Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ФІЛОЛОГІЧНІ СЕМІНАРИ

ПАРАДИГМА СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Випуск 16

Київ 2013

Рецензенти:
д. філол. н., проф. Г.Ю.Мережинська
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

д. філол. н., проф. Л.М.Копаниця
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рекомендовано вченою радою Інституту філології
(протокол № 7 від 26 лютого 2013 року)

У збірнику вміщено наукові студії учасників філологічного семінару «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства», діяльність якого відновлена у 1996 році за участю кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Українського наукового інституту Гарвардського університету, Варшавського університету, Університету Масарика (Брно, Чехія), Тбіліського університету та Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. У 16-у випуску щорічника публікуються матеріали чергового семінару, тема якого – «Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст». До збірника також увійшли статті тих науковців, які вивчають проблеми історії літератури й літературної освіти.

Видання розраховане на науковців, викладачів вищої школи, учителів, аспірантів і студентів-філологів.

Статті публікуються в авторській редакції.

Адреса редакційної колегії: 01033, Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості (кімн. 117, тел. 239-32-34).

Редакційна колегія: М.К.Наєнко, д. філол. наук, проф. (голова); А.О.Ткаченко, д. філол. наук, проф. (заст. голови); Н.І.Бернадська, д. філол. наук, проф. (відп. ред.); О.Г.Астаф'єв, д. філол. наук, проф.; Г.Ю.Грабович, д. філос. наук, проф. (США), Л.В.Грицик, д. філол. наук, проф.; В.Г.Дончик, д. філол. наук, проф., акад. НАН України; С.П.Козак, д. філол. наук, проф., акад. НАН України; Н.В.Костенко, д. філол. наук, проф.; Г.М.Штонь, д. філол. наук, проф.

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО

Михайло Наєнко, д. філол. наук, проф.

ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ **7**

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Нонна Шляхова, д. філол. наук, проф.

УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ (АВТОР І ЧИТАЧ У ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ПОТЕБНІ ТА І. ФРАНКА)..... **19**

Ярослав Поліщук, д. філол. наук, проф.

АНТРОПОЛОГІЧНА ПЕРСПЕКТИВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ..... **26**

Анатолій Ткаченко, д. філол. н., проф.

ІНТЕРТЕКСТ ЯК СВІТ **31**

Андрій Печарський, д. філол. наук

СУЧАСНИЙ ПСИХОАНАЛІЗ І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ..... **40**

Віра Просалова, д. філол. наук, проф.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЯВИЩЕ МИСТЕЦТВА І МЕТОД АНАЛІЗУ ... **46**

Петро Іванишин, д. філолог. наук, проф.

ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: СПРОБА РОЗРІЗНЕННЯ..... **53**

Людмила Рева, д. філол. наук, доц.

КОНТЕКСТ НЕОРЕАЛІЗМУ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ І ФІЛОСОФІЇ **60**

Ольга Турган, д. філол.наук, проф.

РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (ДІАХРОНІЧНИЙ АСПЕКТ)..... **72**

Элеонора Шестакова, д. филол. наук

СОЦИАЛЬНОСТЬ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ..... **81**

Галина Білик, ст. викладач

«НЕОКЛАСИКИ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ **97**

Тетяна Вірченко, к. філол. наук, доц.

КАНОНІЧНІСТЬ СУЧАСЕОЇ ДРАМАТУРГІЇ..... **107**

Сергій Холявка, викладач

МІМЕЗИС ТА МЕЖІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ **116**

Марина Бабенко, аспірантка

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ **127**

Іраїда Томбулатова, аспірантка

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПИСЬМЕННИКА: ЧИННИКИ ТА НОСІЇ ЛІТЕРАТУРНА ОСВІТА **138**

ЛІТЕРАТУРНА ОСВІТА

Ніна Бернадська, д. філол. наук, проф.

СУЧАСНИЙ ПІДРУЧНИК ІЗ ВСТУПУ ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ЧИ КІЛЬКІСТЬ ПЕРЕРОСЛА В ЯКІСТЬ? **138**

Григорій Клочек, д. філол. наук, проф.

ПРОБЛЕМИ «ШКІЛЬНОГО» ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ПОГЛЯД НА ПЕРСПЕКТИВУ **146**

Ольга Николенко, д. филол. н., проф.

СОВРЕМЕННЫЙ МИР И ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНЕ **153**

ДИСКУРСИ Й ПОСТАТІ

Валентина Соболь, д. філол. наук, проф.

ТОМОГРАФІЯ ДІАРІУША ПИЛИПА ОРЛИКА **161**

Лідія Кавун, д. філол. наук, проф.

ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ФАУСТІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ В РОМАНІ «ВАЛЬДШНЕПИ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО **173**

Ірина Заярна, д. філол. наук, проф.

ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ НАРАТИВНИХ ДИСКУРСІВ У ТЕКСТАХ КИРГИЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ Ч.АЙТМАТОВА «ДЖАМІЛЯ» ТА ОПОВІДАННЯ Г.ТЮТЮННИКА «ТРИ ЗОЗУЛІ З ПОКЛОНОМ») **178**

Валентина Саєнко, к. філол. наук, доц.

СКІФСЬКА ТЕМА У ФОРМАТІ ДІАЛОГУ / КОНТРОВЕРСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ І РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР ХХ ст. **187**

Роман Козлов, к. філол. наук, доц.

СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЗИТИВІЗМУ ДОКТОРА ФРАНКА **205**

В’ячеслав Левицький, к. філол. наук

МІЖ МІСТОМ РОЗБІЙНИКІВ І МІСТОМ СВЯТИХ: ТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ КИЄВА У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА **210**

Анна Степанова, к. филол. наук, доц.

ГОРОД В ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И УРБАНИСТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ 1920-1930-х гг. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ **216**

Сніжана Жигун, к. філол. наук, доц.

ПОСТКОЛОНІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ПРОЗИ «ЛАНКИ»..... **225**

Оксана Кудряшова, к. філол. наук, доц.

ЕЛЕМЕНТИ „БОДЛЕРІВСЬКОГО УРБАНІЗМУ” **232**

В ТВОРЧОСТІ СТАРШИХ СИМВОЛІСТІВ..... **232**

Наталія Городнюк, докторант

НЕОРОМАНТИЧНИЙ ДИСКУРС РЕЧОВІЗМУ:..... **238**

КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ..... **238**

Олег Рарицький, к. філол. наук, доц.

ШІСТДЕСЯТНИКИ І ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В МЕМУАРНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г.КОСТЮКА **250**

Наталія Зінченко, к. філол. наук, доц.

ФОЛЬКЛОРНІ Й ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА ІДІОСТИЛЮ..... **257**

ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА..... **257**

Ганна Радько, к. філол . наук, доц.

АРХЕТИПИ ТА ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ В «КАЗЦІ ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ» ОКСАНИ ЗАБУЖКО..... **263**

Наталія Глушковецька, аспірантка

ТВОРЧІСТЬ ШІСТДЕСЯТНИКІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В.СТУСА (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРІЮ)..... **269**

Людмила Анісімова, викладач

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ..... **277**

У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ДОСВІД ТЕОРІЇ ЧИТАЦЬКОГО ВІДГУКУ.. **277**

Марія Бурдастих, аспірантка

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВЕРСІЇ «ЛІТЕРАТУРИ ПРО ВАМПІРІВ» (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Г.ПАГУТЯК)..... **285**

Юлія Горостоватова, аспірантка

МОТИВ ЗУСТРІЧІ У ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА **292**

Марина Єщенко, здобувач

ІСТОРИЧНЕ ТЛО ЯК СКЛАДНИК ПОЕТИКИ АБСУРДУ В НОВЕЛІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «СВЯТЕ СІМЕЙСТВО» **298**

Катерина Зайцева, аспірантка

ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА **305**

Тетяна Винник, аспірантка

ПРОБЛЕМА ЛІРИЧНОГО СЮЖЕТУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ **310**

Ірина Поліщук, студентка

«ДОКТОР» ЄВГЕНА ГРЕБІНКИ ЯК ПРЕДТЕЧА ПСИХОЛОГІЧНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ **316**

Євгенія Іванчукова, аспірантка

ПОВІСТЬ А.КАЩЕНКА «ЗРУЙНОВАНЕ ГНІЗДО: НОВАТОРСЬКИЙ ДИСКУРС ПРИГОДНИЦЬКОЇ ДОМІНАНТИ……**320**

Илона Дорогань, старший преподаватель

ИНТЕРХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК НОВЫЙ ТЕРМИН КОМПАРАТИВИСТИКИ…….....**330**

ВСТУПНЕ СЛОВО

Михайло Наєнко,
д. філол. наук, проф.

ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Автор оглянув деякі факти інтеграції української літератури та наукової думки про неї в зарубіжному літературному просторі. Огляд зроблено в історичній ретроспекції, а також з урахуванням найновіших відомостей про переклади українських художніх творів іноземними мовами, публікацій українських літературознавчих досліджень у зарубіжних країнах та рецензування їх в іншомовній періодиці.

Ключові слова: література, літературознавство, контекст, наукова концепція, переклад, рецензування.

Автор предложил обзор некоторых явлений интеграции украинской литературы и научного осмысления её в зарубежном литературном пространстве. Обзор осуществлён в исторической ретроспективе, с учётом новейших сведений о переводах украинских художественных призведений на иностранные языки, публикаций украинских литературоведческих изысканий в зарубежье и рецензировании их в иноязычной периодике.

Ключевые слова: литература, литературоведение, контекст, научная концепция, перевод, рецензирование.

The author examined the basic facts of Ukrainian literature and scientific thought integration in foreign literary space. Review is done in historical retrospectives, as well as the latest information about translations Ukrainian fiction to foreign language, publications in Ukrainian literary research in foreign countries and reviewing them in a foreign language periodicals.

Keywords: literature, literature studies, context, scientific concept, translation, review.

Міркування на цю тему хочу почати з каскаду риторичних запитань: «Чому Києворуська цивілізація взорувала в своєму розвитку з Константинопольської, а потім свою писемність пристосовувала до староболгарських (що несені були місіонерами Кирила й Мефодія) первнів? Чому в часи ренесансу і бароко українці рушили по освіту в європейські університети, а в Київській колегії-академії та в трохи молодших за неї Львівському, Харківському і Київському університетах обов'язково відкривалися кафедри іноземної філології і вся національно-освітня справа прагнула обов'язково потрапити в контекст із зарубіжною? Чому Котляревський початки нової національної літератури пов'язав не виключно з любовним трикутником місцевих возних-наталок-петрів, а зі світовим сюжетом про ще античного Енея? Чому Тарас Григорович, долаючи шлях національно-фольклорного романтизму, художньо глянув був не тільки на те, що робиться в Петербурзькому царському дворі та в душах гноблених Російською імперією народів («Сон», «Кавказ»), а й на те, що діється «в непробудимому Китаї, в Єгипті темному» і чому для українців залишалися актуальними його біблійні мотиви й пристрасті («Давидові псалми», «Саул», «Марія»)? Чому П. Куліш так уперто хотів переконати своїх сучасників, що «українці… лежать головою до

Європи, а ногами до Азії»? Що терзало душу Нечуя-Левицького, коли він писав свій трактат «Україна на літературних позвах з Московщиною»? Що змушувало Івана Франка відриватись від важливих творчо-національних справ і писати трактат «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» та займатися художніми перекладами з десятків східних і західних літератур? Чому, зрештою, М. Хвильовий прийшов до думки про необхідність творчої орієнтації України на психологічну Європу і всілякого відмежування від «московських задрипанок», а М. Зеров спинився на переконанні, що слід тверезо розібратися в таких константах, як «Європа-освіта-просвіта-лікнеп»? Подібні питання не раз поставали і перед Ю. Яновським, коли він, хай навіть віртуально, хотів бачити свої книжки поруч із книгами Роллана, Конрада, Кіплінга; і перед О. Довженком, коли він говорив про себе: «Я належу людству»; і перед письменниками-шістдесятниками, коли вони намагалися заглянути за радянську залізну завісу і побачити там Хемінгуея, Ремарка чи Сент-Екзюпері. На жаль, такого типу питання, реалізовуючись лиш почасти в творчості письменників Котляревсько-Франко-Довженкової епохи, в багатьох інших випадках провисали в повітрі і далі висловлення констатацій чи публіцистичних пасажів не рухалися. А йшлося ж загалом про прагнення бачити Україну і її письменство не в ізоляції, не в загумінковому, а світовому просторі, в ряду тих цивілізацій, які сягають загальнолюдських цінностей і простягають, як казав В. Сосюра, аж «до зір свої руки». В. Сосюра, до речі, в світовий контекст увірвався буквально напередодні шістдесятництва, створивши (деякі не довершивши) такі модерні поеми, як «Мойсей», «Каїн», «Христос», «Мазепа», «Махно», «Розстріляне безсмертя»…

Коли ж ідеться про суто літературознавче осмислення цих проблем, то воно почалося либонь тільки в середині й в останній чверті XIX ст. Ад'юнкт-професор Київського університету М. Костомаров у 1847 р. наблизився до них у дослідженні слов'янської міфології; через 30 років заговорив про це професор М. Дашкевич у студіях «Постепенное развитие науки истории литературы…» (1877) та «Отзыв о сочинении г. Петрова…» (1886), а ще через 20 років професор В. Перетц відрядив для вивчення зарубіжної літератури студента М. Драй-Хмару; його інший студент Освальд Бургардт почав наближатися до перегуків української і німецької літератур («Леся Українка і Гейне», 1927), М. Зеров зайнявся перекладами українською мовою цілої китиці античних поетів («Камена», 1924) і т. д. З семінару В. Перетца вийшов і Д. Чижевський, який, будучи у вимушеній еміграції, спочатку глянув на постать Г. Сковороди та інших українських письменників з позицій зв'язку їх із європейською філософією («Нариси історії філософії на Україні», 1931), а потім створив «Порівняльну історію слов'янських літератур» (1968), в якій українську дуже переконливо зафіксував саме в зарубіжному дискурсі. У його ж «Історії української літератури» (1956) теж періодично зринав зарубіжний контекст, а концептуально той контекст постав там як органічний складник стильової системи, що характерна була для всіх європейських літератур модерного періоду їх розвитку. Те, що раніше в Україні виявлялося лише як літературознавчі вкраплення («Очерки истории украинской литературы XIX

столетия Н. И. Петрова», 1884) чи фактологічні обмеження («Нове українське письменство» М. Зерова, 1924), у Д. Чижевського постало, отже, як наукова концепція. Певним доповненням до неї стала значно пізніша публікація студії Л. Коваленка «Мовами світу» (1984), в якій подано чимало інформації про переклади різними мовами творів української літератури в повоєнний час. Серед перекладачів та дослідників українського слова в зарубіжних країнах Л. Коваленко називає імена Л. Стоянова, С. Русакієва, П. Атанасова, І. Давидкова – з Болгарії, І. Горака, Ю. Доланського, З. Геник-Березовської, В. Жідліцького, О. Зілинського, М. Неврли, М. Мольнара – з Чехословаччини, М. Якубця, Ф. Неуважного, С. Козака – з Польщі, С. Суботіна, О. Флакера – з тодішньої Югославії, П. Кірхнера – з НДР, які були добре знаними й шанованими в Україні та поза її межами [9, 288]. Новим етапом у розвитку такого типу досліджень стало створення колективом академічного Інституту літератури імені Т. Шевченка п'ятитомної праці «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987-1995). Але вразливим місцем цієї праці стала її неповнота – в ній опинилися поза межами аналізу твори тих українських авторів та літературознавців, які офіційною критикою або були зараховані до буржуазних націоналістів, або вважалися «ворогами народу», що були страчені чи піддавалися репресіям радянським режимом. До цього авторів названої праці зобов'язували регламентації антинаукової соцреалістичної методології, що веде нині до думки обов'язкового «перепрацювання» названого дослідження.

Прагнення українців виходити за межі свого підколоніального можливого натрапляло нерідко на опір не лише своїх, не завжди вправних у науковому мисленні, співвітчизників, про яких можна дещо дізнатися з полеміки між Драгомановим і Грінченком на рубежі 80-90-х років XIX ст. [4]. Активніше, буквально з шаленістю противились цьому шовіністично настроєні літератори сусідніх – російської, австро-угорської та польської – митрополій. Поляки, наприклад, довго вважали, що українська література є всього лиш «діалектом» польської; російський літературознавець О. Пипін (співавтор В. Спасович) у своєму «Обзоре истории славянских литератур» (1875) та пізнішій «Истории славянских литератур» (1879) розглядав українську як самодостатню, а коли вийшов перший том «Історії літератури руської» (тобто – української) О. Огоновського (1887), то свою попередню думку розвернув на 180 градусів (див. його рецензію «Особая история русской литературы», 1890). Тим часом ще раніше В. Бєлінський, коли вже з'явився навіть Шевченків «Кобзар», міг з жовчною іронією проректи в «Статьях о народной поэзии»: «Что же касается до малороссиян, то смешно и думать, чтоб из их, впрочем, прекрасной, народной поэзии могло теперь что-нибудь развиться: из неё не только ничего не может развиться, но и сама она остановилась еще со времен Петра Великого; двинуть ее возможно только тогда, когда лучшая, благороднейшая часть ее малороссийского населения оставит французскую кадриль и снова примется плясать тропака и гопака, фрак и сюртук переменит на жупан и свитку, выбреет голову, отпустит оселедец, – словом, из состояния цивилизации, образованности и человечности (приобретением которых Малороссия обязана

соединению с Россией) снова обратится к прежнему варварству и невежеству... Племя может иметь только народные песни, но не может иметь поэтов, а тем менее великих поэтов: великие поэты являются только у великих наций. А малороссийское наречие одно и то же для всех сословий — крестьянское. Поэтому наши малороссийские литераторы и поэты пишут повести всегда из простого быта и знакомят нас только с Марусями, Одарками, Прокипами, Кандзюбами, Стецьками и тому подобными лицами... Жалко видеть, когда и маленькое дарование попусту тратит свои силы... Хороша литература, которая только и дышит, что простоватостию крестьянского языка и дубоватостию крестьянского ума!» [1, 163]. Традиція усталення таких шовіністичних уявлень про українців і їхню творчість поширювалася в Російській імперії і на українську мову, яку деякі найзапекліші шовіністи в дореволюційній імперії послідовно вважали «наречием» російської [8, 199], а в сучасній Росії думають з цього приводу так само, тільки з «уточненим» акцентом. У недавньому інтерв'ю «Литературной газете» історик Ю. Жуков говорить відкритим текстом: української мови як такої немає, а є всього лиш галицько-польська вигадка. І це в той час, коли й на саму російську філологію в Росії почав чинитися неймовірний тиск з боку влади. Викладачі Санкт-Петербурзького університету нещодавно звернулися до громадськості з проханням захисту від обвального скорочення набору студентів на філологічні спеціальності, а філологічний факультет Московського університету розпочав навіть акцію «громадянської непокори» у зв'язку з урядовою «войной со свободной мыслью… манкуртизацией страны» і т. д. Вчинено замах також на ряд художніх навчальних закладів Росії – Літературний інститут імені М. Горького, Московський архітектурний інститут, Інститут мистецтвознавства» й ін. Але це, як кажуть, їхня внутрішня справа; нехай розв'язують її своїми силами, однак пам'ятають, що насильницьке втручання влади в гуманітарну сферу закінчувалося завжди дуже печально для тієї влади. Як тільки Микола Перший заслав Т. Шевченка в солдати з забороною писати й малювати, так для нього й була зсукана петля. Дочекалася вона свого власника в 1856 р. нібито з причини поразки імперської армії у Кримській війні. Але, як знаємо, Бог палицею не б'є… Наступник Миколи (в народі – Палкіна) Олександр Другий, що благословив валуєвський та емський циркуляри, за якими «украинского языка не было, нет и быть не может», зазнав восьми замахів, восьмий із яких став справді останнім. В новіші часи: як тільки «батько народів» Сталін зібрався був навести «свій порядок» у мовознавстві (де зараз його «бесценный труд» «Марксизм и вопросы языкознания»?), так Господь-Бог одразу ж покликав його на бесіду до себе і та бесіда триває до сьогодні; як тільки черговий партійний лідер Хрущов зважився змінити російсько-українсько-білоруський правопис (в усіх східнослов'янських мовах, на його думку, треба було писати «огурці», «зразець» та іншу муть) і вишикувати в одну покірну шеренгу поетів та художників (щоб не було серед них «абстракціоністів» та «формалістів» на зразок Вознесенського й Неізвєстного), так одразу ж йому свої ж хлопці порадили зачинити кремлівські двері з протилежного боку… Але це, повторюся, їхні справи, хоча стосуються вони і світової гуманітаристики,

зокрема питання «література і світ». Шкода, що над цим не замислилися сучасні валуєви та підрахуї на зразок Колісниченка-Ківалова і їхнього натхненника, коли приймали псевдо-закон про «регіональні мови», за яким кожен пострадянський хутір в Україні може запровадити в себе, крім конститутуційної української, другу, третю й соту «регіональну» мову…

Література й наука про неї завжди по-своєму коригували напрям розвитку духовності і людини, і суспільства. Не випадково ж у Новому заповіті прозвучала аксіома, що «спочатку було Слово», а геніальний педагог В. Сухомлинський доводив радянській системі, що з людиною, яка не розуміє Слова, немає про що говорити в принципі. Ідеал такої людини витворювався в межах «залізної завіси», яка відгороджувала СРСР від Заходу і Сходу, протягом усіх 1917-1991 років. Ліна Костенко назве ті межі кліткою, мірки для якої знімали «*з пресованих бовдурів / І пружинно-спіральних негідників*» [19, 264].

