає “своєрідним Хароном у царство Дискурсу” [271], то виходить, що рецензована монографія є своєрідним хароном у царину тілесного міметизму, за допомогою якого відкриваються нові, поки що незбагненні, глибини та перспективи художніх творів. І це є найбільшим досягненням автора книги – з надміру громіздкою, ще менш – зрозумілою та вочевидь прагматично зумовленою назвою, за якою між “сциллою” філософії та “харибдою” тілесності постають, на наше глибоке переконання, реальні шляхи та можливості щодо розвитку сучасного українського літературознавства.

² Тульчинский Г. Тело свободы / Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 219.

Відомості про авторів

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Воєводін Олексій Петрович – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії культури та культурології Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Галич Валентина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

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.

Дзись Тарас Васильович – асистент кафедри німецької мови Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Євченко Олександр Вікторович – кандидат філологічних наук, в.о.доцента кафедри редагування та основ журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Заварзіна Євгенія Валеріївна – здобувач кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Калініченко Михайло Михайлович – стажист-дослідник кафедри теорії та історії світової літератури Рівненського інституту слов'янознавства Київського славистичного університету.

Кольбух Олеся Миколаївна – аспірант Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кравченко Олена Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Лаврієнко Тамара Ярославівна – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Манич Наталія Євгенівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Міснік Юрій Юрійович – аспірант кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Назаревич Леся Тарасівна – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Науменко Наталія Валентинівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Національного університету харчових технологій (м. Київ).

Нежива Людмила Львівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Неживий Олексій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Нестерук Сніжана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та славістики Рівненського державного гуманітарного університету

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Родигіна Валерія Юріївна – магістрант Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Синевич Братислава Миколаївна – асистент кафедри теорії літератури і славістики Рівненського державного гуманітарного університету.

Сопельник Наталія Володимирівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Стоцький Андрій Ярославович – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Тименко Тамара Григорівна – здобувач кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Удалов Віктор Лазарович – доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології Волинського державного університету імені Лесі Українки.

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.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Ячменьова Марія Миколаївна – аспірант кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного університету.

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 складання 30.10.2007 р. Підписано до друку 30.11.2007 р.
Формат 60 x 84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 27,9. Наклад 100 прим. Зам. № 515.

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
“Альма-матер”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.