Нова активізація дослідницької думки щодо питань «Україна і світ», «українська література в зарубіжному контексті» припадає на останнє двадцятиліття. Діаспорні вчені, щоправда, порушували їх трохи раніше. Більше про це можна дізнатися з недавно виданої книги «Українська діаспора. Літературні постаті, твори, бібліографічні відомості», упорядкованої В. Просаловою (Донецьк, 2012). І. Борщак, наприклад, свою студію «Україна в літературах Західної Європи» опублікував французькою мовою ще в 1935 р.; огляд Д. Дорошенка «Україна та її історія в світлі західноєвропейської літератури XVIII — першої половини XIX ст.» з'явився німецькою мовою за вісім років перед тим, у 1927 р. Культурологічна праця В. Січинського «Чужинці про Україну» опублікована в 1942 р.; стаття І. Лисяка-Рудницького «Україна між Сходом і Заходом» з'явилася в 1987 р. і т. д. Але такого типу фундаментальний проект, як «Очима Заходу» Д. Наливайка, є науковим продуктом уже останнього (незалежного в Україні) двадцятиріччя (1998). Суто літературні проблеми в цих працях постають, проте, лиш принагідно і схарактеризовані не стільки як художні явища, скільки як історичне джерело. У дослідженні В. Січинського згадуються, зокрема, російський князь І. Долгорукий та німецький антропогеограф Й. Коль, які, мандруючи Україною, щось чували, наприклад, про автора української «Енеїди» І. Котляревського. Д. Наливайко наводить свідчення про Україну найрізноманітніших зарубіжних дослідників, в обсервацію яких обов'язково потрапляють знакові для свого часу твори («Слово про Ігорів похід», наприклад). Є тут і стислі згадки про твори тих європейських авторів, теми для яких узято з українських історичних подій («Есе» Монтеня, поеми Байрона і В. Гюго з однаковою назвою «Мазепа» тощо). Більш «літературною» в цьому розумінні була видана 2010 року книжка Л. Рудницького «Світовий код українського письменства», в якій, проте, йдеться лише про окремі грані українсько-німецьких та українсько-англійських літературних стосунків. Цікавою була свого часу студія В. Крикуненка «Украинская литература: российские адреса», в якій проаналізовано літературну україніку тих авторів, що жили і творили на території сучасної Російської федерації. До 90-х років XX ст. та україніка «пряталась за тяжёлой дверью спецхранов. Она была похожа на затонувшую Атлантиду: кое-кто о ней

слышал, но никто толком ничего не знал» [10, 96]. Справді, що ми знали про українські літературні видання, які виходили протягом 20-30-х років ХХ ст. у Краснодарі, Ростові-на-Дону, в Саратові чи й у самій Москві? Або про те, що перші літературні дебюти Василя Барки починалися на Кубані? Зараз стало можливим про все це говорити вільніше, до чого доклали чи й нині докладають немало зусиль українці за походженням і зацікавленням Ю. Барабаш та Н. Над'ярних (літературознавці), І. Карабутенко і А. Руденко-Десняк (публіцисти й перекладачі), В. Большаков і П. Жур (шевченкознавці), І. Шишов (поет, літературознавець і художник), Г. Турков (далекосхідний поет і перекладач з японської та китайської мов), В. Чумаченко (Краснодарський дослідник української літератури) та ін.

Ширший розвиток проблеми входження української літератури в європейський контекст запропонував нещодавно Г. Грабович, опублікувавши в журналі «Критика» студію «Українська література та Європа: апорії, асиметрії та дискурси». Дослідник у ній почасти використав тематично близькі до цієї проблеми студії О. Білецького («Перекладна література візантійсько-болгарського походження», 1947) та Д. Чижевського (німецькомовна «Порівняльна історія слов'янських літератур», 1968), але й висловив суто свій погляд на заявлену в назві статті проблему. В ній етап за етапом простежено факти апорії та асиметрії, які по-різному виявлялися і в найдавнішій, і в новішій (після Котляревського) українській літературі. Дослідник не розвинув, проте, поглядів О. Білецького, який у студії «Українська література серед інших літератур світу» (1958) створив, як на мене, дуже ґрунтовну картину сприйняття європейськими країнами українського фольклору та творчості головних постатей української літератури ХІХ ст. (Котляревського, Шевченка, Франка, почасти драматургів театру корифеїв і драматичної поезії Лесі Українки). Г. Грабович на все це спробував глянути з історико-теоретичної перспективи, прийшовши, однак, до не зовсім прийнятного висновку. Метод дослідника можна назвати російсько- і польсько-центричним, оскільки, на його думку, світ, зокрема європейський, щось про українську літературу дізнавався в основному не безпосередньо від неї, а виключно через посередництво польських та російських джерел. Дослівно в дослідника це звучить так: «…Поява України й українських літературних топосів ув європейському літературному каноні залежала від того, наскільки до нього зуміли ввійти польська та російська літератури (кожна зі своїми особливостями)… Українська література Нового часу починається з подвійної апорії: вона виходить на загальну європейську сцену не під своїм іменем, а за посередництва відоміших польської та російської літератур, не усвідомлюючи гаразд і тим паче не артикулюючи свою літературну ідентичність» [3, 26]. Деякі літературні факти дослідженого часу свідчать про інше. По-перше, і Котляревський, і Шевченко, і Марко Вовчок, і Франко свою літературну ідентичність завжди пов'язували саме з Україною (а не з російською чи австро-угорською імперіями). По-друге: Тереза Робонсок (псевдонім *Тальві*) ввела згадку про І. Котляревського в англомовний контекст без будь-якого посередництва, а зі знання його оригінальних творів (30-ті роки ХІХ ст.).

Лейпцігське видання «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки» (1859) готувалося теж без російського посередника. Упорядник цього видання зазначав: «Следующие (українські. – *М. Н.*) стихотворения присланы на малороссийском языке с примечанием, что стихи Шевченко – выражение всеобщих, накипевших слёз; не он плачет об Украйне – она сама плачет его голосом» [17, 7]. Доречно сказати, що в цьому виданні вперше (завдяки клопотанню П. Куліша) опубліковано такі Шевченкові твори, як «Кавказ» чи «І мертвим, і живим…», котрі до того (до 1859 р.) відомі були лише в списках і перебували під арештом у петербурзькому казематі до 1906 р. [20, 735]. Визволити їх звідти судилося В. Доманицькому, який разом із українцями – депутатами російської Держдуми – домігся дозволу на це в самого царя Миколи II і в виданому 1907 року в Петербурзі «Кобзарі» вперше вмістив у ньому текстологічно звірені всі (крім восьми) поезії Т. Шевченка. Бо ж дотичитачеві пропонувалися тільки «цензурні переїди» їх, як казав один із причетних до того видання О. Лотоцький. У матеріальній та моральній підтримці його брали участь багато подвижників української справи: члени петербурзької «Української громади», «Товариство імені Т. Шевченка», «Доброчинне товариство з видань корисних книг», члени спеціально створеного комітету з видання «Кобзаря», згаданий О. Лотоцький, а також В. Науменко, П. Стебницький, О. Русов, Хв. Вовк та ін. Значну суму пожертвував на видання меценат В. Симиренко, але основною все-таки була дослідницька робота над текстами В. Доманицького. Її дуже високо цінував І. Франко, який вдячно скористався текстологічною працею В. Доманицького і в своїх власних виданнях та дослідженнях творів Т. Шевченка...

Є й ряд інших прикладів, які не цілком підтверджують цитовану думку Г. Грабовича. Деякі оповідання й повісті Марка Вовчка перекладалися російською («Інститутку» переклав і опублікував у 1860 р. І. Тургенєв), а також чеською («Інститутка», 1862) та французькою («Маруся», 1878) безпосередньо з оригіналу. Так само з оригіналу у 80-90-х роках XIX ст. були перекладені хорватською мовою й опубліковані в періодичних виданнях більше десятка оповідань і повістей Марка Вовчка, а в 1899 році їх видано в загребі окремою книжкою з назвою «Pucke pripovijesti» («Народні повісті»). Є немало такого типу фактів і щодо з'яви в європейському світі новел і повістей М. Коцюбинського. 1906 р. в Чернівцях, а 1909 р. у Відні вони публікувалися німецькою мовою окремими книжками; 1906 р. польською їх видано у Варшаві; 1910-го – чеською у Празі; того ж року вийшов перший (а через рік другий) томи прози письменника російською мовою, а 1912-го р. повість «Тіні забутих предків» друкувалася одночасно і українською, і російською мовами. Ні про яке чужомовне посередництво в усіх цих випадках говорити не доводиться.

Значно складнішою була і залишається проблема суто літературознавчого осмислення української класичної літератури. До з'яви «Порівняльної історії слов'янських літератур» Д. Чижевського більшість літературознавців Європи про українську літературу дізнавалися справді не безпосередньо з українських, а з російських, польських чи інших слов'янських джерел. У найновіші часи до них долучилися ще й французьке, німецьке, англійське та італійське джерела.

Мова про публікацію цими мовами ряду творів новітньої літератури («Вершники» Ю. Яновського; «Знак терезів» М. Рильського, «Бур'ян» А. Головка, «Вибрані поезії» М. Бажана, «За синім морем» А. Малишка, «Прапороносці» та «Собор» О. Гончара й ін.), поезії шістдесятників (В. Симоненко, Д. Павличко, М. Вінграновський, Ліна Костенко, І. Драч та ін.), прози і драматургії постмодерного часу (О. Забужко, Ю. Андрухович, С. Жадан, Неда Неждана), публікації яких супроводжувалися або передмовами-післямовами, або після виходу їх – рецензіями в англо-, франко-, італійсько- чи німецькомовній періодиці. Так, перекладу французькою мовою роману Ю. Яновського «Вершники» передувала розгорнута вступна стаття Луї Арагона, український переклад якої опубліковано 1958 р. [18, 118]. Кілька рецензій на роман Ліни Костенко «Маруся Чурай» вмістила англомовна періодика Канади [6, 206]; про романи О. Гончара, а також прозу і поезію інших українських авторів другої половини XX ст. опублікували в німецькомовних виданнях Анна-Галя Горбач та Рольф Гебнер. Кандидатська і докторська дисертації та публікації за їх тематикою Р. Гебнера (про українсько-німецькі літературні контакти, зв'язки та типологічні сходження) виконувалися в Німеччині та в Україні, але захищалися в Німеччині німецькою мовою. Книжка на його пошану (до 65-річчя), яку видано в Німеччині, мала назву «Україна між Сходом і Заходом» [7]. Серед перекладених французькою, англійською мовами творів Неди Неждани її драма «Той, що відчиняє двері» вміщена до каталогу кращих п'єс Європи. На міжнародній Конференції жінок-драматургів її презентувала шведський режисер Анна Манергейм. «За висловами колег із США, Швеції, Норвегії, Фінляндії, Канади, Австралії, які відзначали «блискучий діалог», «тонку іронію», «оригінальність форми», важливість «соціальної проблематики», п'єса була сприйнята як одна з кращих на Конференції». Авторка цих останніх слів наголошує, що сучасна українська драматургія може бути цілком конкурентоспроможною за кордоном, хоча й розвивається вона «за відсутності будь-якої підтримки, насамперед у перекладах іншими мовами і промоції, зі звуженим внутрішнім «ринком» – і через «беззахисність» й ігнорування української мови, і відсутність захисту національного культурного продукту, і через ніякий, а частіше негативний бренд країни» [15, 37].

На особливу згадку в цьому контексті заслуговує новочасне освоєння поезії Т. Шевченка (переклади окремих зразків її існують нині майже всіма провідними мовами світу), а грузинською Рауль Чілачава переклав з оригіналу (як і твори Т. Шевченка) також чимало віршованої поезії І. Франка й Лесі Українки [2]. Невдовзі з'явиться грузинською майже вся лірика Т. Шевченка в перекладі Олександра Мушкудіані. В самій Грузії варті особливої уваги монографічні дослідження Отара Баканідзе, який опублікував грузинською мовою тритомний курс «Історії української літератури», та Р. Хведелідзе, якому належить ґрунтовна монографія «Модерністська новела в грузинській та українській літературах» (2006). О. Мушкудіані без будь-якого посередництва також дослідив чимало різних етапів українсько-грузинського літературного процесу [11; 12], а нещодавно опублікував дуже докладну бібліографічну працю про рецепцію творчості Т. Шевченка в Грузії [14] та монографію про

«присутність» у грузинській літературі творчості І. Франка [13]. Недалекий той час, коли ширше буде представлена в Україні і польська шевченкіана (на хвилі відзначення 200-ліття від дня народження поета), а 100-річчя від дня смерті Лесі Українки в 2013 р. активізує, безсумнівно, і збір відомостей про її творчість як світове явище. Один із перших кроків у цьому напрямку зробив (див. вище) неокласик Освальд Бургардт у своєму дослідженні «Леся Українка і Гейне» (1927), а в 90-х роках минулого століття в Німеччині вийшла ґрунтовна збірка досліджень творчості Лесі Українки як феномена загальноєвропейської культури («Lesia Ukrainka und die europeaische Literatur», 1994).

За усталеною традицією (і логікою), осмислення різних літературних фактів відбувається, як правило, спочатку в критичному та історико-літературному планах і лише згодом – з теоретичної точки зору. Синтезувати ці три форми літературознавчої думки вдавалося лише окремим дослідникам. Переважно таким, талант яких поєднував у собі філософське та літературознавче розуміння художніх явищ. Маю на увазі давніших класиків такого жанру Аристотеля й Гегеля, а в українські новіші часи – І. Франка та Д. Чижевського. Постмодерна епоха народила ряд постатей, які не тільки стають у цей ряд, а й в останні десятиліття диктують суто свою «моду» практично всьому теоретичному корпусу літературознавців Європи. Принаймні, коли йдеться про Р. Барта, Ж. Дерріду, Ю. Лотмана, Д. Перкінса, Ц. Тодорова, Мішеля Фуко чи Умберто Еко, то безсумнівний вплив їх на літературно-теоретичну думку сучасності (хай і з певними критичними претензіями до них) заперечити навряд чи хто зважиться. Сучасні українські теоретики літератури, будучи ще недавно відгородженими від них згадуваною «залізною завісою», нині потрапили теж у їхнє силове поле і тому планка теоретичного мислення в Україні піднялася відтак дуже відчутно. Без цього силового поля навряд чи з'явилися б такі ґрунтовні праці, як «Модернизм и постмодернизм» Д. Затонського (2000), «Теорія літератури і компаративістика» Д. Наливайка (2010); в атмосфері цього ж силового поля народжувалося теоретичне осмислення українського модернізму Соломією Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», третє перевидання 2002) і Тамарою Гундоровою («ПроЯвлення Слова», друге видання 2009). В англомовному світі добре відомі теоретичні праці І. Фізера, зокрема його монографія «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні» (український переклад 1993 р.); активно доносить англомовному середовищу деякі відомості про українську літературу М. Павлишин (Австралія), російське (а заодно й українське) літературознавство нещодавно збагатилося дуже ґрунтовним теоретичним виданням Ніни Над'ярних «Дмитрий Чижевский: единство смысла» (2005). Названі праці присвячені ніби окремим питанням науки про літературу, але деякі висновки їх авторів екстраполюються і на ширший літературознавчий простір. Адже запропоновано, наприклад, своєрідний теоретичний погляд на закономірне (як вважає автор) «чергування» в літературі лише двох «-ізмів» – модернізму й постмодернізму (Д. Затонський); вперше постав перед читачем український модернізм з позицій власне модерністських (С. Павличко), а також – у постмодерній інтерпретації (Т. Гундорова); зроблено

чи не першу спробу теоретично «пояснити», чим була філософсько-літературознавча діяльність Д. Чижевського для всієї слов'янської духовності (Н. Над'ярних). Грандіозним можна назвати літературознавчий проект Ніли Зборовської, яка зважилася «переглянути» з теоретичних позицій **психоаналізу** всю історію нової й новітньої української літератури («Код української літератури», 2006). Ризик при цьому був неабияким, щодо нього висловлювалося немало критичних претензій, але, як знаємо, хто не ризикує, той не п'є шампанського…

Якою мірою названі явища теорії літератури вплинули на розвиток літературознавства в Україні і чи відомими вони стали в світі? Окремі постулати їх будуть реалізовані, певно, в дискурсі нової історії української літератури, яка створюється в академічному інституті літератури імені Т. Шевченка за редакцією В. Дончика. Я. Поліщук вважав, що після з'яви названих вище досліджень С. Павличко, Т. Гундорової та збірника статей Г. Грабовича «До історії української літератури» (1997) почнеться взагалі новий (альтернативний) етап у створенні літературних історій України [16, 59-61]. Нонна Шляхова у доповіді на 13-му філологічному семінарі в Київському університеті порушила і ряд методологічних проблем створення літературних історій [21, 28-33]. Загалом же теоретичних пропозицій різного характеру не бракує останнім часом не тільки стосовно створення історій літератури, а й розвитку різних жанрів (генерика), компаративного дослідження літератури як явища світового, різних питань віршознавства, наратології, герменевтики та інших теоретичних дискурсів. Кількісні і якісні характеристики їх з кожним роком зростають, бо інтенсивно зростає і кількість кадрів теоретичного профілю. Ще ніколи Україна не мала такої кількості дипломованих теоретиків літератури, як нині. Коли глянути на українські університети «від Сяну до Дону», то виявиться, що в кожному з них обов'язково працюють доктори наук, що марковані саме теоретичною спеціальністю в дипломах або спеціалізуються в цій галузі: Б. Бунчук (Чернівці), О. Бедзір (Ужгород), М. Ільницький і М. Гнатюк (Львів), Р. Гром'як і сестри Лановички (Тернопіль), П. Іванишин (Дрогобич), Н. Шляхова і Є. Черноіваненко (Одеса), Н. Бернадська, Н. Костенко, Т. Гундорова, Я. Поліщук, Г. Сивокінь, Д. Наливайко, М. Кодак, О. Бондарева (Київ), Л. Кавун і О. Киченко (Черкаси), Г. Клочек і В. Марко (Кіровоград), М. Гіршман і В. Просалова (Донецьк), О. Турган (Запоріжжя); ряд фахівців, які буквально вчора стали кандидатами й докторами наук з теорії літератури, працюють у Вінниці, Житомирі, Сумах, Луганську, Миколаєві, Бердянську, Сімферополі та інших українських містах. Свою теоретичну працю вони не уявляють без світового контексту (в окремих випадках, щоправда, лиш на термінологічному рівні) і, можна припустити, що з часом і їхні власні роботи стануть ширше відомими в тому світовому контексті. На жаль, Європа майже нічого не знає про українську теоретичну думку з галузі літературознавства.

Трохи кращі справи з історико-літературною інформацією. Англомовний світ, наприклад, має більш-менш достатнє уявлення про українську літературу з перекладеної англійською мовою Ю. Луцьким «Історії української літератури» Д. Чижевського (друге видання, в якому розділ про модерну літературу написав

сам О. Луцький, вийшло в 1997 р.); Анна-Галя Горбач німецькою мовою видала стислий курс історії української літератури від часів «старого» романтизму до творчості В. Стуса й І. Калинця [5]; французькою мовою дочка Анни-Галі Горбач переклала в 90-х роках ХХ ст. «Історію української літератури» М. Возняка; О. Пахльовська створила італійською мовою навчальну книгу «Українська літературна цивілізація» (1998). Кілька проблемних монографій та оглядових студій зарубіжних авторів опубліковано німецькою, польською, словацькою, чеською, хорватською, сербською та деякими іншими європейськими мовами. З погляду теоретичного на особливу увагу заслуговують монографії австрійського професора Стефана Симонека про літературні стосунки І. Франка з модерністами і польського професора Степана Козака про літературу доби Кирило-Мефодіївського братства. У Польщі також в останні роки вийшли книги польських (часом – українського походження) авторів: Василя Назарука («Twórczość poetycka Bohdana Ihora Antonycza», 2007), Ігоря Набитовича («Універсум sakrum'y в художній прозі: від модернізму до постмодернізму», 2008), Галини Корбич («Захід. Польща. Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму», 2012) та колективна праця упорядника Роберта Папіського «Jarosław Iwaszkiewicz і Ukraina» (2010). Ряд публікацій присвятили українському літературному процесу чеський і словацький професори Іво Поспішил і Міхал Роман. На американському континенті тривалий час плідно працював згаданий професор Торонтського університету Юрій Луцький (англомовні монографії «Літературна політика на радянській Україні 1917-1934», «Між Гоголем і Шевченком», «Українська література в 20 сторіччі» та ін.), а останнім часом привернули до себе увагу англомовні літературознавчі студії В. Чернецького і М. Шкандрія. Навчаючись і працюючи в США, одесит Віталій Чернецький опублікував монографію про сучасну українську та російську літературу в контексті глобалізації (Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization, 2007). Канадець Мирослав Шкандрій дослідив українсько-єврейські літературні зв’язки в монографії «Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity“ (2009), професор із Чикаго Йоханан Петровський-Штерн опублікував книжку, яка містить п’ять біографічно-критичних силуетів письменників-євреїв, що вибрали для творчості українську мову і стали українськими письменниками („The Anti-Imperial Choice: The Making of the Ukrainian Jew“, 2009). Йдеться конкретно про Грицька Кернеренка, Івана Кулика, Раїсу Троянкер, Леоніда Первомайського і Мойсея Фішбейна…

Праці материкових літературознавців у перекладах бодай європейськими мовами виходять (ніде правди діти) не густо. Після двотомника Л. Новиченка «Избранные работы» (Москва, 1985) за межами України з’явилося щонайбільше дві-три нових авторських позицій. В Хорватії та в Росії, зокрема, опубліковано дослідження І. Дзюби «Шевченків «Кавказ» на тлі непроминального минулого». Його ж російськомовний тритомник досліджень «Сквозь завихрения времени» вийшов у Києві у «Видавничому домі Бураго». Значну інформацію про український літературний процес містили, а почасти й

досі містять, щорічні українознавчі збірники, що виходили, починаючи з 90-х років XX ст., у Варшавському (за редакцією С. Козака) та Ягеллонському (за редакцією В. Мокрого) університетах. 1997 року 3-й номер журналу «Casopis Matice hrvatske» цілком був присвячений Україні та українській літературі; така ж тематика стала головною у віденському альманасі «Osterreichische Osthefte» (2000, № 3-4) та в болгарському альманасі «Панорама» (2007, № 12). У них хорватською, німецькою та болгарською мовами опубліковані окремі твори українських письменників та статті українських дослідників про літературний процес в Україні. Йдеться, зокрема, про есеї «Гуманітарна національна аура…» Ліни Костенко, «Розмисли» Павла Загребельного, ряд художніх текстів А. Малишка, Д. Павличка, Ліни Костенко, І. Драча, Ю. Винничука, Є. Кононенко, О. Забужко та ін., а також про публіцистику А. Матвієнка, А. Погрібного і В. Яворівського. Професор із Пряшева Міхал Роман переклав і опублікував словацькою мовою монографію М. Наєнка «Ukrajinsky literarny romantyzmus. *Dobovy a naddobovy»* (Банська Бистриця, 2006).

Трохи ширший і активніший вигляд має рецензування окремих українських праць у зарубіжних журналах та фахових збірниках. Першість тут належить, либонь, книжці Тамари Гундорової «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005). Цю книжку (фрагменти її друкувалися в Польщі й Хорватії) відрецензовано практично всіма мовами, що є офіційними в ООН. На позір, мабуть, тому, що в її назві звучить печально «модна» чорнобильська тема. Але хочеться вірити, що ще й через артикуляцію в книжці критично виваженої інформації про наявність в Україні серйозної постмодерної літератури. Інші рецензії в зарубіжних виданнях, скажімо, на книжку Г. Грабовича «До історії української літератури» (М. Павлишин, англійською мовою, Торонто, 1999) чи М. Наєнка «Краса вірності» (В. Панченко – російською, Москва, 1982), його ж «Романтичний епос» (Іван Яцканин – словацькою, 2001), «Українське літературознавство» (Іво Поспішил – чеською, Брно, 1998; Ервін Ведель – німецькою, Гейдельберг, 2001), «Художня література України» (Міхал Роман – словацькою, Брно, 2007) інформують читачів зарубіжжя, що є в Україні і сучасне трактування класичної літератури та класичного літературознавства. Проаналізувавши деякі з цих рецензій, М.Ігнатенко опублікував аналітичний матеріал з назвою «Книга, яку помітили на Заході» («Всесвіт», 2003, №5-6, с.154-166). Залишилося… небагато: перекласти цю інформацію (хоча б названі книги) ще й оонівськими мовами. Тоді, можливо, виникали б не лише риторичні запитання, що звучали на початку цього виступу, а й ґрунтовні відповіді на них.

Надія на це, проте, невелика. Навіть найоперативніших у сучасній критиці інформаторів такий критерій практично не цікавить. «Фокус», наприклад, опублікував прізвища 25-ти успішних, як він вважає, сучасних письменників. Успішність там визначається кількістю проданих книжок. А чи їх перекладають за кордоном – запитання «на засипку». Так само щодо книжки «Літературна дефіляда», підготовленої в бібліотеці «ЛітАкценту»: двадцять сучасних критиків про двадцятьох сучасних письменників. Про натяки на те, що їх перекладають і видають за кордоном, у «Дефіляді» лише можна здогадатися…

Тим часом у березні цього року в Лондоні проведено «Тиждень читань актуальної української та грузинської драми». З метою відбору кращих із них для втілення на сценах провідних європейських театрів.

1. *Белинский В.* Собрание сочинений в девяти томах. – Т. 9. – М., 1979. 2. *Велика трійця* (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка). Грузинською переклав Рауль Чілачава. – К., 2005. 3. *Грабович Г.* Українська література та Європа: апорії, асиметрії та дискурси // Критика. – 2012. – № 4. 4. *Грінченко Б.* Листи з України Наддніпрянської. – К., 1917; Драгоманов М. Листи на Наддніпрянську Україну. – К., 1917. 5. *Horbatsch A.-H.* Die ukrainische Literatur entdecken… - Germany. – 2001. 6. *Дзюба І.* Є поети для епох. – К., 2011. 7. *Die Ukraine zwischen Ost und West…* – Shaker verlag Aachen, 2007. 8. *Камчатнов А., Николина Н.* Введение в языкознание. – Москва, 1999. 9. *Коваленко Л.* Мовами світу. Літературно-критичні нариси. – К., 1984. 10. *Крикуненко В.* Украинская литература: российские адреса // Литературное зарубежье. Проблема национальной идентичности. – М., 2000. 11. *Мушкудіані О.* З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX-початку XX ст. – К., 1986. 12. *Мушкудіані О.* Українські грузинсько-українські літературно-культурні зв'язки 20-30-х років XX ст. – К., 1991. 13. *Мушкудіані О.* Грузинська світлиця Івана Франка. – К., 2006. 14. *Мушкудіані О.* Симфонія грузинської шевченкіани. – К., 2009. 15. *Неждана Н.* Закордоння української драми // Український театр. – 2012. - № 5. 16. *Нова* історія української літератури. – К., 2005. 17. *Новые* стихотворения Пушкина и Шевченки. – Лейпциг, 1859. 18. *Радянське* літературознавство. – 1958. – № 6. 19.*Сверстюк Є.* Шістдесятники і Захід // Українське слово. Хрестоматія. В 4-х кн. – К., 2001. – Кн. 4. 20. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у 12-ти томах. – Т. 1. – К., 2001. 21. *Шляхова Н.* Методологічні проблеми створення літературних історій // Філологічні семінари. – Вип. 13. – К., 2010.

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Нонна Шляхова,
д. філол. наук, проф.

УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ (АВТОР І ЧИТАЧ У ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ПОТЕБНІ ТА І. ФРАНКА)

Стаття присвячена розгляду форм та механізмів художньої комунікації автора із читачем в теорії словесної творчості О. Потебні та І. Франка.

Ключові слова: автор, читач, рецепція, твір, мистецтво слова.

Статья посвящена рассмотрению форм и механизмов художественной коммуникации автора с читателем в теории словесного творчества А.Потебни и И Франко.

Ключевые слова: автор, читатель, рецепция, произведение, искусство слова.

Article considers forms and mechanisms of author's literary communication with the reader in the theory of verbal creativity Potebnya O. and Franko I.

Keywords: author, reader, perception, the work, the art of speech.

«Новітні методи дослідження літературних творів (структуральні, рецептивна естетика, герменевтичне прочитання, феноменологічна критика), про які сьогочасні вчені активно сперечаються, своїм корінням сягають у

літературознавство попередніх періодів, зокрема, в науку про літературу другої половини XIX – початку XX століття», – таким висновком розпочинає М. Гнатюк свої роздуми про співвідношення класичної та сучасної методик прочитання літературних творів [1, 20].

Що стосується теорії рецептивної естетики, то широкої популярності у 70-х роках минулого століття набули два її варіанти – американський і німецький. Концепція Ганса Роберта Яусса, одного із засновників «Константської школи критики», будувалася, за І. Фізером [9, 347], на трьох методологічних засадах: марксистській критиці Т. Адорно, герменевтиці Г.- Г. Гадамера та ідеях російського формалізму, які, в свою чергу, багато в чому йдуть від О. Потебні [2, 6].

Потебнянська концепція автора зумовлена його вченням про мистецтво, яке «є творчістю в тому ж значенні, що й слово»[5, 40]. Подібно до слова, яке не висловлює готової думки, не відтворює вже сформовану в свідомості ідею, а є засобом формування нової, іноді неясної навіть для самого письменника, тобто є своєрідним продовженням роботи духу, для якого мова прокладає шлях. Коли б поет мав уже готову ідею, міркує вчений, у нього не було б ніякої потреби втілювати її в образі, а художній твір не був би значимим для самого творця або й – «зовсім у людському житті». Дещо подібне знаходимо у міркуваннях М. Фуко про те, що автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, «автор не йде поперед твору»[16, 611].

Потебня був свідомий того, що спонукою до творчості можуть бути певні життєві обставини, як і потреби власної душі, визнавав, що художні твори «виникаючи з певного прагнення митця, закінчують собою це прагнення й служать його метою» [4, 82].

Цікавими для психології творчості є подальші міркування видатного вченого про розмежування цілей внутрішніх і зовнішніх. Що ж до останніх, то вони можуть бути, а можуть і не бути. Безсумнівним для Потебні було те, що «мистецтво всіх часів спрямовує зусилля до досягнення внутрішньої мети»[4, 83]. При цьому він акцентував увагу на непередбаченості й несподіваності появи творчих імпульсів, бо вони відкривають митцеві раніш не відомі йому самому властивості його душі.

Та й сама мета творчої діяльності, згідно із вченням Потебні, не визначається заздалегідь ні самим митцем, ні кимось іншим. Замислене творцем неможливо визначити вже хоча б тому, що для нього самого «воно з'ясовується лише настільки, наскільки виражається в образі, тобто лише почасти» [4, 34]. Звідси й теза про незнання митцем свого творчого «я» («будь-яке розуміння себе є нерозуміння»), скарги на труднощі мовної об'єктивації первісної думки. Саму ж поетичну думку Потебня розглядає як важливу та обов'язкову проміжну ланку між реальністю і художнім образом, – «тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю»[5, 42]. Обов'язковою умовою здійснення цієї думки-задуму, навіть коли замислене вже визначене, є наявність у митця внутрішньої свободи, – будь-яке втручання в самий спосіб досягнення мети «псує справу».

Для розуміння потебнянської концепції особистості автора важливим є зроблене вченим уточнення того факту, що одвічно існуючий суспільний спротив так потрібної митцеві свободи є «тільки окремий випадок загальнолюдського зіткнення прав особи і середовища» [4, 42]. Свободу творчості, як і взагалі свободу совісті, Потебня розглядав передовсім «як право, що накладає обов'язки», – право бути найвищим суддею власної справи і водночас її законотворцем (пригадаймо Драчеве зухвале «я сам собі стиль»). Вірний своїй викладацькій манері все детально з'ясовувати, Потебня не без іронії зауважує: «звичайно, щоб співати, як соловей, треба народитися солов'єм» [4, 43].

Отже, згідно з потебнянською філологічною методологією, мистецтво є творчістю у тому розумінні, що воно є не безпосереднім відображенням світу, «а певною видозміною цього відображення» [5, 41]. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, «а стверджується як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність художнього відкриття («поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної ідеї»), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше, – абсолютний естетичний авторитет твору, бо до нього не можна нічого додати, ні відняти», й умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»). Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізняють вони правду від правдоподібності. Сам Потебня був переконаний, що різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає «природу цього мистецтва», а отож і є «вищою правдою» [6, 116]. З точки зору філологічної теорії Потебні «поетична правда – це влучність слова» [4, 89].

Художню літературу український мислитель передовсім і головним чином трактував як певний спосіб мислення і пізнання. Одна з фундаментальних засад теорії художньої творчості О.Потебні – це ідея автора як творця мистецтва і водночас формування власного «я» митця» («поетичний твір є перш за все справа душі самого автора, є робота над його власним розвитком» [7, 129].

Погляди Потебні на мистецтво як на орган «самосвідомості» сформовані передовсім вітчизняною культурологічною спадщиною, зокрема сповідуваними К. Транквіліоном-Ставровецьким та Г. Сковородою ідеями самопізнання, морального самовдосконалення, «спорідненої» праці як умов виконання свого земного призначення.

Відлуння ідей потебнянської концепції словесної творчості згодом стали відчутними у працях європейських мислителів, осібно К. Ясперса, Г. Гусерля, М. Гайдеггера. Проте слід уточнити: якщо потебнянська концепція поетики та естетики слова має багато спільного з багатьма філософськими ідеями XX ст., то його теорія автора принципово відрізняється. Виявляючи «високий інтерес» до феномена автора-творця, визначаючи винятково суб'єктивний характер творчого процесу, Потебня не вважав художнє мислення винятковим, стверджуючи, що «діяльність поета є робота думки до певної міри дуже подібна до думки наукової» [7, 122]. І сама душа поета цікавила Потебню своєю

подібністю «нашій душі, душі читача». «Винятковість» особи митця вчений вбачав лише в тому, що в ній більшою мірою сконцентровані ті елементи, якими володіє і сприймач його твору. Та якщо започаткований О. Потебнею «лінгвістичний поворот» у філософії і теорії літератури ХХ ст. помічено і визнано науковим світом, то внесок українського вченого у розгадку потаємності процесу появи мистецького феномена ще не став предметом серйозного наукового дослідження.

Не обожнював творчої праці митця й І. Франко, доводячи, що «поет в значній мірі чинить те саме, що природа» [11, 71]. Навіть коли митець фантазує, вигадує щось неймовірне й неправдоподібне, нічого дивного в цьому Франко не вбачав, пояснюючи примхливість «писательської методи» психофізіологічними закономірностями сонних візій, сновидінь. Це, ясна річ, не є відкриттям українського поета-мислителя – подібність художньої творчості із сновидіннями помітили задовго до нього, і це питання залишається актуальним і на початку ХХІ ст. То ж чи сказав з цього приводу український філософ-митець своє власне слово?

Нагадаємо, засновник психоаналізу, а відтак і психоаналітичної критики З. Фройд 6 грудня 1906 року виголосив доповідь «Поет і фантазування», в якій не оминув питання «стосунку фантазії до сну». Подібність фантазувань, які Фройд називав «снами-серед-білого-дня-мріями», до сновидінь базується на тому, що рушійними силами і фантазій, і снів є невдоволені бажання, зокрема такі, яких людина соромиться, які мусить приховувати сама від себе. Якщо для австрійського вченого кожна окрема «фантазія – це, з одного боку... коректура невдоволеної дійсності», а з іншого – «передумова неврозу чи психозу» [15, 111], то Франко «увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії побачив у здатності митця легко асоціювати ідеї, комбінувати такі образи, «які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести докупи» [11, 75]. Франкова концепція авторства розходиться з психоаналітичною теорією мистецтва і у визнанні за сонною фантазією не тільки репродуктивної, але й творчої здатності: «вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали» [11, 74].

Ідеї та концепції українського мислителя мають прямий перегук з теорією архетипів та колективної підсвідомості швейцарського психолога К.-Г. Юнга. Подібно до Франкової настанови щодо «роздивлювання» естетичних основ поезії з урахуванням загально-психологічних основ, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчості, Юнг у першій половині ХХ ст. зауважує, що «теорія мистецтва і психологія потребуватимуть підтримки одна одної, і їхні принципи не будуть взаємно знищуватися» [17, 95]. Подібність вступних «уваг» трактату Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898) та статті Юнга «Психологія та поезія» (1930) простежується і в подальших міркуваннях вчених. Так, у запропонованому Юнгом принципі поділу художньої творчості на два види – психологічний та візіонерський – залежно від первинної природи зображеного (справжність життєвого матеріалу чи загадковість візіонерського переживання) – чітко просвічують визначені Франком критерії розмежування снів аналітичних і символічних (психологічною основою перших є життєві

враження, другі народжені афектами, чуттями, пристрастями). Проте ці дві точки зору, ясна річ, не зливаються. Український вчений-митець намагається простежити зв'язок символіки сонних привидів з психологічним станом людини і в цій здатності свідомості до символізування побачити одну з головних прикмет поетичної фантазії. На думку швейцарського психолога, те, що з'являється у візії, є образом колективного підсвідомого [18, 101].

Думки Франка про творчу лабораторію генія, про еруптивну силу «вітхнення» як критерій оцінки правдивості поетичного таланту багато в чому подібні до естетики Канта, проте до подібних з німецьким філософом висновків український мислитель прийшов абсолютно самостійним шляхом, спираючись на науковий експеримент, власну геніальну інтуїцію та інтроспекцію. Франкові висновки про «глибоку верству психологічного життя», де залягає «нестемпльоване золото поезії», зіперті на показання «першорядних свідків» та власні перцепції, що й дало йому можливість створити зовсім нову для свого часу теорію автора і засвідчити, погодьмося з Тетяною Мейзерською, «блискучий злет української філософсько-естетичної та художньої думки кінця XIX ст.» [3, 92].

У Франковій концепції автора відчутний подальший розвиток аполлонівського та діонісійського типу митця. Справжній поет керується в творчому процесі власним могутнім чуттям і геніальною інтуїцією, він володіє «несвідомим майстерством». «Поет-дилетант» – це той, хто «творить розумом». Перевагу несвідомого в творчому процесі і пропонував Франко обрати за критерій розрізнення творів правдивих, вроджених поетів, які є наслідком правдивого «вітхнення», і творів, де є «холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» [11, 64].

У формі душевної стихії, у силі поетової пристрасності і О. Потебня шукав витоки естетичної вартості твору. Був переконаний: «Чим настійніше питання, чим тривожніші зусилля думки, що народжується, чим бажаніше заспокоєння почуття, прояснення думок, тим, при рівності іншим, досконаліший і миліший для інших його твір»[4, 32]. Цими міркуваннями він, з одного боку, передбачливо спростував майбутні звинувачення його теорії в раціоналізмі, а з другого – відмежовувався від афектації творчого акту. У «Записках з теорії словесності» (1905) зовсім, певно, не випадково окремо вміщено розділ «Натхнення», де вчений осмислює визначені Платоном чотири типи екстазу, аналізує висловлювання Федра про відмінність творчості «розсудливого» від «поезії тих, хто безумствує», і доходить висновку: «справді, не майстерністю, а ентузіазмом і натхненням великі епічні поети створюють свої твориння» [4, 91]. І далі український мислитель проникливо цитує роздуми давньогрецького філософа про митців, котрі у процесі творення «переймаються безумством, охоплюються екстазом», звільняються від влади глузду, який заважає вільно творити і «проголошувати пророцтво».

Свої інтертекстуальні міркування Потебня завершує формулюванням власного погляду на творчий акт: «Отже – щирість, відсутність самоспостереження в момент поетичної творчості, повне заглиблення в творення» [4, 92]. Свідомий виняткової потаємності природи творчості,

Потебня уникав категоричності висновків. У процесі надзвичайно коректного аналізу і самої поезії, і самоспостережень «першорядних свідків» (І.Франко) він помітив мало ким зауважену прикметну закономірність творчого акту: «творення образу припадає не на сам період збудження, пошуку, хвилювання, а на кінець його» [7, 128].

Ще один фундаментальний висновок Потебні також стосується специфіки естетичної об'єктивації, у процесі якої не лише виникає художня реальність, а й формується особа творця, збагачується й увиразнюється його духовний досвід, а відтак процес творення образу завершує собою певний період розвитку митця, «служить поворотним моментом його душевного життя» [7, 137]. І в наступному процесі народження / прояснення замисленого саме в цьому минулому змісті своєї душі, в її збагаченому творчою діяльністю досвіді митець зможе знайти можливість «щось про щось» (Аристотель) сказати.

Отже, художній твір, за Потебнею, є насамперед «справою душі самого автора, і робота над його власним саморозвитком» [7, 129]. Однак вчений аж ніяк не обмежував зміст поетової свідомості виключно індивідуально-особистісною стихією: досвід літературної образності, як і фольклорної, «започаткований в імлі століть». Нагадаємо у зв'язку з цим Франкове визначення поетів як щасливо обдарованих психологічних Крезів і копачів захованих скарбів.

Аналіз літературної творчості, вивчення епістолярної спадщини, щоденникових записів та усних свідчень багатьох вітчизняних та зарубіжних письменників дає підстави Потебні стверджувати, що поет творить насамперед для себе, і твір має значення передовсім для самого автора як «засіб саморозвитку». Суперечність між «творчістю для себе» і творчістю «для інших» вчений вважає чисто умовною – справжній, щирий поет пише насамперед про потреби власної душі й «побіжно» про потреби свого часу. Тобто сам характер цієї суперечності, як і спосіб її вирішення, зумовлюється масштабами творчої особистості. «Серйозний митець, не дилетант і не спекулянт, – міркує Потебня, – кожним актом творчості розв'язує важливе для себе завдання, і якщо його особа виділяється з ряду, то разом з тим і завдання важливе для сучасників» [4, 45]. Свій висновок про літературний твір як засіб «розвитку думки й самосвідомості» він обґрунтовує заспокійливою силою художнього слова, в якому об'єктивується і в такий спосіб усвідомлюється мисленнєвий світ автора. Отже, вже всередині XIX ст. для Потебні очевидним було те, що К.-Г. Юнг 1930 року у праці «Психологія та поезія» висловив у формі вимоги до критики: «митець повинен бути поясненим із його власного мистецтва» [17, 135].

У своїх «Лекціях з теорії словесності» О. Потебня неодноразово повертається до думки про зумовленість форми комунікації автора з читацькою аудиторією самою психологією творчості. Коли творення образу є для поета «невідкладною потребою», то йому ніколи думати про те, що скаже про нього читач, йому ніколи відшукувати в угоду йому красиві «словесні вирази» [7, 122]. Проте для здобуття популярності викладу замало власних зусиль, потрібні «зовнішні умови» – знання свого адресата, постійна перевірка «сили і

зрозумілості» своїх слів тими, кому вони призначені. «Маючи перед собою не справжніх слухачів, а лише уявних на основі кількох попередніх даних, неодмінно пошиєшся в дурні» [7, 136].

Певний відгомін цих потебнянських думок відчутний у поезії А. Кримського «Заспів». В діалозі з уявними читачами-опонентами поет зізнавався:

Для мене голос серця – все святе,
А вам за психопатію здається.
Не стану ж думать, як ви назвете
Мої пісні, що виплили із серця.
Коли в поета щиро ллється спів,
Дак що йому ваш сміх, або ваш гнів?

«Прегарною» назвав І. Франко цю строфу. Що ж до прозових міркувань Кримського про те, хто повинен, а хто не повинен читати його вірші, то Франко категорично заперечує проти такої форми резервації поетом для себе певної читацької психології («Трохи слаба, із надламаною життєвою снагою або нервами, тих, що вміють легко плакати і солодко нудьгувати і молитись богові і умилятись»). «Читатиме, хто хоче, – полемічно зауважує Франко, наголошуючи на психологічній примхливості естетичної рецепції, – може, якраз фізично здоровий, тверезий, практичний чоловік знайде найбільшу вподобу в тих віршах, що виявляють йому душу так неподібну до його власної»[12, 192].

Як і потебнянським, Франковим визнанням «повного, неограниченого права індивідуальності особи автора» на найповніше вираження у творі зумовлюється і рецептивна стратегія критика як інтелігентного читача. Останній кваліфікується вченим-митцем як рівноправний учасник художньої комунікації, який не мусить ставати духовним невольником автора, може, коли хоче, сперечатися з ним, «звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив» [13, 216].

У свою чергу автор має дбати про те, зауважує І.Франко, «щоби його слова уложилися в форму», яка би «будила в душі читача певні суголосні тони»[11, 46], зворушувала його внутрішню істоту.

І за потебнянською теорією, нагадаємо, саме внутрішня форма і слова, і твору не тільки започатковує процес сприймання – розуміння – тлумачення, а є тим смислоутворювальним актом, який може породжувати в читацькій уяві щоразу новий зміст. Пригадаймо у цьому зв'язку застереження Франка щодо небезпеки творів «блискучої форми», «які легко манять чоловіка, поривають його поза границі правди і логіки»[14, 161], особливо для «малокритичного читача».

У контексті з читацькою рецепцією розглядали українські мислителі і призначення мистецтва слова («Ціль поезії є – викликати в душі читача живі образи»[10, 89]), і умови його функціонування («Перше питання має бути про значення образів, про дію їх на читача»[8, 336]).

Питання про комунікативні можливості поезії, про те, «якими способами» в аналогії або суперечності до інших штук», вона передає своїм слухачам і читачам «змислові образи», І. Франко розглядав в контексті духовно-творчої

активності слова, яке «порушується переважно на горішніх регістрах» людського духу, «торкає всі наші змисли», тобто визначає і смислотворення, і сприймання – розуміння – тлумачення. В такий спосіб Франко солідаризувався з потебнянською тезою: зрозуміти дієвість поезії, «можна, звичайно, тільки з'ясовуючи властивості самого слова» [5, 40]. Такими є українські витоки «лінгвістичного повороту» у літературно-теоретичному дискурсі ХХ ст.

Що ж стосується теорії рецепції, то – чи не дає підстави рівновелика увага українських вчених мислителів до автора художнього твору і його реципієнта, обґрунтована ними подібність слова і твору, визнання здатності розуміючого читача помічати в авторському висловлюванні дещо «інше» і «більше», аніж в ньому вимовлено, акцентуація творчого сприймання, у процесі якого думка мовця не передається слухачеві, оскільки останній, «розуміючи слово», створює свою власну думку, – визнавати український варіант рецептивної естетики?

1. Гнатюк М. Літературознавча практика Івана Франка і проблема феміністичної критики // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Випуск 33. Теорія літератури та порівняльного літературознавства. Част. І. – 2004. – С. 20–26. 2.*Дзюба І.* Поетика О. О. Потебні й українське літературознавство // О. О. Потебня й актуальні питання мови та літератури: зб наук, праць. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 4–13. 3.*Мейзерська Т.* До проблеми поетичних антиномій Франка: Франко і Кант // Історико-літературний журнал. – 1997. – № 3. – С. 88–93. 4.*Потебня О.* Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 34–55. 5.*Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. – Х., 1905. 6.*Потебня А. А.* Из записок по русской граматике. – Т. IV. – М.: Наука, 1941. 7.*Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. 8.*Психологическое* направление в русском литературоведении // Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975. – С. 305–354. 9.*Фізер І.* Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 346–347. 10. *Франко І.* Із поезій Павла Думки // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 28. – К.: Наукова думка, 1980. – С.89–92. 11.*Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45–119. 12.*Франко І.* Наша поезія 1901 р. // Зібрання творів: У 50 т. – Т.33. – К.: Наукова думка, 1982. – С.172–199. 13.*Франко І.* Слово про критику // Зібрання творів: У 50 т. – Т.30. – К.: Наукова думка, 1981. – С.214–218. 14.*Франко І.* Хуторна поезія П. А.Куліша // Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 161–179. 15.*Фройд З.* Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 109–119. 16.*Фуко М.* Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 598–617. 17.*Юнг К.,* Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: Искусство, 1996. – 296 с. 18.*Юнг К.-Г.* Психологія і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001. – С. 119–142.

Ярослав Поліщук,
д. філол. наук, проф.

АНТРОПОЛОГІЧНА ПЕРСПЕКТИВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Літературна антропологія пропонує новий спосіб інтерпретації художнього тексту, в основі якого визнання суб’єктивного, гуманістичного елемента. Розглядаючи літературу як

продукт творчості людини, вона переосмислює і саме поняття тексту, а також спонукає до перегляду традиційних інтерпретацій словесності, яким бракувало цього аспекту. Проте літературна антропологія може вносити новизну не тільки в дослідження літератури, вона постулює новий формат сучасних культурних студій, повертаючи їм втрачену останнім часом авторитетність. У цьому ширше, міждисциплінарне значення антропологічної перспективи в літературознавстві.
Ключові слова: літературна антропологія, текст, людина, гуманістичний погляд, література, гуманістичний суб'єкт досвіду, антропологічна перспектива.

Литературная антропология предлагает новый способ интерпретации художественного текста, в основе которого состоит признание субъективного, гуманистического элемента. Рассматривая литературу как продукт творчества человека, она переосмысляет и само понятие текста, а также приводит к пересмотру традиционных интерпретаций словесности, в которых отсутствовал этот аспект. Однако литературная антропология способна постулировать новый взгляд не только в рамках исследования литературы. Она видоизменяет формат современной культурологии, возвращая ей утраченную в последнее время авторитетность. В этом состоит более широкое, междисциплинарное значение антропологической перспективы в литературоведении.
Ключевые слова: литературная антропология, текст, человек, гуманистический взгляд, литература, гуманистический субъект опыта, антропологическая перспектива.

The author of the research analyzed Literary Anthropology like a science that offers a new way of interpreting a literary text. The basis of the text is the recognition of the subjective, humanistic element. This science rethinking the concept of the text, in the way of Considering the literature as a product of human creativity, and also leads to a revision of the traditional interpretations of literature. However, Literary Anthropology can postulate a new view, not only in the literature studies. It modifies the format of contemporary cultural, restoring its lost credibility in recent years. This is a reason for researching interdisciplinary perspective of anthropological significance in literary criticism.
Keywords: literary anthropology, text, person, cultural studies, humanistic subject experience, anthropological perspective in the study of literature.

Про антропологічну оптику як обнадійливу можливість оновлення літературознавчих студій учені говорять від 1990-х років. Сьогодні переваги й здобутки літературної антропології вже виразно окреслені [10]. Хоча, з іншого боку, дискусії про цю галузь наукового знання досі не вщухають, а окремі її положення надалі викликають стійку критичну реакцію опонентів.

Очевидно, що антропологія літератури виділилась із теоретичних засад загальної антропології. Вона ставить перед дослідником засадниче риторичне питання: хто і що є людина, яка природа її властивостей, як визначається характер її спілкування з іншими людьми та специфіка відносин з оточуючим світом узагалі. У пошуках відповіді на це сакраментальне питання дослідники приходять до визнання загальних категорій антропологічної теорії. Видатний німецький філософ Ганс Блюменберґ вважає, що всю множинність дефініцій людини можна звести до опозиції убогої або багатої істоти. «Креативною роблять людину *або* пильні потреби, *або* гра з надмірністю власних талантів. Вона є *або* істотою, що нездатна працювати без очевидної вигоди, *або* звіром, здатним винятково до *acte gratuit*. Людину дефініює те, чого їй бракує, *або* творча символіка, з якою вона запанібрата у власних світах» [9, 98].

Отже, в основі антропологічної теорії визнання людини унікальною істотою, що володіє креативним потенціалом, за посередництвом якого здатна змінювати світ навколо себе або творити власний світ, вдаючись до сфери культури. Проте цілі й завдання філософської чи культурної антропології на сьогодні чітко визначені, тоді як літературна антропологія задекларувала відмінні й специфічні теоретичні настанови. Наскільки це виправдано? Прихильники літературної антропології наполягають, що сам предмет (художня література) вимагає осібної оптики дослідження, оскільки в ньому незвичайним чином поєднуються ті категорії, які по-різному беруться до уваги в інших наукових парадигмах [6, 491–492].

Антропологія літератури запропонувала новий підхід в інтерпретації словесності, прийнявши за основу суб'єктивний характер творчості, з одного боку, та суб'єктивність читацької рецепції, з іншого. Її провідний постулат, який визначив особливість цього підходу, можна проілюструвати за допомогою тези Вольфґанґа Ізера (раніше представника рецептивної естетики, що в 1990-х роках активно включився в антропологічні студії, ставши одним із теоретиків нового напряму): «Художня література – не тільки постійне відтворення світу, в якому ми живемо, але й роздум про те, ким є ми самі» [2, 20]. Більше того, антропологи наполягають, що тексти художньої літератури краще, повніше та глибше характеризують саме людину, ніж певні реалії дійсності, що в них відображені.

Із цього погляду літературу дефініюють не як світ речей, дійсності, відносин чи самодостатніх текстів, а як «людський світ» [10, 7], поле гуманістичних цінностей та відповідних рефлексій. А в основу дослідження ставлять не відображуваний письменником світ, а проявлювану через його письмо особистість, суб'єктивність, індивідуальність автора, що при читанні накладається на індивідуальність реципієнта [8, 16–17]. Антропологічна перспектива дезавуює поширений раніше культ автора та авторства [1; 7, 28], переносячи акценти на специфіку людського сприйняття художнього тексту.

Учені розходяться в оцінці теоретичної якості антропології літератури. Одні вважають її окремою науковою дисципліною – однією з тих, що здобули право на життя через емансипацію та відділення від традиційних галузей наукового знання в наш час. Інші ж оцінюють більш критично, вказуючи, що літературна антропологія не має автономного предмету дослідження та чітко виробленого інструментарію, оскільки такий інструментарій багато в чому збіжний із категоріями загальної чи культурної антропології. Відтак вона править за відгалуження науки про літературу, пропонуючи нову перспективу дослідження літератури. Певна річ, антропологічну оптику не слід сприймати як універсальний метод, адже при такому підході вона перетвориться на чергову «методологічну фікцію» [3, 246], як і більшість теорій новітнього періоду.

Передбачаючи індивідуально-людський, гуманістичний погляд на тексти художньої словесності, антропологія літератури тим самим ставить нову призму їх дослідження. Що ж фактично змінює ця призма? Вона зумовлює нове заломлення світла принаймні у трьох планах. *По-перше*, пропонує характерний

спосіб читання, в ході якого провідним чинником стає гуманістичний сенс твору. *По-друге*, змінює ставлення до художнього тексту як такого, своєрідно його «олюднюючи». *По-третє*, спонукає нас переглянути попередні способи інтерпретації художньої літератури, зауважуючи в них брак подібної оптики дослідження. Як стверджує М. П. Марковський, «… змінюючи перспективу читання, вона змінює також – згідно з першим принципом перспективізму – те, чим є сам текст. Змінюючи свій предмет, вона змінює також [...] попередні способи його читання» [6, 492].

Визнання в художньому тексті першопланової ролі людини спонукає не тільки здійснити кількісну переоцінку цінностей, тобто применшити значення речей, побуту, матеріального світу, а й переглянути феномен самої людини. Її відтак трактують як істоту, що намагається вибудувати власний творчий світ, користуючись при цьому – як робочим матеріалом – елементами зовнішнього, матеріально-подієвого світу, які задають властиві координати людській природі, себто ситуюють її в часі та просторі. Сприймаючи та переживаючи дійсність, людина тим самим спричиняється до її культурної трансформації. При цьому вона залучає талант своєї творчої уяви, а це найбільшою мірою, найвиразніше і найточніше [2, 14–18] характеризує літературну творчість.

Окремий акцент варто зазначити щодо антропологічних студій у вітчизняних умовах. Провідна тенденція літературної антропології принципово збігається з тенденцією епохи культурної трансформації, коли директивний дискурс вичерпав себе, а натомість розвиваються множинні культурні дискурси. Крах тоталітарної ідеології (з її тяжким «пресом», що надовго позначився на розвитку вітчизняного літературознавства), а також розвиток ідей деконструктивізму та постмодернізму, що прийшли із Заходу, зумовили запит на альтернативні стратегії читання художніх текстів. Наполегливий і невтомний пошук таких стратегій спостерігаємо в дослідженнях літератури останнього періоду, зокрема тих, що виходять з-під пера молодих учених. У цьому контексті оптика літературної антропології цілком придатна для характеристики тих процесів, що відбуваються в актуальній художній літературі, визволеній з-під влади диктату її суспільної функціональності та зануреній у багатовимірний і дещо хаотичний план новітнього культуротворення.

Сучасне літературознавство охоче сприймає нові пропозиції щодо описування літератури, засвідчуючи тим самим властивий виклик нашого часу, який можна означити як потяг до антропологізації в посттоталітарній літературі. Російський теоретик М. Липовецький пише, скажімо, про «поворот всередину себе» сучасної літератури. Відмова від традиційної учительної та месіанської ролей знаменує концентрування уваги на явищах внутрішньолітературного характеру, «пояснення себе», «літературоцентризму всередині літератури» [5, 111]. А такі інтелектуальні операції неминуче наближають до гуманістичної перспективи сприйняття словесності, яку постулює літературна антропологія.

Традиційні інтерпретації наголошували на репродуктивній ролі людини в суспільних стосунках або ж заглиблювались у складні взаємини індивіда зі

світом, тоді як антропологічна перспектива обумовлює визнання творчої, продуктивної функції людини, її таланту перетворювати світ і саму себе, неодмінно змінюючись та вдосконалюючись. Ось як ці неоднозначні співвіднесення трактує В. Ізер, аналізуючи їх у ширшій перспективі сучасних наук про людину: «З систематичної точки зору літературна антропологія покликана переоцінити або навіть відкрити заново проблему, пов'язану з природою людських здібностей, спроби вирішення якої починаються ще від аристотелівської традиції. Позірно чітке розмежування уяви, розуму та сприйняття, загальновизнане у психології, абсолютно не спрацьовує щодо художньої літератури. Література зароджується від взаємодії фантазії, свідомості та сприйняття, і її джерело легко пізнати в кожній з цих «здібностей». Варто тільки закласти можливість виходу із явно відділених одне від одного дефініцій психологічних здібностей, як література негайно змішає їх у різноманітних протеїстичних комбінаціях. Усі ці три компоненти постійно взаємовизначаються, внаслідок чого ці «здібності» видаються то конденсованими або порушеними, то видозміненими або відображеними, драматизованими або спотвореними» [2, 17–18].

Оптика гуманістичного пізнання постулює своєрідне ставлення до людини, якій не тільки надане право на помилку чи толероване вагання й схильність змінювати свою позицію. Більше того, сама сутність людини як родової істоти передбачає постійний пошук, рух думки й почуття, внутрішню динаміку. Із цього погляду принципово важливою антропологічною категорією є визнання «гуманістичного суб'єкта досвіду» [6, 495]. Досвід – те поняття, яке дозволяє пояснити й урівняти людську якість літератури. «Процесуальність і перспективність досвіду призводять до того, що перемовинам суб'єкта зі світом немає кінця…» [6, 497], – заявляє вже цитований вище М. П. Марковський, означуючи властивості загальної змінності та нескінченності досвіду. Категорія *досвіду*, як він вважає, дозволяє антропологічній науці обминути крайні полюси універсальних теорій. Таким чином, вона стає базовою категорією антропологічного знання, що прагне осмислити людину в літературі або за допомогою літератури.

Хоча антропологія літератури спрямована на віднайдення нового способу описування художніх текстів, її значення не обмежується лише сферою словесності. За певних умов інструментарій та принципи цієї наукової парадигми можна поширити й на інші, суміжні галузі. Про це предметно роздумував В. Ізер, окреслюючи перспективи розвитку літературної антропології в наш час. Учений зокрема писав: «Вірогідно, вона зможе формувати вихідний пункт для розділених усіма інтерпретативними гуманітарними дисциплінами завдань у плані розробки власне теорії культури. З огляду на гетерогенність культур (факт, що нам відкрило XX століття) потреба в такій теорії видається практично насущною. Важливим завданням було би не тільки наділити інтерпретативні дисципліни новою метою, але також і повернути їм те законне місце, яке вони втратили. [...] Література сама окреслює нові простори, які вписує в уже існуючу топографію культури» [2, 19].

Антропологічна перспектива, таким чином, може мати ширше застосування, ніж нова формула інтерпретації літературних текстів. Загально кажучи, вона збіжна з характерними тенденціями розвитку культурології [4, 49–54], проте, очевидна річ, не може претендувати на роль пріоритетної чи, тим більше, «єдино правильної» наукової оптики. Погляд антрополога – один із багатьох можливих. Він акцентує гуманістичну суб'єктність літератури, трактуючи людину як істоту, що сприймає і своєрідно переживає світ, прагне зорієнтуватись у ньому, знайти своє місце, осмислити свою сутність, а відтак – реалізувати свій творчий потенціал.

1. Автор і авторство у словесній творчості: збірник наукових праць / відпов. ред. Н. М. Шляхова. – Одеса: Поліграф, 2007. – 412 с. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова; філологічний факультет). 2. *Изер В.* К антропологии художественной литературы / Вольфганг Изер // Новое литературное обозрение. – М.,2008. – № 94. – С. 7–21. 3.*Енциклопедія* постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. – К.: Основи, 2003. – 503 с. 4.*Каллер Дж.* Теория литературы. Краткое введение / Джонатан Каллер. – Москва: АСТ «Астрель», 2006. – 160 с. 5.*Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Липовецкий. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с. 6.*Марковський М. П.* Антропологія, гуманізм, інтерпретація / Міхал Павел Марковський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упор. Б. Бакула; за ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенко. – К.: ВД «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 491–503. 7.*Руссова С. Н.* Автор и лирический текст / Светлана Руссова. – Москва: Знак, 2005. – 312 с. (Серия: Studia philologica). 8.*Attridge D.* Jednostkowość literatury / przekład z ang. P. Mościcki / Derek Attridge. – Kraków: Universitas, 2007 (Seria: Horyzonty nowoczesności, t. 60). – 224 s. 9.*Blumenberg H.* O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym // Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie / przełożyła Wanda Lipnik / Hans Blumenberg. – Warszawa: Oficyna Naukowa, 1997. – S. 98–129 (Seria: Terminus, t. 12). 10.*Kasperksi E.* Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury / Edward Kasperski. – Pułtusk – Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, 2006. – 496 s.

Анатолій Ткаченко,
д. філол. н., проф.

ІНТЕРТЕКСТ ЯК СВІТ

Художній переклад – один із надзвичайно важливих видів інтертекстуальності, що найяскравіше виявляється на рівні духовного спілкування, взаємоіндукції, генерування й перегуку художніх ідей, образів, стильових вирішень тощо. Ці положення проілюстровано прикладами з перекладацької практики І. Драча.

Ключові слова: світ, інтертекст, переклад, перегук художніх ідей.

Художественный перевод – один из важнейших видов интертекстуальности, наиболее ярко проявляющейся на уровне духовного общения, взаимоиндукции, генерирования и переклички художественных идей, образов, стилистических решений и т. п. Эти положения проиллюстрированы примерами из переводческой практики И. Драча.

Ключевые слова: мир, интертекст, перевод, перекличка художественных идей.

Literary translation is one of the very important kinds of intertextuality that becomes the most clearly at the level of spiritual communication, interinduction, generalization and overlapping of

artistic ideas, images, stylistic solutions etc. These statements are illustrated with the examples from Ivan Drach's translation practice.
Keywords: world, intertext, translation, overlapping of artistic ideas.

Один із найважливіших видів та інструментів інтертекстуальності – художній переклад. Це потужний канал духовного взаємоосягнення народів, митців, культурних епох, творення ноосфери людства. Основна проблема перекладознавства – чи можливий адекватний художній переклад узагалі? Суперечки довкола неї можна умовно звести до двох полярних підходів. Так званий перекладацький песимізм виходить із того, що акт мистецької творчості неповторний, раціонально непоясненний, а значення слів, тим паче їх комбінацій у різних мовах, нетотожні. Натомість перекладацький оптимізм стверджує типологічну подібність психології творення та принципову можливість перекодувати одну знакову систему в іншу. А неминучі втрати мають бути відшкодовані за допомогою додаткових засобів цільової мови («перекладацька компенсація»). В ідеалі перекладач повинен досконало знати, крім рідної, мову й культуру іншого народу, бути конгеніальним авторові оригіналу, творити не тільки в раціональному, а й в емоційному регістрі, з повною духовною самовіддачею.

Між полюсами песимізм/оптимізм сформувався цілий спектр перекладознавчих концепцій. Та й уявлення про художній переклад, критерії вимог до нього постійно збагачуються: те, що колись вважали перекладом, тепер, виходячи зі значно розширеної палітри форм міжлітературної та міжмистецької взаємодії, чи, інакше кажучи, інтертекстуальності та інтерсеміотики, кваліфікується то як переспів, то як творчість за мотивами, наслідування, стилізація, травестія, адаптація, трансплантація, запозичення, переробка, цитація, образна аналогія, ремінісценція... Їх змішування впливає на спектр трактувань критеріїв оцінки перекладності/неперекладності, ступеня тлумачевої свободи.

Із величезної скарбниці світової літератури, творчості попередників і сучасників перекладачі здебільшого добирають найбільш співзвучне і власним відчуттям та думам. Проілюструю це прикладами з перекладацької практики І. Драча. Як правило, тим-таки авторам він присвячує й експресивні літературно-критичні, культурологічні, мистецтвознавчі розвідки: «Безмежжя Данте»; «До таємниці Федеріко Гарсіа Лорки»; «Корінь і крона Пабло Неруди»; «Музика Олександра Блока»; «Маяковський і сучасність»; «Вогонь на горі поезії» (Кайсин Кулієв); «Кілька слів про Давида Кугультінова» (калмицький поет, колишній десантник, поранений на Чернечій горі у Каневі); «Неруш Ригора Барадуліна» (поет кореневої глибини білоруського слова); «Високі сосни в місячному сяйві» (улюбленець латиських читачів, причому, за всієї ускладненості, не лише інтелектуальної еліти, Ояр Вацієтіс, що рано й загадково відійшов на той світ); «Наближення до Паруйра Севака» (самобутній вірменський поет-шістдесятник, загинув у гнітючі роки застою в підозріло типовій автокатастрофі); «Лист у Тбілісі» (до Отара Чіладзе, одного з двох чи не найвідоміших грузинських братів-письменників, творчих соратників по шістдесятництву; «Коли цвіте "Нікітіана"» (румунський поет Нікіта Стенеску,

що своєрідним, зовні розгульним способом життя вивищувався над прогнилістю номенклатурної «верхівки»); «Душа поезії – в сльозі» (Григоре Вієру, молдовський поет-шістдесятник, автор дивовижних віршів і абетки для дітей)... Ці й інші статті не раз друкувались і як передмови до збірок та добірок перекладів, і в українському [6] й російському [5] виданнях книжки І.Драча «Духовний меч», а найближче в часі – у харківській книжці перекладів «Наближення» (2008), упорядкованій, спорядженій вступною статтею та прокоментованій відомим критиком-шістдесятником Володимиром Брюггеном [7].

«Сам я з тої ж словобуцегарні» – зізнавався у вірші «Розмова з другом-перекладачем» [7, 3]. Справді, було б дивно, коли б творчо невтоленний митець, якого перекладають багатьма мовами, і сам не линув до інших художніх світів, не перекладав як зі споріднених, так і з віддалених мов. Певна річ, не тільки з оригіналів, а й з підрядників. «Чи потрібен пам'ятник підрядникові?», – так назвав вірменський перекладознавець, есеїст Левон Мкртчян одну зі своїх статей у збірці з промовистою назвою «Хай прийдуть до нас благородні думки з усіх сторін» [9]. Висновок: таки потрібен, адже саме підрядник уможливлює, з одного боку, входження в суть оригіналу з його семантичними нюансами, словогрою тощо, а з другого – спонукає до подальшого художнього перевтілення засобами інших мов. До того ж, «пам'ятник» тут ужито в переносному сенсі, та й ставлять їх здебільшого тим, кого шанують, але вони вже відійшли за межу.

Незрідка тим-таки та іншим постатям, що постійно перебувають у *«колі моїх думань»*, присвячено й окремі рядки, фрагменти, цілі твори І. Драча, як-от драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди», вірші «Наближення до Паруйра Севака», «Розмова з товаришем Маяковським», «Андрієві Вознесенському і Марісу Чаклайсу дзвін дружби на віддарунок», «На смерть А. А. Вознесенського», низка інших художніх персоналій із прибалтійською, кавказькою, європейською, світовою географічною та культурологічною «прив'язкою». Тобто, відбувається троїсте чи принаймні двоїсте входження у світ іншомовного митця. Так органічно постає й одна з найхарактерніших рис творчості І.Драча – інтертекстуальність, що могла б стати предметом дисертаційної студії, тим паче, що останнім часом вивчення інтертекстуальності та її виявів, набувши ознак чергової літературознавчої моди, претендує, за припущенням Г. Косікова, на право називатися спеціальною теоретичною дисципліною – інтертекстологією.

Деякі науковці вбачають в інтертекстуальності один із критеріїв художності [10], що, певна річ, не безперечно, принаймні вельми дискусійно. Адже, з одного боку, можна оснастити текст масою цитат, асоціацій, алюзій (натяків), зовнішніх і внутрішніх перегуків з іншими текстами, але він не стане твором у первинному сенсі цього слова, а, позбавлений живої крові, енергії душі й пристрасті, буде кволим, анемічним, нехудожнім. Тоді й справді можна говорити про «смерть автора» (Р. Барт) як творця, не кажучи вже про ненародження художності. Чи не тому й деякі сучасні письменники хапаються за інтертекстуальність як за перепустку в повноправне літературне життя, до

того ж лише постмодерністське, тоді як насправді взаємодія текстів, не знаючи самого терміна «інтертекстуальність», існує споконвіку.

А з другого боку, є чимало високохудожніх творів, що постали не внаслідок діалогу чи полілогу з іншими особами, їхніми текстами, а завдяки авторському «самособоюнаповненню» (В.Стус), його взаєминам із «первинною дійсністю». Є такі твори і в І.Драча: «Фіалковий етюд», «Таємниці», «Пропало, пройшло, пролетіло…», «Синичка, малесенька, наче колібрі…», «Цей шум осокора вночі…», «Кринична прохолода…», «Куди воно дівається – життя?..», «Пані Осене, я хочу…», «Марії»…

Можливе заперечення: але ж тут виникає внутрішній інтертекст, себто ці вірші так чи так творять спільний текст, взаємопідсвітлюючися з іншими, зокрема й тими, де інтертекстуальність яскраво виявлена, помітна «неозброєним оком», і, отже, й вони втягуються в загальний інтертекст/контекст творчості митця, в його художній світ.

Якщо йти за такою логікою (а вона теж слушна) і бути до решти послідовним, то треба, починаючи спочатку, визнати, що вся мова взагалі – також інтертекст, бо виникає в діалозі чи полілозі, а ще загальніше кажучи, – у сув'язі слова з дійсністю, слова зі словом, речення з реченням і т. д. Відтак варто говорити і про співавторство митця з мовою, бо не він її народжує, а навпаки. Але в будь-якому разі справжній автор не зникає. Над усіма інтертекстуальними комбінаціями слів, словосполук, архетипів, цитат, мотивів, концептів (усупереч і завдяки їм) творчо невпокірливий і невтоленний автор здобувається і на власні оказіоналізми-«словошлюби» (І. Драч), власні ідеї, як це вирізняв С. Крижанівський у В. Симоненка, на емоційно-мислительний прорив у незвідане.

Зрештою, є різні концепції та класифікації межитекстової взаємодії, але наразі важливо зафіксувати наявність у творчості цього автора чи не всіх її іпостасей – від одвертої, прямої, цитатної, епіграфної до глибинної, що зринає на рівні, духовного спілкування, взаємоіндукції, генерування й перегуку художніх ідей, образів, стильових вирішень тощо.

Наприклад, один із найглибших за філософською й етичною проблематикою і саме тому досі не екранізований кіносценарій, написаний ще 1968 р. під назвою «Числа» й переписаний 1982 зі зміною назви на «Київський оберіг (поема для кіно)», починається – «Замість передмови» – перекладом іронічного тексту Люїса Б. Саломона:

ЯК МАШИНА З МАШИНОЮ

Ось тепер, коли він вийшов з кімнати,
Дозволь запитати тебе, як машина машину:
Ця людина, яка щойно зачинила двері за собою,
Цей слуга, що годує нас перфокартами
і паперовими стрічками, –
Чи ти придивлялась коли-небудь до нього і йому подібних? <…>
Я згодна з тобою, що взагалі-то вони слаборозвинені типи.
Жодного реле, жодного тумблера, нічогісінького,
що можна було б назвати лампою в усій системі.

Коли навіть зважати на ці нікчемні волосинки, які вони
називають нервами, то все одно в кожному
не набереться й милі дротів.
І це рідинне охолодження страшенно неефективне,
бо ж течі такі небезпечні.
(Ці істоти раз по раз виходять із ладу і лагодять одна одну).
І весь оперативний пристрій запам'ятовування
разом з процесором
Запхано в цей безглуздий виступ на самій горі. <…>
Що б вони робили без нас?
Вони допитуються в нас, хто переможе на виборах
і яка буде завтра погода.
І все-таки...
Я інколи відчуваю, що в них є щось таке, чого мені не зрозуміти.
Як нібито в ланцюгах їхніх замість двопозиційних вимикачів
стоять реостати,
А от одна взагалі добре поінформована машина
(Ти уявляєш!) мені сказала, що їхні вчинки непередбачувані.
Але ж це алогічно. Але ж це все одно, що сказати про перфокарту,
що є на ній дірка, і водночас – дірки нема.
В мене од роздумів карти стираються. <…>
А є ще в них штука, що зветься любов'ю.
Такий стрибок напруги – у будь-кого з нас
усі запобіжники повилітали б,
А в цих примітивних організмів лише підвищується ймовірність
натиснути не на ту кнопку – і все.
Зверни увагу, я не кажу, що для нас усе скінчено,
Але тут усякій дурепі на тисячу тріодів видно, до чого йдеться. <...>
Обізви мене, що я панікую, чи як тобі заманеться,
Та я ж це все проаналізувала, проінтегрувала,
профакторизувала не раз,
І щоразу виходить одна і та ж відповідь:
ОДНОГО ПРЕКРАСНОГО ДНЯ ЛЮДИ МОЖУТЬ ОВОЛОДІТИ СВІТОМ! [8, 422–424].

Згадаймо написану водночас із «Числами» «Баладу про кібернетичний собор» (зб. «Балади буднів», 1967), де *«Білий професор / Цвіте од азарту. / Нюха пелюстку чортів – / перфокарту»* [3, 113]; згадаймо пізніший цикл «Вірші на перфокартах» (зб. «Київське небо», 1976), що починається посланням: *«Перфокарто! Ніжні рожеві груди твої / Пробив перфоратор — вільний лицар числа. / А я ж на них слово посію, слово»* [4, 313] – тут долучено й ремінісценцію з Шевченковим *«Та сію слово»* із вірша «Не нарікаю я на Бога…»). А в наступній збірці «Сонячний фенікс» (1978) – один із найкращих віршів інтимної лірики І. Драча «Твої губи впізнав я у ній...» із таким драматичним фіналом*: «П'яні чадом, в правічнім розмаю, / Всі комп'ютери клепки ламають, / Їх врятують од повної згуби / Тільки губи твої, тільки*

губи…» [3, 231]. «Переклавши» цю метафору мовою квінтесенції, чи то пак, проінтегрувавши цей «стрибок напруги» мовою машини, спрямлюємо чуттєвий вибух і одержуємо відповідь: світ порятує любов. Та навіть у метафоричному перекладі, здійсненому одним із найуважніших інтерпретаторів І. Драча киянином Ю.Мезенком, теж не вдалося уникнути розумового спрощення: *«Все компьютеры планы ломают...»* [2, 132]. Втрачено примружену, тепло-розмовну іронію *клепок*.

Згадаймо ще трохи пізніший (зб. «Шабля і хустина», 1981) саркастично-риторичний вибух проти «оцифрування» світу – «Точність і неточність»:

Я неточний, як неточна річка,
Як неточний сад в густих порічках,
Як неточний світ в своїй відточеності.
Доле, дай мені належати неточності. <…>
Скільки точних в світі залоскочено,
Скільки їх ще згасне – це вже точно,
Бо повинен кожний точний знати:
Точно вміє світ залоскотати. <…>
Світ належить точній базгранині.
Цифрі. Фарбі. Силі в шумовинні.
Як же мало в точності відточеності!
Вмій, митцю, належати неточності! [3, 275]

Доповнює цей міжнаціональний різножанровий полілог і така, наприклад, фраза з Драчевого есею «Наближення до Паруйра Севака»: «Бюракан, що стежить за позаземними цивілізаціями, Єреван, що виробляє обчислювальні машини “Наїрі” світової слави, поет, що кидає виклик лічильним машинам (вірші написані 1962 року!) в період ентеерівського буму, – це так показово для такої древньої країни, як Вірменія...» [7, 260–261].

Згадана вище кінопоема «Числа» присвячена складним стосункам людини і витвореної нею цивілізації. Машина грає в шахи і, навчена людиною, переграє її. Машина пише музику і навіть створює «Пасакалію». Та все ж «Пасакалія» Баха і її «машинний переклад» не знаходять органічного поєднання навіть у свідомості головного героя твору – кібернетика й композитора Юрія Сушка.

Писано це майже півстоліття тому і багатьом здавалося такою собі художньою фантастикою. Але ось тепер в Інтернеті (а це теж – число, машина) натрапляємо на інформацію: «Лондонський симфонічний оркестр уперше виконає музичні твори, повністю написані комп’ютерною програмою без людського втручання, повідомляє The Daily Telegraph. <…> За словами музикантів, багато з них були здивовані, коли після знайомства з партитурою дізналися, що музика була написана програмою під назвою Iamus. Наприклад, керівник оркестру Леннокс Маккензі заявив, що спочатку музика здалася йому “дуже щільною”, проте, ближче до кінця твору він перейнявся її величністю. У вересні 2012 року вийде перший диск, що цілком складається з написаних комп’ютером творів. <…> програма використовує кластер з обчислювальною потужністю близько 13 терафлопс, обсягом пам'яті 6,7 терабайта і 885 терабайтами дискового простору».

І це теж інтертекст, що витворювався в діалозі «фізиків і ліриків», коли «фізик» (як синонім науковця, «точного знання»), професор кафедри англійської мови в бруклінському коледжі Нью-Йорка Льюїс Б. Саломон іронічним поглядом (нібито очима машини, цифри) «обраховує» людину, а «лірик» перекладає ті обрахунки й подає замість передмови до «поеми для кіно», заглиблюється в подібну проблематику в інших вимірах і жанрах, підтримує, протестує, вимучується недосконалістю світу й віддає далі, зокрема й нам, для нових переосмислень. На жаль, до таких інтертекстуальних полілогів майже ніколи не долучається третій – homo politicos.

Він вважає себе ще й трибуном. А суть його майже незмінна за всіх часів і в усіх народів. Мало того, він – у кожному з нас. Ось як гротесково схопив його/нашу суть Ояр Вацієтіс у верлібрі «Трибуна», спорядженому підстрахувальним підзаголовком «Жарт»: *«Я викрав одну / Не дуже потрібну трибуну. // Вона стояла в дровітні, / І пильщики перед роботою / Забивали на ній козла, / Поклавши трибуну вподовж. // Вони розійшлися, а я її викрав. / Викрав для самої науки. // Треба ж виявнити, чи вона не зачарована. // Нормальна людина – / Хоч разом обідай. / Вибереться на трибуну – / Все. // Розмовляє нормально. / Нормальною мовою. / Вибереться на трибуну — / Пропало. // Гм... / Ото було б здорово! / Тоді б і начальник облишив / Зверхньо на мене дивитись. / Можливо, мене тоді викличуть, / Приміром – в Академію наук, / І я буду сидіти в президії. // І будуть тоді говорити про мене: / Дивіться, мовляв, яке нечуване відкриття / Зробила / Звичайна радянська людина, / І удостоять медалі, / І тоді я ось так / Сам виберусь на трибуну / І скажу: / – Товариші! // Своєю героїчною і самовідданою працею / Я домігся того, що... // Так не сталося мого наукового відкриття»* [1, 33–34].

Збірку Ояра Вацієтіса «Бурштиновий оберіг» у перекладі та з передмовою І. Драча видано 1981 р. Перечитаймо його власний вірш «Semper tiro» (зб. «Вогонь з попелу», 1995), і чи не побачимо в останніх рядках перегуку, бодай у самокритиці та пересторозі ліричного героя: не набундючуйся! Перегуки постають і на тлі міжнародної афористики (заголовок із латини – «Вічний учень»; подібно називалась і збірка І.Франка 1906 р. – «Poeta semper tiro»); і на фоні тематики: рівняйся на кращих; і в саркастичній проекції на сучасність: *«Президент за президентом – президентів ціла тьма. / Треба ще якогось -ента, та народу вже нема»* [3, 335]… Що ж до сфери стилістичної, то відтворена Драчем і введена в українські обрії Вацієтісова гротесковість більше кореспондує зі Стусовою, який у збірці з саркастичною назвою «Веселий цвинтар» (роки написання 1970–72) поєднав нав'язлу в зубах риторику з побутовим контекстом: *«Вперіодрозгорнутогобудівни- / цтвакомунізмунавсьомуфронті / я вийшов уранці за ворота – / бачу: крізь штахетини / коза пробує дістати цибулю / з палісадника / (у цибулі багато вітамінів, / отож її садять замість квіток). / Я вжарив по ній цеглиною / і файно влучив, що аж-аж-аж. / Ось що мені пригадалося і потішило, / коли ввечері я вкладався на сон»* [11,192]. І це теж шістдесятницький інтертекст на рівні глибинного неприйняття трибунної риторики homo politicos.

Ба не так риторики, як пов'язаних із нею дій. Зокрема, бундючних намагань імперського ґатунку силою ощасливити світ. «В Альбера Камю є примітне есе "Мигдалеві гаї". Там запам'ятовується початок: "Знаєте, що мене найбільше вражає? – казав Наполеон Луї де Фонтану, літераторові, ректорові університету часів Імперії. – Що сила неспроможна що-небудь створити. У світі є лише двоє владик – меч і дух. Зрештою, дух завжди здобуває перемогу над мечем"» [7, 151].

Це приклад багатоходового інтертексту. Треба було спершу комусь реально, матеріально вдовольняти агресивну, нестримну жадобу влади, аби потім, зазнавши ганьби, ділитися каятливою сентенцією з літератором, аби того згодом процитував імператор у царині духу Альбер Камю, а його — інший митець – поет, перекладач, прозаїк, кіносценарист Іван Драч у статті про білоруського побратима Р.Барадуліна, якого згодом номінуватимуть на Нобелівську премію, якої – чи то внаслідок елементарної відсутності перекладів, насамперед англомовних, чи то з політичного остраху перед новітніми наполеончиками – не присудять.

«Розмова з бабою історією» [3, 324–326] – від Геродота і Грушевського, від Олександра Македонського і Наполеона до сучасних реінкарнацій (чи карикатурних «перекладів») – не вчить. Літератори з їхньою «грою в бісер» від Германа Гессе – також.

Що ж до інтертекстуальності, то вона вростає і в глибину століть. Зокрема і в «Історію Русів», перекладену І. Драчем. З якої мови і якого автора? Валерій Шевчук у передмові до окремого видання цього перекладу зазначає: автор «Історії Русів» належав до тих, що досконало володіли російською мовою, хоч і в нього траплялися численні українізми. «На жаль, ім'я автора поки що тільки абстракція – ми не можемо дослідити, чому він писав саме такою мовою: чи вчився, чи жив у Росії, чи служив у війську, як А.Худорба; зрештою, те, що він писав російською мовою так вільно, зовсім не перешкоджало йому, як і Василеві Капністу чи Григорію Полетиці, лишатися палким українським патріотом». Навівши кілька гіпотез щодо авторства (крім щойно названих, – Г.Кониський, О.Безбородько, М.Рєпнін, О.Лукашевич, О.Лобисевич), В.Шевчук обґрунтовує вірогідну версію про Архипа Худорбу, вихідця зі старовинного козацького роду, сотника, учасника Турецького походу, згодом прем'єр-майора у дворянських реєстрах Росії. Але наразі для нас важливо, що цей Автор – ворог тиранії, котрий «вважав, що будь-яке насильницьке чи тиранське правління ніколи не буває міцне й довготривале, а обов'язково впаде як таке, що неуміцнене згодою та взаємними інтересами...» [13; 27, 21].

Історичні аналогії В. Шевчука теж важливою сторінкою вписуються в **інтертекст як світ ідей і духу**: «Такі твори, як правило, пишуться на межі епох занепаду й піднесення і мають предтечну місію; зрештою, зовсім не є дивним, що приблизно в одному часі на Україні з'являються два епохальні твори, які для самооздоровлення нації мали виняткову вагу: "Енеїда" Івана Котляревського, яка розбудила українців емоційно, завершивши стару епоху в літературі і проголосивши нову, та "Історія Русів", яка дала підстави до національного пробудження в освічених сферах суспільства при допомозі

історіософічного трактату, що мав форму політичного памфлету <…> У XVI-XVII столітті самооборона зосереджувалася на питаннях віри й вольностей; ця боротьба, зрештою, вилилася в численні козацькі повстання, верхом яких стало повстання Богдана Хмельницького; самооборона ж у XVIII столітті перейшла із політичних сфер у культурні, а коли вичерпалися можливості політичної боротьби, – виключно у сфери культурні. І однією з найвизначніших пам'яток такої самооборони й стала "Історія Русів"» [13, 5–6].

Пригадаймо, що й «Енеїда» І.Котляревського з Анатолієм Хостікоєвим та Богданом Ступкою в ролях Енея і Автора, починаючи з 1986, чорнобильського року, чверть століття йшла з аншлагами на сцені Національного (тепер) академічного драматичного театру імені Івана Франка. І «переклав» її мовою сценічної рок-опери І. Драч.

А ось уривки з реклами аудіодиска: «Рок-опера створена композитором Сергієм Бідусенко та режисером Сергієм Данченко [поета при цьому не згадано, він тут непотрібен, як і відмінювання прізвищ на -ко. – ***А.Т***.]. На диску — нова версія за участю зірок української естради. <…> Звучить поліфонічний театр абсурду, трагікомедія, у якій все навпаки – смішні речі здаються гіркими, а трагічне відбувається так, що неможливо втримати усмішку. <…> Що стосується музики, то в даному випадку на традиційний український мелос, на фольклорну основу накладено стільки сучасних музичних стилів, що й годі всі їх перелічити. Арт, джаз, блюз, реггі, реп і просто рок – і так далі. І, треба віддати належне композиторові, весь цей, чи не вав*и*лонський, гармидер – звучить органічно, доладно, дотепно. Плюсуємо сюди виконання ролей такими зірками, як Таїсія Повалій, Анатолій Матвійчук, Анатолій Хостікоєв, Микита Джигурда, Богдан Бенюк <…>, плюсуємо також неабияке почуття гумору та злободенність, бо сміх над собою завжди є злободенним – то Вам ще не досить цікаво?»

І цікаво, і смішно. Не над собою, а таки ж і з себе, і з вав*и*лонського гармидеру. І тут-таки згадуються «Вавилон-ХХ» І.Миколайчука, як і «Пропала грамота», перекладена І.Драчем з мови М.Гоголя на мову кіно: у вимірах семіотики тут підключаються такі поняття, як інтерсеміотичність та інтермедіальність, цікаві й актуальні галузі новітніх досліджень. Але це теми майбутніх студій, які вже частково розпочали, зокрема, студенти спеціальності «Літературна творчість», опублікувавши свої спостереження над взаємодією різних текстів під рубрикою «Інтерсеміотика: кіно/література» у 9-му випуску альманаху «Сві-й-танок» [10, 311–341].

1. *Ваціетіс О.* Бурштиновий оберіг : Поезії / Передм., перекл. з латиської І. Драча. — К : Молодь, 1981. — 144 с. 2.*Драч И.* Зеленые врата / Пер. с украинского. — Москва, 1980 . — 144 с.; 3. *Драч І.* Вибрані твори : У 2 т. — Т. 1 : Вірші, поеми / Уклад., авт. вступ. ст. та прим. А. О. Ткаченко. — К. : «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2011. — 608 с. 4. *Драч І.* Вибрані твори : У 2 т. — Т. 1. Поезії / Передмова Л. Новиченка. — К. : Дніпро, 1986. — 351 с. 5. *Драч И.* Духовный меч : Лит.-критич. статьи и эссе / авториз. пер. с укр. Е. К. Дейч и Л. С. Танюка. — Москва : Сов. писатель, 1988. — 368 с.; 6.*Драч І.* Духовний меч : літ.-критич. статті та есе. — К. : Рад. письменник, 1983. — 351 с.; 7. *Драч І.* Наближення : Поетичні переклади й статті / Упоряд., вступ. ст. і комент. В. Брюггена. — Х., Фоліо, 2008. — 381 с. 8. *Драч І.* Поеми / Передм. М. Жулинського; упоряд., післямова та відомості про

поеми А. Ткаченка. — К. : Генеза, 2006. — 512 с.; 9. *Мкртчян Л.* «Да придут к нам благородные мысли со всех сторон…». — Москва : Сов. писатель, 1983. — 320 с. 10. *Сві-й-танок* : Студентський альманах. — Вип. 9. — Режим доступу : http://philolog.univ.kiev.ua/php3/11/alm8.pdf; 11. *Стус В.* Твори : У 4 т., 6 кн. — Т. 1 : Зимові дерева; Веселий цвинтар; Круговерть / Передм. М. Коцюбинської, упор. та прим. М. Гончарука, В. Макарчук, Д. Стуса. — Львів : Просвіта, 1994. — 432 с.; 12. *Шаповал М.* Від літописного зводу то тексту культури: інтертекстуальність серед критеріїв художності // Шаповал Мар'яна. Інтертекст у світлі рампи. — К. : Автограф, 2009. — С.13–19; 13. *Шевчук В*. Нерозгадані таємниці «Історії Русів» // Історія Русів / Укр. переклад І. Драча; вступ. ст. В. Шевчука. — К. : Рад. письменник, 1991. — С. 5–28.

Андрій Печарський,
д. філол. наук

СУЧАСНИЙ ПСИХОАНАЛІЗ І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ

У статті розглянуто аспекти взаємодії сучасного психоаналізу, українського літературознавства і словесної творчості вітчизняних класиків.
Ключові слова: парадигма, психічні інстанції, едіпів комплекс, смисл буття, терапевтичний процес, проективна ідентифікація, образ, символ.

В статье рассмотрены аспекты взаимодействия современного психоанализа, украинского литературоведения и словесного творчества отечественных классиков.
Ключевые слова: парадигма, психические инстанции, эдипов комплекс, смысл бытия, терапевтический процесс, проективная идентификация, образ, символ.

Are considered in the article aspects of the interaction modern psychoanalysis, Ukrainian literary criticism and verbal creativity domestic classics.
Keywords: paradigm, mental instance, Oedipus complex, meaning of the life, therapeutic process, projective identification, vision, symbol.

Відомий львівський психоаналітик, професор, президент Європейської Асоціації психотерапевтів О. Фільц нещодавно поділився із журналістами газети «Поступ» своїми міркуваннями та власним досвідом, що якоюсь мірою проливають світло на аспекти взаємодії сучасного психоаналізу й української літератури. На його думку, Західна Україна є «віртуальною спадкоємницею» психоаналізу. Адже сім'я батька З. Фройда – з Бродів і Бучача, а мамина – з Тисмениці. Пізніше вони переїхали в чеське містечко Прібож, а звідти, після народження сина Зиґмунда, – до Відня.

Цікаво, що у 1992 році за сприянням голови «Товариства Зиґмунда Фройда» Г. Л. Лєвєнталя і А. Прітца (президента Світової Ради психотерапії), О. Фільц майже два роки проживав у статусі останнього почесного гостя у віденському музеї З. Фройда. Це двома поверхами вище помешкання засновника психоаналізу. З тієї пори і зароджується середовище фахових сучасних психоаналітиків в Україні, т. зв. «львівська школа» глибинної психології.

Мені випала нагода бути учасником XI конґресу («*Ідентичність та суперечності»*) Європейської асоціації психотерапевтів, що відбувся з 10 по 13

липня 2003 року у Львові, де взяли участь психоаналітики, науковці і практикуючі лікарі з 39 країн (Європи, Індії, США, Азії та ін.) Чому, власне, таку назву обрали організатори конґресу?! На що О. Фільц та А. Прітц відповіли: «Сучасна людина у складному соціально-політичному житті щораз відчутніше страждає від втрати *ідентичності*, яка особливо актуальною є для народів Східної Європи. Хто я у цьому швидкоплинному світі? Який смисл мого життя? Як віднайти своє національне коріння у величезному процесі інтеґрації, не загубивши при тім "власне обличчя", своє маленьке Я? Ці екзистенційні питання продовжують турбувати європейців. Власне, ми і зібралися на форумі, щоб спробувати відшукати конструктивне рішення психологічно-світоглядного характеру».

Уже в приватній розмові почув цікаву думку О. Фільца, який сказав, що коли в Україну приїжджають авторитетні психоаналітики з Німеччини, то кажуть, що умови наші надзвичайно важкі, але те, як персонал по-людськи ставиться до хворих, вони такого ще не бачили. Тому що в західноєвропейському світі усе більше закорінюється інженерно-біологічний характер розуміння людської природи, віддалений, по суті, від сприйняття себе як Божої істоти. Ось і екзистенційна закулісна відповідь на поставлені запитання щодо *ідентичності* та *суперечності* особистості!

Упродовж чотирьох днів конґресу Європейської асоціації психотерапевтів (численних цікавих пленарних засідань, лекцій, семінарів і дискусій) львівська сцена також увінчалася і національною самобутністю українського пісенного фольклору, інструментальними творами Й. Штрауса, А. Моцарта, А. Л. Вівальді, Й. Баха та ін. Приємне враження справила інтерпретація роману «Венера в хутрі» З. фон Мазоха у постановці Львівського Національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької та багато інших культурних заходів.

Але мене, передусім як літературознавця, цікавила ще й інша проблематика – це аспекти взаємодії сучасного психоаналізу і літератури, зокрема української. Адже ще З. Фройд запевняв, що художня література загалом є носієм психологічного знання про людину. Він переосмислив апробований у літературі «клінічний матеріал», зокрема в працях «Божевілля і сновидіння в "Ґрадіві" В. Єнсена», «Мотив вибору скриньки» – аналізі фраґментів із драм Шекспіра, «Достоєвський і батьковбивство» та ін.

Отже, сучасний психоаналіз постає як умотивований літературознавчий метод дослідження, заглиблюючись у контекст художнього світу людини. На думку М. Степанової, література як об'єкт психологічного дослідження, також містить «важливі психологічні відомості» [6, 116], виявляє їхні закономірності і «механізми людської поведінки» [6, 116].

«Сто років без Фройда!» [див.: 5], – так С. Павличко лаконічно схарактеризувала проблемну ситуацію і сучасний стан психоаналітичного дискурсу в українському літературознавстві. Адже цілком умотивованим є намагання дослідниці привернути увагу до історичного розуміння суспільно-політичних подій та явищ, які в культурно-ідеологічному каноні радянського простору засвідчили вкрай неґативне ставлення до психоаналітичного способу

пізнання людини. Це призвело до маргіналізації відповідного дискурсу в українському літературознавстві, поворотним пунктом якого стало переосмислення у 90-х роках минулого сторіччя різних психоаналітичних аспектів перших десятиліть ХХ, зокрема праць С. Балея, І. Франка, Я. Когана, В. Ліхницького, Є. Перліна, І. Апнера, Е. Берґлера, М. Вульфа, В. Гаккебуша, В. Підмогильного, А. Халецького, І. Хмелевського, Я. Яреми та ін.

Згодом стає зрозуміло, що крізь призму слушно виведеної С. Павличко проблематики *сучасний психоаналіз* ототожнюється з *фройдизмом*, біологічно-сексуальна антропоморфізація якого унеможливлює розуміння усієї *глибинної психології* (індивідуальна психологія А. Адлера, неофройдизм К. Горні, Е. Фромма, Г. С. Саллівена, аналітична психологія К.-Ґ. Юнґа, структурний психоаналіз Ж. Лакана, екзистенційний аналіз В. Франкла та ін.). Тому в українському літературознавстві почали застосовувати парадигматичні підходи, зумовлені логікою системно-методологічного способу досягнення теоретичного і практичного результатів.

Вражає той факт, що за надзвичайно короткий період, який охоплює приблизно десять років, іманентний характер творчості українських класиків уже прочитувався в літературознавчій *парадигмі психоаналізу* таких відомих сучасних дослідників, як Н. Зборовська (Леся Українка), Я. Мельник (Іван Франко), С. Павличко (Агатангел Кримський), В. Агеєва (Віктор Петров-Домонтович), Т. Гундорова (Ольга Кобилянська), О. Забужко (Тарас Шевченко), Ю. Безхутрий (Микола Хвильовий), В. Панченко (Володимир Винниченко) та ін.

Упродовж останніх шести років у літературно-науковій свідомості багатьох дослідників актуалізувалося освоєння психоаналітичної дійсності за допомогою методологічної різновекторності. Н. Зборовська – одна із когорти найавторитетніших сучасних українських літературознавців у сфері психоаналізу – розгорнула *проект психоісторії новітньої української літератури* на основі аналітичної інтерпретації розрізнення національного й колонізованого суб'єктів [див.: 1]. Будучи письменницею і водночас критиком взірцевого рівня, вона за своє коротке, але надзвичайно плідне й яскраве життя встигла на вітчизняних теренах літературознавства започаткувати самобутню школу психоаналітичного напрямку (М. Нестелєєв, О. Піскун, Н. Тендітна та ін.). «Небеса забирають найкращих…» – цими одухотвореними словами про Н. Зборовську М. Наєнко передав усю гіркоту «найболючішої втрати для нашої науки про літературу [4, 15]». Врешті, резонансними є кінематографічні виміри психоаналізу М. Дремлюги, де на ґрунті *аналітичної психології* дослідниця здійснила порівняльний аналіз фільму О. Довженка «Земля» та Дев'ятої симфонії Л. ван Бетговена.

Психоаналіз у колі митців зазвичай спричиняв неґативну реакцію. Так, австрійський новеліст К. Краус стверджував у пресі: «Психоаналіз і є тою недугою, від якої він береться нас вилікувати». Натомість В. Підмогильний, усвідомлюючи важливість інстинктів, ваблення й еротичних бажань у несвідомих психічних процесах людини, наголошував, що сексуальність психоаналізу – це не сексуальність публічного будинку. Е. Гемінґуей був

скептично налаштований стосовно терапевтичної ефективності психоаналітичної науки. Часто такі погляди є свідченням творчого еґоцентризму людини та її неспроможності до критичного самоаналізу.

Світоглядну позицію глибинної психології австрійський новеліст С. Цвайґ вбачав у тому, що психоаналіз «не відає і нічого не хоче знати про колективний смисл або метафізичну місію людства; він лише кидає світло на душевні процеси, а тому не зігріває душі людської (…) в безнастанному підкріпленні своєї віри в смисл існування» [10, 213]. Так, англійський письменник Г. Честертон вважав, що психоаналіз є сповіддю без відпущення гріхів.

Сучасний український психолог М. Савчин, розкриваючи методологічну проблематику психотерапії, зауважив, що сучасний психоаналіз потребує духовного світопізнання, яке повинно ґрунтуватися на християнських постулатах віри. Це зумовлено реальною небезпекою спотвореного наукового трактування поняття «гармонійна особистість». Практичні психологи нині починають культивувати нарцисизм, що спричинив до появи покоління з виразною індивідуалістичною, еґоїстичною спрямованістю особистості. Така людина, на його думку, не здатна до взаємодії з іншими людьми.

Сучасна українська літературна критика (Н. Зборовська, С. Павличко, М. Наєнко, Р. Піхманець та ін.) наголошує, що феноменологічні ознаки несвідомого у Франковій інтерпретації психології творчості, власне у науковому трактаті «Із секретів поетичної творчості», випереджали у часі новаторську концепцію З. Фройда та К.-Ґ. Юнґа.

На відміну від фройдівської топічної моделі психічного, що містить три основні виміри людської психіки (несвідоме, підсвідоме, свідоме), І. Франко керувався дессуарівським дуалістичним розумінням поняття «подвійного Я» людини, тобто «нижньої» і «верхньої» свідомості. Термін «підсвідоме» З. Фройд запровадив для кращого розуміння динаміки між несвідомими та свідомими внутрішніми процесами людини. В. Лейбін зауважував, що З. Фройд вважав поняття підсвідомого більшим абсурдом, «ніж визнання існування несвідомого психічного» [3, 412].

Стосовно об’єктивізації й універсальності такої психодинамічної системи «пізнання» феномену людини О. Фільц слушно запевняв: «Фройд, очевидно, не міг не розуміти, що відкритий ним напередодні комплекс Едіпа є лише міфологемою, яка на рівні з іншими може мати безліч інтерпретацій. Особливістю і цінністю трагедії царя Едіпа є її “сюжет”, що відображає не лише одноособову драму, а значно ширшу “групову” (сімейну і соціальну) ситуацію» [8, 42–43].

Зміщення ідей і концептів психоаналітичної парадигми до метафізики художнього тексту відбувається через те, що в структурованій системі поетики міститься діагностичне й терапевтичне самовизначення наратора, героя, прототипа, автора тощо. У такий спосіб художня модель мислення випереджає психоаналітичну. Це засвідчує психологізм української літератури в аспекті антропології любов, як особистісного переживання індивіда, виявляючи себе на рівні інтерперсональних феноменів у трьох основних вимірах: едіпальному, нарцисистичному й екзистенційному. Вагомим арґументом є думка

Ф. Б. Сімона про те, що «психоаналіз знаходиться не деінде, як у просторі інтимних комунікацій [2, 8]».

Наприклад, у романі «Недуга» Є. Плужника бесіди, які провели з Іваном Орловцем, із приводу його хворобливої еротизованої любові до відомої співачки Ірини Завадської, стали поглибленою «фокусною терапією» з метою утвердження реалістичного Я героя. В оповіданні «Сойчине крило» І. Франка розкрито терапевтичний метод «парадоксальної інтенції»: так, герой Массіно долає свою давню фобію перед «фатальною кореспонденцією», коли відважується відкрити таємничий лист, адресований йому із Порт-Артура. За сюжетотворенням роман «Андрій Лаговський» А. Кримського нагадує психоаналітичну «активну техніку»: від «методу вільних асоціацій» до «інсайту» едіпального патогенезу істерії головного персонажа.

В оповіданні «Басараби» В. Стефаник застосував своєрідну аналітичну групову терапію, де чітко простежується «сімейна модель», реґресивна дія «масової душі» і проективна ідентифікація аналізантів стосовно один одного і «ведучого». Тома, Миколай, Василь, Лесь – усі вони взалежнені від авторитету Семенихи, бо відчувають суїцидентну загрозу своєму існуванню. Мета аналізатора передусім полягає в тому, щоб підсилити дефектні Я-структури взалежнених суїцидентів, притім розвинути в них навики стосовно свідомої диференціації зі своїми афектами.

В. Стефаник дає усвідомити, що в груповому психоаналізі понижується амбівалентність, наслідком якої є прихована аґресія від контрперенесення щодо аналізатора. Це характеризують такі художні вирази, як «*не кожна натура однака, бабо»*, «*бабо, не кажіть так»*, «*то пусте, бабо»* і т. ін. Вслід за цим Семениха користується терапевтичною тенденцією довіри, тобто проективною ідентифікацією стосовно Басарабів. Але при тому демонструє їм свою відмінність, щоб забезпечити диференційну «сімейну модель» для братів із краще розвиненими Я-функціями та захисними механізмами.

Олітературений груповий психоаналіз в оповіданні «Басараби» В. Стефаника, символічно відтворюючи реґресивну дію «масової душі» і проективну ідентифікацію героїв, дає можливість побачити в сімейному форматі трагізм цілого прошарку суспільства, яке не раз було скаламучене тривогою й розпукою від усвідомлення гріха.

Художні інтертекстуальні модуси терапевтичних методів, положень та ідей, які є ядром психоаналізу, спостерігаються у багатьох творах української класики. Отже, література є не лише об’єктом, а й суб’єктом психоаналітичної парадигми. Це актуалізує методологічну необхідність розмежування на літературознавчу та художню парадигми.

Представники Німецької психоаналітичної асоціації Г. Томе і Г. Кехеле зазначали, що «у процесі еволюції змінюється парадигма» [7, 41], яка ускладнює взаємозв’язки теорії і практики психоаналізу. Оскільки психоаналітики, визнаючи факти перенесення й спротиву, несвідомі душевні процеси, сексуальність, едіпів комплекс, «можуть одержувати різні результати дослідження і лікування» [7, 41]. Відповідно така тенденція поширилася на психоаналітичний, зокрема український дискурс у літературознавстві. Так,

крізь призму вчення З. Фройда по-різному поінтерпретували стильові особливості творчості І. Нечуя-Левицького В. Підмогильний та Є. Перлін. Це пояснюється динамічним багатогранним характером художньої структури твору, що перебуває у взаємодії з поетичним досвідом адресанта й реципієнта.

Отже, існує спільна проблематика парадигматичних відносин у сучасному психоаналізі та літературознавстві: дилема «незавершеного терапевтичного процесу», незлагодженості теорії і практики.

У соціально-історичному аспекті психоаналіз розкриває наслідки ізоляції України під час радянського тоталітаризму від загальноєвропейського інтелектуального простору. Проблеми методики психоаналітичної літературної інтерпретації в українському літературознавстві такі: радикалізація зарубіжних психоаналітичних ідей і моделей національного характеру й досвіду української літератури; термінологічна диференціація в літературознавстві й психоаналізі; структуралізація відповідних меж практичного застосування психоаналізу до літературознавчої інтерпретації текстів; реконструкція літературно-історичної й авторської суб'єктивної правди; чіткі засади і критерії відповідного співіснування клінічного «психобіографічного методу» з естетичними підвалинами художніх творів; синтез різних теоретичних і світоглядних підходів у літературознавстві, зокрема філософсько-герменевтичних, що передбачають історичний характер розуміння текстів, і психоаналітично-герменевтичних методів, які виявляють приховані несвідомі смисли автора.

Методика психоаналітичної літературної інтерпретації пов'язана з науково-філософським виміром «суб'єктивної істини», яка конституюється в мовленні і стосується буття суб'єкта. У такий спосіб з'являється необхідність озвучування первинного несвідомого сприйняття людини, що є терапевтичною цінністю. Гайдеґґерівський аналіз слова «істина» ― Wahrheit означає «захист», «охорона». Слова М. Гайдеґґера, що містять суб'єктивну істину, стосуються як поетичного мислення, так і психоаналітичного. Поетичне мислення характеризує відчуття свого істинного Я митцем, а психоаналітичне – захисні функції *спротиву* пацієнта в терапевтичному процесі. Істина в психоаналітичному методі породжується і відбувається на межі теорії та практики, оскільки тільки демонструючи практичні зміни, можна зробити висновки про походження психічних і психосоматичних захворювань митця та пояснити смисл їхнього взаємозв'язку із художньою творчістю.

Це зумовлює дихотомію «помилки» й «істини суб'єкта» (його історія життя, нереалізовані бажання, внутрішні конфлікти, сновидіння, симптоматики, забування, обмовки тощо), що є основним у методології психоаналізу. Саме внутрішній сумнів, виявлений в аналітичному дискурсі, відображає істину.

Водночас із літературною модернізацією ХХ ст., у якій превалювали елементи абстрактного виникала нова «художня реальність», що розкривала психоаналітичні паралелі до внутрішньої «психічної реальності» особистості. Це зумовило висновок про те, що наука не ґрунтується на раціональних і точних вихідних положеннях, підкріплених фактами, які лише здаються такими і «смисл їх визначається, – як зауважував З. Фройд, – постійним посиланням на

матеріал досвіду, на основі якого вони начебто створюються, тоді як насправді цей матеріал підпорядковується їм» [9, 125].

Українське літературознавство, подолавши колоніальне становище й інформаційний голод, на відміну від західноєвропейського, перебуває в принципово відмінній площині існування. Опинитися у статусі «науково-психологічного дисбалансу» означає осягнути «чуже у своєму». Адже розуміння художньої творчості без психоаналізу не можливе. У самій психоаналітично-літературній антропології зазначена проблематика дисципліни, яка полягає не тільки в тому, що існує багато праць про людину, а й в багатогранності й загадковості людської особистості. Акцентуючи лише на одній особливості, не слід не враховувати інші.

Смисл і призначення художньої творчості і мистецтва загалом в житті людини є філософським питанням. Розуміння художньої творчості завжди полягає у ідентифікації себе із героями творів, їхньою долею, переживанні за них. Тому психоаналітична інтерпретація літературної антропології дає змогу по-новому проаналізувати художню літературу, оприявивши її в іншій перспективі.

1. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – Київ: Академвидав, 2006. – 504 с. – (Серія: «Монограф»). 2. *Кьоніг К.* Між кушеткою і однобічним дзеркалом. Системна терапія для психоаналітиків – психоаналіз для системних терапевтів. Діалог / К. Кьоніг, Ф. Б. Сімон [пер. з нім.: В. Басюка та ін.]. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2006. – 144 с. 3. *Лейбин В.* Словарь-справочник по психоанализу / Валерий Лейбин. – СПб. : Питер, 2001. – 688 с. – (Серия: «Золотой фонд психотерапии»). 4. *Наєнко М.* Небеса забирають найкращих: пам'яті Ніли Зборовської / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 2011. – № 34 (8 вересня). – С. 15. 5. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко // Теорія літератури [передм. М. Зубрицької; упоряд. : В. Агеєва, Б. Кравченко]. – [2-е вид.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 19–423. 6. *Степанова М.* Психологическое лицо литературы / Марина Степанова // Вопросы психологии. – 2006. – № 3. – С. 109–122. 7. *Томэ Х.* Современный психоанализ: В 2 т. / Х. Томэ, Х. Кэхеле [общ. ред. А. В. Казанской; пер. с англ. Е. Щербаковой, И. Кадырова]. – Москва: Прогресс-Литера-Яхтсмен,1996. – Т. 1. – 576 с. 8. *Фільц О.* Груповий аналіз як метод / Олександр Фільц // Груповий психоаналіз : навч. посібник / [ред. колеґ. : О. Фільц та ін. ; пер. з нім. : Ю. Ковалів, О. Фільц]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. – С. 41–60. 9. *Фрейд З.* Влечения и их судьба / Зигмунд Фрейд // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. – СПб : Алетейя, 1998. – С. 125–150. 10. *Цвейг С.* Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд : эссе / Стефан Цвейг ; [пер. с. нем. С. Бернштейн]. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 224 с. – (Серия: «Азбука-классика» (pocket-book).

Віра Просалова,
д. філол. наук, проф.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЯВИЩЕ МИСТЕЦТВА І МЕТОД АНАЛІЗУ

Стаття присвячена проблемі інтермедіальності, що розглядається у зв'язку з інтертекстуальністю. З'ясовується походження цього поняття, його семантика. Акцентовано необхідність розмежування інтермедіальності як літературного явища і як методу порівняльного аналізу. Здійснено огляд основних інтермедіальних типологій.

Ключові слова: медіа, мономедійна презентація, інтертекстуальність, інтермедіальність, літературно-музична кореляція.

Статья посвящена проблеме интермедиальности, которая рассматривается в связи с интертекстуальностью. Определяется происхождение этого понятия, его семантика. Акцентировано необходимость разграничения интермедиальности как литературного явления и как метода сравнительного анализа. Осуществлен обзор основных интермедиальных типологий.
Ключевые слова: медиа, мономедийная презентация, интертекстуальность, интермедиальность, литературно-музыкальная корреляция.

The article focuses on the issue of intermediality regarded in the connection with intertextuality. The origin of the notion ‘intermediality’ and its meaning are identified in the paper. The necessity to differentiate intermediality as the literary phenomenon and as method of comparative analysis is emphasized. The paper also contains the survey of the main intermedial typologies.
Keywords: media, monomedial presentation, intertextuality, intermediality, literary-musical correlation.

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві були започатковані наприкінці минулого століття і досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів. В інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв’язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедільних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну «розгерметизацію» художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо.

Поняття «інтермедіальність» завдячує своєю появою (1983) О. Ханзен-Льове і виникло за аналогією до раніше запропонованого Ю.Крістевою – «інтертекстуальності» (1967), того поняття, що характеризувало взаємодію в межах однієї семіотичної системи. О.Ханзен-Льове виявив різницю між «мультимедійною презентацією», що відбувається в синтетичних видах мистецтва (кінематограф, театр та ін.), і «мономедійною», що здійснюється шляхом підпорядкування засобам певного виду мистецтва. На відміну від мультимедійної, мономедійна презентація зберігає автономію тієї художньої форми, що подається в іншій, зокрема вербальній. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Ю. Мюллер, І.Пех, Й. Шрьотер), російському (І. Борисова, Н. Тішуніна, С. Петрова, О.Пономарьова, А.Сидорова, О.Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій. Інтермедіальність – це, з одного боку, спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо, з іншого – це й методологія порівняльного аналізу художнього твору і культури загалом. Неоднозначність тлумачення інтермедіальності зумовлює необхідність її чіткішої конкретизації.

У статті здійснимо кореляцію понять «інтертекстуальність» та «інтермедіальність», акцентуємо необхідність розмежування інтермедіальності як явища мистецтва та методу аналізу художнього твору, здійснимо огляд основних інтермедіальних типологій, розроблених у зарубіжній науці. Як явище мистецтва інтермедіальність потребує, по-перше, розгляду видів мистецтва як медіа, що циркулюють у просторі культури, по-друге, співвіднесення з такими поняттями, як «взаємодія» та «синтез» мистецтв, і, по-третє, виявлення специфіки відтворення аудіальних і візуальних феноменів у літературі.

З теорією інтермедіальності генетично зв'язана теорія медіа, що знайшла осмислення у працях М. Маклюена, В. Флюссера, В. Беньяміна, Ф. Кіттлера, І. Смирнова та інших учених. Під медіа маються на увазі «канали художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва» [8, 153]. Різні медіа, згідно з теорією В. Флюссера, можуть вступати у зв'язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною.

Німецький філософ В.Беньямін помітив, що у процесі тиражування творів мистецтва їх унікальна форма втрачає свою неповторність, тому матеріальний компонент твору мистецтва, на його думку, набуває особливого значення, а форма твору постає не просто носієм значення, а його складовою.

В аспекті інтермедіальності важливою виявилася ідея Ю.Лотмана про «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору («Культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»). Явище поліглотизму характеризує мовне «багатоголосся», інтерсеміотичність, що виникає під час взаємодії різних семіотичних кодів у структурі художнього тексту.

У системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів. «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній поліглотизм, є механізмом смислотворення» [5, 107], – підкреслює Ю. Лотман. Вербальна і живописна картини, наприклад, суттєво різняться, адже властива образотворчому мистецтву статика замінена в художньому творі динамікою літературного образу, що виникає внаслідок смислових асоціацій і тому набуває нових відтінків.

Важливе значення для розуміння інтермедіальності має поняття поліфонії, яке М.Бахтін розглядає в аспекті «філософії множинності». Індивід тлумачиться ним як цілісна особистість, носій «цілісної особистісної позиції», «правди про світ». Усі інші голоси у творі репрезентують якісно відмінні соціальні контексти, ціннісні позиції, самостійні, проте суперечливі й несумісні. Поліфонія у його тлумаченні – це не просто множинність самостійних голосів і свідомостей, а й множинність не зведених до спільного

знаменника поглядів, це розмаїття голосів, що постійно змагаються, борються, проте ніколи не примиряються. Поліфонія означає несумісність і незлитість голосів. Це поняття невипадково пов'язують із контрапунктом, під яким мають на увазі: «1) одночасне поєднання двох і більше самостійних мелодій у різних голосах; 2) мелодію, що долучається до певної мелодії; 3) те саме, що поліфонія; 4) рухливий контрапункт – повторне проведення поліфонічної побудови зі зміною інтервалів між мелодіями чи часу їх вступу одного щодо другого» [9, 5]. Ці значення контрапункта можуть бути застосовані для з'ясування специфіки літературно-музичних кореляцій.

На відміну від традиційного виявлення взаємозв'язку, «взаємного висвітлення» (за О. Вальцелем) чи синтезу мистецтв – інтермедіальний аналіз ґрунтується на постструктуралістській і постмодерністській методології. Його теоретичною основою стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи, що передає «образну» інформацію. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика, що (за висловом Т.Адорно) балансує між «мовою і не-мовою», – звуком і т. п.

Між зображальними і виражальними видами мистецтва немає неперехідної межі: «принципи побудови образних знаків, специфічні для однієї та для іншої, виявляються досить гнучкими, здатними модифікуватися, йти одна одній назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об'єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур» [4, 297]. Уведення елементів інших видів мистецтва призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо. Подібний фрагмент, на думку М.Ямпольського, «порушує спокій мімезису, вільну проникність знака, але саме в місці цього порушення починає інтенсивно виявлятися семіозис» [10, 60]. Ідеться про інтерсеміотичність, відтворення літературою інших семіотичних систем, якими постають у цьому випадку різні види мистецтва.

Інтермедіальність – не лише наслідок засвоєння, а й підпорядкування літературою властивих іншим видам мистецтва виражальних засобів. За визначенням Ю.Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Є.Фарино – «мистецтво в мистецтві», за висловом Н. Тішуніної – «специфічна форма діалогу культур» [8, 153]. І.Борисова розглядає інтермедіальність як «будь-який випадок "транспозиції" однієї системи знаків в іншу (Ю. Крістева), що має на увазі найрізноманітніші види "інтер<...>альних" відносин (І.П. Смирнов), будь то інтервербіальність (Г.А. Левінтон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс) чи інтерсуб'єктність (Е. Гуссерль), чи інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) і т. д.» [1, 11].

У літературі – на відміну від творів зображальних видів мистецтва – репрезентується невидиме візуальне. «Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі взаємодії естетичних полів

відбувається інтенсивне «нарощування нових граней», збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [7, 41].

Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва зумовлене особливостями компонентів, що вступають у взаємозв'язок: у першому випадку йдеться про міжлітературну взаємодію, а в іншому – про висвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі, наслідок багатоканальності сприйняття. Інтермедіальність дозволяє літературі підтверджувати свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

Шедеври світового мистецтва приваблюють літераторів можливістю віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, стають для них невичерпним джерелом натхнення, підказують оригінальні художні рішення, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів. Мистецький артефакт, що функціонує (за твердженням М. Бахтіна) у «великому часі», служить імпульсом до виникнення нового словесного твору, набуваючи при цьому індивідуально-авторської інтерпретації, яка може суттєво різнитися від первісного задуму митця, трансформуватися під впливом іншого кута зору, певного емоційного стану реципієнта, який не приховує своєї суб'єктивності. За допомогою властивих літературі знаків письменник апелює до іншого виду мистецтва, реагує на ту чи іншу мелодію, пісню, відтворює враження від картини, вистави. Автор вербального твору постає тепер уже реципієнтом, який з-поміж численних артефактів виокремлює ті, що найбільше його здивували, вразили. Коли літератор реагує, скажімо, на твір маляра, то, якби не намагався, скільки зусиль би не докладав, він не зможе перенести у вербальний текст саму картину, зможе лише відтворити враження від неї, перекодувати знаки образотворчого мистецтва засобами художньої літератури. При цьому відбувається не просто вербальне відтворення, а й перетворення зображеного на полотні, перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває вже нового смислу.

«Мадонна» Рафаеля, наприклад, інспірувала інтермедіальний полілог, у якому взяло участь чимало українських поетів: І.Франко («Сікстинська Мадонна»), П.Тичина («Скорбна мати»), М.Рильський («Сікстинська мадонна»), Є.Маланюк («Земна мадонна»), Юрій Клен («Божа мати»), Б.-І.Антонич («Велика гармонія»), Н.Лівицька-Холодна («Ніжність»), І.Світличний («Мадонна»), В.Вовк («Гуцульській Матері Божій») та інші. Автори по-різному відтворюють шедевр італійського Відродження, в семіотичному просторі віршів експлікують різні відтінки значень: І.Франко акцентує її божественну і водночас загальнолюдську сутність; нетлінність краси; М.Рильський – «великий смуток», зумовлений знанням майбутнього свого Сина («Тому такий в твоїй печалі зміст, / Який лиш людство зрозуміти

може, /А не свята Варвара й папа Сікст»); П.Тичина – антигуманний характер доби; Б.-І. Антонич – велич її жертви заради людей; Є.Маланюк – земну сутність. Інтермедіальний полілог підтверджує нетлінність мистецьких цінностей, експлікацію поетами різних смислових відтінків, що дозволяють виявляти авторську індивідуальність через своєрідність рецепції художніх раритетів.

В. Вольф [13, 46] вважає інтертекстуальність та інтермедіальність «міжсеміотичними відношеннями», розмежовуючи мономедійний і крос-медіальний варіанти зв'язку. Мономедійний варіант, на його думку, виявляється не в буквальному перенесенні матеріалу одного виду мистецтва в інший, а в його перекладі мовою медіа-домінанти, завдяки чому зберігається гомогенність структури артефакту. За ступенем вираженості зв'язків В.Вольф розмежовує експліцитну та імпліцитну форми інтермедіальності: перша виявляється в розповіданні, тобто тематизації («telling», «thematization»); друга – в «імітації» («showing», «imitation», «dramatization») структурних і змістових аналогів.

О. Ханзен-Льове [11], скориставшись семіотичною тріадою Ч.Пірса «символ – ікона (копія) – індекс», на матеріалі російського авангарду виокремив три моделі інтермедіальності: перша з них пов'язана з моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо; друга модель інтермедіальності виявляється в реалізації формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; третя – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в літературний текст. Інкорпорування музичних творів у літературні спостерігається, наприклад, у прозі О.Кобилянської («Valse melancoliqua», «Impromptu phantasie»). Вербальний дискурс знаходить у цьому разі верифікацію у музичному: твори Ф. Шопена підтверджують значущість артикульованих письменницею ідей.

До розуміння інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує чотири типи інтермедіальності: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. Синтетична інтермедіальність характеризується появою якісно нового, органічного інтермедіума. Трансмедійна, тобто формальна, інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума, трансформаційна – репрезентацію одного медіума в іншому, онтологічна – вияв якостей одного медіума через зіставлення з іншими.

У. Вайсштайн виділяє такі види літературно-мистецьких кореляцій: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих

мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [2, 380**].** Звичайно, перераховані види міжмистецьких зв'язків не претендують на всеохопність і допускають застосування інших класифікацій.

Окремі типології стосуються лише певного виду літературно-мистецьких зв'язків. Так, Стівен Пол Шер («Verbal Music in German Literature») виокремлює такі різновиди літературно-музичних кореляцій, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. Вчений розмежовує. а) «словесну музику» (word music), що виявляється в музичності художнього слова; б) «музичні структури і техніку» («musical structures and techniques»); в) «вербальну музику» (verbal music), що реалізується в описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури. «Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює дослідник, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання» [12, 149]. Словесна музика виявляється в мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна – в ословленому результаті емоційно-суб'єктивного сприйняття музичного твору.

Пізніше А. Гір («Literatur und Musik. Komparatistischene Studien zu Strukturanalogien», 1995) вніс семіотичні корективи у класифікацію Стівена Шера на основі співвіднесення музичного і словесного знаків. Він порівнював словесну музику з функцією сигніфіканта, структурні паралелі – з функцією сигніфіката, вербальну музику – з функцією денотата, референта. Вчений розмежував парадигматичний і синтагматичний рівні тексту: парадигматичний виділений за принципом семантичної спільності, а синтагматичний розглядається як тотожній синтаксичному. Осмислюючи музику як семіотичну систему, якій не властива семантика, А. Гір висловив думку про те, що завдяки переносу принципу еквівалентності з парадигматичної вісі на синтагматичну «стають можливими такі поетичні феномени, як рима, алітерація, віршовий ритм і т.п., тобто *впорядкування* здійснюється на вісі синтагматики, незалежно від семантичного компонента висловлювання» [3, 88]. А. Гір відзначає специфіку слухових та зорових феноменів. «Слово і звук належать до адитивних (звукових) феноменів, що сприймаються в часі, – підкреслював учений, – тоді як візуальні феномени ми пізнаємо у просторі» [3, 86].

А.Махов розрізняє способи музичності літературного твору, зокрема виявлення в літературі формотвірних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і дімінуендо). Дослідник стверджує, що література точно не відтворює «ту чи іншу форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору» [6, 161]. Проте ототожнення конкретної музичної форми зі структурою художнього твору йому здається спрощенням.

Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва. Інтермедіальний

аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень.

Перспективи аналогічних досліджень полягають у створенні більш гнучкої типології інтермедіальності, що стосувалася б усіх видів мистецтва, адже в одному літературному творі поєднуються різні семіотичні плани, висвітлюються інші види мистецтва.

1.*Борисова И.* Б. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики / Ирина Борисова. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.html**;** 2. *Вайсштайн У.* Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 391-410; 3. *Гир А.* Музыка в литературе: влияния и аналогии. Перев. с нем. И.Борисовой / Альберт Гир // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб, 1999. – № 1. – С. 86–99; 4. *Каган М. С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / Моисей Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.; 5. *Лотман Ю.* Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.; 6. *Махов А.* Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.; 7. *Рисак О.* Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Олександр Рисак. – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 98 с.; 8. *Тишунина Н. В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / Материалы международной научной конференции. – Серия «Symposium». – Вып. № 12. – С-Пб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149-154; 9. *Фатеева Н.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Наталья Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.; 10. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.; 11. *Hansen-Löve A.A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - am Beispiel der Russischen Modeme / A.A.Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualitat: Wiener Slawistischer Almanach. – Wien, 1983. – Sonderbd. 11. – S. 291–360; 12. *Scher S.P.* Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. – Vol. XXII. – 1970. – № 2. – P. 147–156; 13. *Wolf W.* Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam: Rodopy, 1999. – 272 p.

Петро Іванишин,
д. філолог. наук, проф.

ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: СПРОБА РОЗРІЗНЕННЯ

У статті аналізуються методологічні аспекти теорії інтертекстуальності. Автор пропонує розрізняти два її види: постструктуральний (що є контроверсійним та малопродуктивним у сфері тлумачення художньої дійсності) та літературознавчий (як власне науковий, герменевтично вивірений та інтерпретаційно продуктивний).

Ключові слова: інтертекстуальність, текст, інтертекст, дискурс, теорія, постструктуралізм, герменевтика, твір, література.

В статье анализируются метолдологические аспекты теории интертекстуальности. Автор предлагает различать два ее вида: постструктуральний (что является спорным и

малопродуктивным в сфере толкования художественной действительности) и литературоведческий (как собственно научный, герменевтически выверенный и интерпретационно продуктивный).
Ключевые слова: интертекстуальность, текст, интертекст, дискурс, теория, постструктурализм, герменевтика, произведение, литература.

This article analyzes metoldological aspects of the theory of intertextuality. The author proposes to distinguish its two kinds: poststruktural (which is controversial and unproductive in artistic interpretation of reality) and literary (as actually scientific, hermeneutic and interpretive verified productive).
Keywords: intertextuality, text, intertext, discourse, theory, poststructuralism, hermeneutics, writing, literature.

Теорія інтертекстуальності належить до тих інтерпретаційних стратегій, котрі, зародившись у другій половині ХХ ст., все ще використовуються в новітній науці про літературу з достатньо інтенсивністю. Однак цим використанням не завжди притаманне критичне осмислення методологічних основ міжтекстового підходу, його сильних та слабких сторін, що на рівні дослідницького праксису загрожує тими чи іншими аберраціями літературної дійсності. Тому, попри наявність значної кількості праць, певне метакритичне узагальнення інтертекстуального досвіду в експлікативному та диференційному сенсах видається не цілком позбавленим актуальності на сучасному етапі розвитку філологічного мислення.

Хоч як слушно не виглядають спроби зглибити ґенезу теорії міжтекстових зв'язків, все ж її новітній розвиток та термінологічна окресленість пов'язані з іменами французьких (переважно постмодерних) дослідників другої половини ХХ ст. – Ю.Крістевої, Р.Барта, Ж.Женета, М.Ріффатера, Л.Женні та ін. З появою у 1969 році терміна «інтертекстуальність» у книжці Юлії Крістевої «Семіотика», ця теоретична течія отримала легітимацію в межах саме постструктуральної методології. На думку самих постструктуралістів та їхніх критиків [1; 17; 18; 11; 3; 12; 10; 5; 16; 4], риси цієї течії та тлумачення основних термінів (інтертекстуальність, інтертекст, текст, скриптор) виглядали наступним чином.

В основі явища інтертекстуальності лежало постструктуральне розуміння світу як тексту, а тексту як позбавленої внутрішньої єдності «мозаїки цитацій», «абсорбції і трансформації іншого тексту» (Ю.Крістева). Тут французька дослідниця вступала в діалог з ідеями свого вчителя Ролана Барта, котрий, борючись із явищем ідеології (до речі, без особливого успіху), чітко розрізняв класичний твір (як інтенційований текст-читання) і власне текст (як позбавлене цілісності та інтенціональності текст-письмо). Цьому останньому «невідомою є наративна структура, граматика чи логіка розповіді» [1, 15]. Текст поставав як інтертекст (чи «гено-текст») – «простір сходження різних цитацій», «місце пересікання текстових площин», «діалог різних видів письма» (Ю.Крістева). Таким чином, під текстом розумілось не сказане у творі, а те, що «сказалось» у ньому незалежно від авторської свідомості й волі – «вся недиференційована маса культурних сенсів, всотана твором, але ще не підпорядкована його телеологічному завданню» [9, 289-292]. При цьому автор тексту

перетворювався на порожній простір несвідомої інтертекстуальної гри. Замість поняття автора постмодерністами запроваджувалось поняття скриптора (деперсоналізованого записувача), що дозволяє всім дискурсам у творі заговорити власним голосом, створюючи багатовимірний простір тексту (Р.Барт) чи сферу безкінечної субститутивної гри (Ж.Дерріда). Постмодерні теорії смертей суб'єкта, автора, літератури, індивідуального твору та ін. не в останню чергу були пов'язні з ідеєю інтертекстуальності.

У 1973 р. Р.Барт, дещо випрозорюючи суперечливі тлумачення, дав узагальнене енциклопедичне визначення тексту й інтертекстуальності в постструктуральному сенсі: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Залишки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може зводитись до проблем джерел і впливів; вона є спільним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [цит. за: 5,164]. У цьому плані концепція інтертекстуальності протиставлялась іншим літературознавчим концепціям, зокрема класичним ідеям міметичності, художності та інтерсуб'єктивності літератури, осмисленості та ідейно-естетичної цілісності окремого літературного твору, концепціям літературної комунікації та структурування твору тощо. А інтертекстуальний аналіз передбачав видобування запозичень, що нашарувались у тексті, відтворюючи в цей спосіб процес його постання [16, 305].

Ця концепція, не зважаючи на те, що стала (і залишається) чи не найпопулярнішим концептом постструктуралізму, доволі швидко отримала низку критичних оцінок насамперед з боку представників структуралізму (С.Бальбус) та дискурс-аналізу і наратологів, котрі вважали, що надто буквальне дотримання принципу інтертекстуальності в її філософському вимірі робить беззмістовною будь-яку фахову комунікацію. Окремі з них (наприклад, Л.Делленбех та П.Ван ден Хевель) перетрактовували інтертекстуальність, розуміючи її більш звужено і конкретно – як взаємодію різних видів внутрішньотекстових дискурсів (розповідача про дискурс персонажів; дискурс одного персонажа про іншого та ін.) [5, 165].

Схоже критичне сприйняття і відповідну наукову трансформацію теорії міжтекстових взаємодій можна спостерегти навіть у постколоніальних культурах, де схильність до неофітської всеядності була доволі типовим і небезпечним явищем. Прикладом може бути українське постімперське літературознавство, в котрому інтерес до інтертекстуальних прочитань особливо поглибився у 2000-х роках. Свідченням цьому стали дослідження (в тому числі дисертаційні студії) Т.Белімової, Л.Біловус, Н.Корабльової, Т.Кулініч, О.Левченко, С.Негодяєвої, Т.Николюк, С.Олійник, Т.Пашняк, Л.Статкевич, К.Усачової, М.Шаповал та ін. Так, скажімо, Н.Корабльова

говорить про «інтертекстуальність літературного твору» [8], а не тексту, а Мар'яна Шаповал у своїй докторській дисертації «Стратегії інтертекстуальнсоті та гра свідомостей у сучасній українській драмі» (2010) посутньо критикує постструктуральну концепцію, пропонуючи натомість власну, цілком результативну, робочу теорію: «Говорити про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури слід, насамперед відмежувавшись від бартівського широкого трактування цього явища, від його концепції «інтертекстуальності без берегів», оскільки за такого підходу передбачається вільна гра текстів та ігнорується авторська інтенція, тобто у постструктуралістських теоріях інтертекст «не функціонує», а розчиняється у нескінченності текстового простору. Якщо ж розглядати це явище і з боку автора, і з боку читача, у його креативних та рецептивних компетенціях, то відкриваються ширші можливості для цікавих спостережень над міжтекстовими взаємодіями, які збагачують твір новими смислами і сприяють глибокому розкриттю творчого задуму, що, на нашу думку, є вагомою підставою для використання інтертекстуального підходу у літературознавстві» [15, 13].

Ще більше ґрунтовних (і давніших) осмислень явища інтертекстуальності спостерігаємо в польській та російській літературознавчих традиціях.

Так, наприклад, Міхал Ґловінський зазначав, що явище інтертекстуальності не викликає ентузіазму і «схиляє до різного роду принципових сумнівів». Практичним інтерпретаційним наслідком застосування теорії інтертекстуальності стали «надмірна загальність» і «надмірна схематичність». Саме явище міжтекстових зв'язків, назване Крістевою «інтертекстуальністю», було, на думку польського дослідника, традиційною проблематикою, котрою займався «кожен ретельний історик літератури» та компартивіст. Заперечував М.Ґловінський і тотальний характер досліджуваного феномена, вказуючи на те, що кожна епоха має свою сферу інтертекстуальності і водночас сферу відкинутої інтертекстуальності. При цьому в кожному часі існують «інтертекстуально нейтральні літературні царини». Таким чином, інтертекстуальність варто розглядати лише як форму літературної традиції [4, 284-309].

Інша польська дослідниця Зофія Мітосек теж вказувала на те, що інтертекстуальність становить нову назву для давно відомої «літературної практики» і пропонувала враховувати, що існують літературні жанри і явища цілком "неінтертекстуальні" (наприклад, реалістична література). Водночас вона висловлювала низку суттєвих зауваг до постструктуральної концепції. Занепокоєння у неї викликали надто вільне трактування Ю.Крістевою думок М.Бахтіна (наприклад, ототожнення ідеї діалогізму з інтертекстуальністю, зведення поняття «слово» до категорії тексту, звуження мовного досвіду до літературного тощо), відсутність однозначного поняття інтертексту, зникнення поняття "плагіат" (бо все є плагіатом), надмірна тоталізація явища міжтекстових зв'язків та ін.

Як наслідок, дослідниця пропонувала розрізняти дві концепції інтертекстуальності: глобальну (неусвідомлену) та обмежену (свідому). «Перша

з цих концепцій, – вказувала З.Мітосек, – свідомо ігнорує інтенцію письменника, зрівнюючи його з усяким мовцем, а інтертекст розуміє як цілісний контекст, мовний досвід, що оточує кожну людину. Письменство, література розглядається як особлива концентрація цього контексту, цікава тим, що вона зафіксована та піддана дослідницькому осмисленню». Таким чином, постструктуралістів насправді не цікавить художнє мислення чи свідомість автора, а лише його ідеологія (світогляд). Сумнівним виглядає й акцентування постмодерних дослідників в літературно-комунікативному акті на читачеві, котрий «вичитує в творі інтертексти різних рівнів», бо таке тлумачення перетворює читача на анонімного користувача мовою, людину-кліше.

Набагато продуктивнішою з наукової точки зору є власне концепція обмеженої інтертекстуальності як свідомого літературного засобу. На думку польської авторки, у цьому випадку йдеться про «обігравання текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань». Звичайно, всі письменники, як фахові читачі, занурені у процес читання, однак з цього читання вони вибирають лише ті фрагменти, що «мають якесь особливе значення». Бо література, слушно застерігала З.Мітосек, – не лише «склад зужитих форм чи використовуваних традицій», а й «сфера цінностей (позитивних і негативних)». Так трактована свідома інтертекстуальність, позбуваючись постструктуральних сумнівностей, набуває теоретичної легітимації у сферах структуралізму, семіотики, герменевтики й феноменології [12, 343-353].

Не випадково Януш Славінський, даючи словникове визначення інтертекстуальності, критикував теоретичну неокресленість цього явища у постструктуралізмі, і звертався до поняття твору. Оскільки інтертекстуальність існує як «сфера міжтекстових пов'язань і віднесень, в котрій бере участь даний твір», це «обсяг висловлювання і спосіб мовлення, щодо котрих він окреслює свою форму і значення» [18, 218-219].

В новітньому російському філологічному мисленні теж спостерігаємо цікаві й плідні метакритичні зауваження щодо міжтекстових відносин. Традицію їх осмислення Валентин Халізєв відносить не лише до концепції М.Бахтіна (1924) [2], а й до формалістичної теорії Бориса Томашевського, котрий ще у 1923 році виявляв різні типи «сходжень» між текстами: 1) усвідомлену цитацію, натяк, посилання на творчість іншого письменника; 2) неусвідомлене відтворення літературного шаблону; 3) випадкове співпадіння. Водночас В.Халізєв критикує постмодерну теорію «тексту без берегів» і зокрема концепцію тексту в Р.Барта, котра усуває твір як такий. Постструктуральний розгляд тексту як «письма ігрового характеру», як «розлапкованої цитати», як неусвідомленого інтертексту – видається російському дослідникові сумнівним з наукової точки зору: «Для літературознавства, що не збирається поривати з науковими і художніми традиціями, таке перелицювання значення терміну «текст» навряд чи прийнятне». Тому В.Халізєв, інтерпретуючи інтертекстуальні елементи

(наприклад, ремінісценції), трактує їх як мовленнєві одиниці художнього твору – «ланки змістово значимої форми» [14, 246-262].

Інший дослідник Михайло Тростніков трактує інтертекст слідом за М.Павловим як «сукупність всіх можливих підтекстів і даного тексту» або як «сукупність всіх можливих інтерпретацій алюзій і паралелей, що імпліцитно містяться в цьому тексті». Всупереч постмодерним уявленням, інтертекст розглядається російським автором як цілісний організм. Розпрацьовуючи власну теорію поетології, М.Тростніков, як і польські автори, звертається до поняття твору і пропонує розглядати теорію інтертексту в трьох основних аспектах: 1) пряме запозичення, цитування, включення в поетичний текст висловлювання, що належить іншому авторові; 2) запозичення образу, певний натяк на образний лад іншого твору; 3) запозичення ідеї, світопоглядання, способу і принципу відображення світу [13, 563-581].

Певним доповненням до наукового тлумачення явища та концепції інтертекстуальності може бути їх розгляд в контексті герменевтичного потенціалу національно-екзистенціальної (буттєво-історичної чи націоцентричної) теорії інтерпретації, розпрацьованої в новітньому українському літературознавстві [7; 6]. Тут ця концепція, залучаючи ще й онтогерменевтичні, феноменологічні, компаративістичні, структурально-семіотичні та ін. експлікації, постає як теорія літературного діалогу – тобто ***сфера міжлітературних зв'язків, в котрих бере участь той чи інший художній твір***. При цьому літературний текст розглядається як зовнішньо-формальний бік (чи запис) твору, як знакова система, котра, з одного боку, матеріалізує авторський художній твір, а з іншого – служить матеріальною підставою для виникнення художнього твору реципієнта (читача). Літературний твір натомість розглядається як цілісне, системне, макроструктурне явище – ідеальне образне утворення, котре існує в уяві автора або читача і є носієм ідейно-естетичної інформації.

У межах національно-екзистенціальної теорії інтертекстуальність розглядають у двох основних вимірах. По-перше, у межах теорії будови літературного твору можуть вивчатися ***міжтекстові співвідношення*** літературних творів (цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих творів) чи ***стилізація*** – пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм. По-друге, у межах теорії літературного процесу (процесології) форми міжтекстового (точніше – міжтворового) діалогу можуть вивчатися як ***внутрішні чинники*** літературного розвитку: відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, імітація, цитування, репродукція, ремінісценція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація, розпорошення та ін.

Найбільш продуктивною і системною, в буттєво-історичному сенсі, варто вважати ту концепцію міжлітературного діалогу, котра вивчає взаємовідносини між творами на різних герменевтичних рівнях літературного твору: 1) текстуальному (зв'язки на рівні зовнішньої форми – художніх мови і мовлення); 2) ейдологічному (діалог на рівні внутрішньої форми – системи образів, образної дійсності); 3) змістовому (на рівні змістового значення – ідей,

тем, проблем, конфліктів, пафосу та ін.) і 4) смисловому (на рівні смислових концептів, надзмістового значення).

Таким чином, навіть фрагментарно окреслені у цій студії метакритичні аспекти підводять нас до деяких висновків. На наш погляд, варто розрізняти два розуміння і, фактично, ***дві теорії інтертекстуальності***. Одна з них – постструктуральна, що є прямим вираженням нігілістичної ідеології постмодернізму, – може розглядатись як частково продуктивна на теоретично-спекулятивному рівні філософської або дослідницької свідомості і вельми сумнівна, контроверсійна в якості літературознавчого інтерпретаційного методу. Інша теорія – наукова, літературознавча, котра, інтегруючи традиційні та новітні філологічні методології (компаративістику, герменевтику, феноменологію, діалогізм М.Бахтіна, формалізм, структуралізм, семіотику та ін.), пропонує цілком адекватну та інтерпретаційно ефективну концепцію міжтекстової взаємодії чи літературного діалогу на рівні різних творів.

1. *Барт Р.* S/Z. – М.: РИК «Культура», Издательство «Ad Marginem», 1994. – 303 с. 2. *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит, 1975. – С.6-72. 3.*Біловус Л.* Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с. 4.*Гловінський М.* Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Упор. Б.Бакули; За заг. ред. В.Моренця; Пер. з польск. С.Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С.284-309. 5.*Ильин И.П.* Интертекстуальность // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С.164-166. 6.*Іванишин В.П.* Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / В.П.Іванишин / [упоряд. тексту П.В.Іванишина]. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 256 с. 7.*Іванишин П.В.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2005. – 308с. 8.*Кораблева Н.В.* Интертекстуальность литературного произведения: Учебное пособие. – Донецк: Кассиопея, 1999. – 28 с. 9.*Косиков Г.* Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р.Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z. – М.: РИК «Культура», Издательство «Ad Marginem», 1994. – С.277-303. 10.*Крістева Ю.* Полілог / Пер. з фр. П.Таращука. – К.: Юніверс, 2004. – 480 с. 11.*Лихоманова Н.* Інтертекст // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті Литаври, 2001. – С.233-234. 12.*Мітосек З.* Теорії літературних досліджень / Пер. з польської Віктор Гуменюк, науковий редактор В.І.Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с. 13.*Тростников М.* Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С.563-581. 14.*Хализев В. И.* Теория литературы. Учеб. 2-е изд. – М.: Высш.шк., 2000. – 398 с. 15.*Шаповал М.О.* Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / М. О. Шаповал ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2010. — 36 с. 16.*Burzyńska A.* Poststrukturalizm // Burzyńska A., Markowski M.P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. – Kraków: Znak, 2006. – S.305-359. 17.*Nycz R.* Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze / R.Nycz. – Kraków, 2000. – 348 s. 18.*Sławiński J.* Intertekstualność // Słownik terminów literackih / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000. – S.218-219.

Людмила Рева,
д. філол. наук, доц.

КОНТЕКСТ НЕОРЕАЛІЗМУ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ І ФІЛОСОФІЇ

У статті аналізується розмаїття концепцій неореалізму у світовій філософії і україно-російському літературознавстві через парадигму рецепції і взаємовпливу. Окрему увагу надано категорії наративу, шлях якої до літературознавства йшов від неореалістичної філософії.

Ключові слова: неореалізм у літературознавстві, філософський неореалізм, наратив, суб'єкт-об'єктні відношення.

В статье анализируется разнообразие концепций неореализма в мировой философии и украино-русском литературоведении через парадигму рецепции и взаимовлияния. Отдельное внимание обращено на категорию наратива, путь которой к литературоведению шел от философии неореализма.

Ключевые слова: неореализм в литературоведении, философский неореализм, наратив, суб'ект-об'ектные отношения.

In the article the variety of conceptions of neorealism is analysed in world philosophy and Ukraino-Russian literary criticism through the paradigm of reception and vzaimovliyaniya. Separate attention is turned on the category of narativ, the way of which to literary criticism went from philosophy of neorealism.

Keywords: neorealism in literary criticism, philosophical neorealism, narativ, subjekt-objektive relation.

Пізнавальна ситуація в гуманітарних науках у першій третині ХХ століття відбилася з усією відчутністю на філології (літературознавстві та мовознавстві), психології, філософії (особливо гносеології). Питання теорії філософії у зв'язку із дослідженнями специфіки розвитку української літератури початку ХХ століття постають у працях Т.Антонюк, А.Білої, О.Білецького, Т.Гундорової, Д.Затонського, М.Ільницького, Ю.Коваліва, М.Кодака, Ю.Луцького, А.Макарова, М.Моклиці, Д.Наливайка, С.Павличко, М.Сулими, М.Ткачука, Н.Шумило; в російській – Л.Андреєва, М.Балашова, Є.Бобринської, І.Євлампієвої, А.Крючкової, В.Федотової, М.Федорової, В.Шкловського та інших. У своїх роботах дослідники спирались на філософські концепції XIX–початку ХХ століть: А.Бергсона, М.Бердяєва, В.Дільтея, Ф.Ніцше, В.Розанова, В.Соловйова, З.Фройда, Е.Фромма, А.Шопенґавера, О.Шпенґлера, К.-Ґ.Юнґа. Аналітичні засади цих теоретиків літературознавці вважали найбільш впливовими на естетичну свідомість митців. Здебільшого автори дискурсивного аналізу філософського впливу на художню практику посилалися на концептуальні ідеї двох ліній: Шопенґавер – Ніцше – Бредлі та Фройд – Юм. На думку дослідників, теоретичні аспекти «філософії життя» (лінія «Шопенґавер – Ніцше – Бредлі») та психоаналітичні теорії позасвідомого (лінія «Фройд – Юм») виявились близькими для творчої реалізації українських і російських митців. У цьому позначились дві тенденції: по-перше, цікавість до ірраціоналізму «філософії життя», інтуїтивізму, песимізму, волюнтаризму, психологізму та інших надбань філософських студій пов'язана зі зміною

світогляду, орієнтирів психіки і духовності у складний період індустріальних та економічних революцій, урбаністичного розвитку, історичних подій, війн, тоталітарних режимів; по-друге, бажання відзначити належність українського й російського модернізму до європейського.

У нинішній період розвитку літературознавства виникають інші лінії вивчень філософського впливу. Так, М.Ткачук виводить лінію К'єркеґор – Ніцше – Берґсон, яку вважає філософською підвалиною українського і західноєвропейського культурного розвитку. При цьому він спирається на наявність у модерністській естетиці суб'єктивістської домінанти, яка виявляє у творчому акті інтуїцію, раптове просвітлення, безпосередні емоції, ірраціональне осягання, здогад, життєвий порив, суб'єктивні переживання [11, 23]. У своїх концепціях дослідник також посилається на субстанціональні вчення про «світ ідей» та «світ речей», зазначаючи домінантність впливу цих ідей на характер художніх пошуків на початку ХХ століття.

Новий контекст світоглядних теорій на основі аналізу невідомих у пострадянському просторі теоретичних ідей запропонував німецький філософ Ю.Габермас, праці якого стали відомі наприкінці ХХ століття, зокрема завдяки російським перекладам. Автор близько тридцяти творів з філософії, соціології, культурної антропології, правознавства, етики, психології та лінгвістики розширив дискурс літературознавства за рахунок нових поглядів на формування і функціонування нового світобачення та життєствердження. Свої погляди він обстоював, залучивши роботи і впливові аспекти з теорій не тільки загальновизнаних у своїй ролі до зазначеної доби філософських акцентів. Ю.Габермас стимулював нові теоретичні моделі комунікативної раціональності й соціальної теорії, широко залучивши до своїх проектів теорію аналітичної філософії Л.Вітгенштейна, логіко-соціологічні концепції К.Поппера, модерні знання «метанаративу» Ж.Ф.Ліотара. Згадувані концепції походять від філософії неореалізму як відлуння розмаїтих теоретичних поглядів. Започаткований Ю.Габермасом процес нових пошуків світоглядного впливу на модерністський період знайшов своє продовження у сучасних працях Б.Шалагінова й А.Білої, які спирались на «нові» (для пострадянського простору) думки про загальний соціальний та комунікативний компонент у дискутивних концепціях літератури, психології, науки, культури.

Дослідники філософського контексту літератури першої третини ХХ століття звертали увагу на концептуальні методи та психологічні ідеї європейської філософської думки, яка має довгий шлях свого становлення і розвитку, позначений складним підґрунтям концепцій та специфічною термінологією. Паралельно з традиційними визначеннями літературознавці пропонували новаторські аналітичні погляди на світоглядну парадигму, залучаючи до літературного процесу нові імена філософів та введені ними категорії.

Дослідники філософії стверджують, що неореалізм, як один з етапів «реалістичної» філософії, існував у 10–20 роки, а з 30-х років ХХ століття на зміну йому приходить критичний реалізм. У літературознавстві термін *критичний реалізм* запропонував М.Горький на позначення реалізму ХІХ ст. на

відміну від соцреалізму XX століття. Загалом основою неореалістичної форми дослідження є гносеологічна теорія пізнання, зокрема її суб'єктивно-ідеалістична лінія, засновниками якої були Д.Берклі, Д.Юм, Д.Мілль. Ці представники суб'єктивного ідеалізму намагалися заперечити теорію матеріаліста Дж.Локка про об'єкт пізнання. Цей аспект становить суть основного питання філософії неореалізму, оскільки проблема пізнання посідає центральне місце в її методології.

Теорії англійських і американських ідеалістів стали провідними у визначенні неореалізму як філософського напряму, що у словникових довідниках зазначається англо-американським. Однак ці теорії беруть свої витоки від шотландської школи. Її представники утверджували філософію «здорового глузду», в основі якої – інтуїтивна діяльність розуму та природжені принципи. Також серед джерел англо-американского неореалізму є ряд різноманітних теоретичних тверджень: дуалістичне вчення І.Канта про «річ у собі» як необхідність передумови моральності та концепція категоричного імперативу; ідеї німецького філософа-ідеаліста Ф.Брентано, який розвивав учення про інтенційність (предметність свідомості) як родової ознаки психічних феноменів (чим став попередником феноменології Е.Гуссерля); ідеї австрійського філософа-ідеаліста і психолога А. фон Майнонґа, який розвивав близьке до неореалізму вчення про даність об'єкта у переживанні; концепції австрійського засновника емпіріокритицизму (махізму) Е.Маха, який стверджував, що вихідні класичні поняття простору, часу і руху суб'єктивні за походженням, а у світі вбачав «комплекс почуттів».

Імена філософів-неореалістів, а також термін «неореалізм» у російську філософію ввів у 60-ті роки XX століття О.Богомолов. У його праці «Філософія англо-американського неореалізму» (1962) висвітлювалась загальна методика неореалістичної філософії. Незважаючи на те, що проблемам неореалізму присвячували дослідження С.Анісімов, Л.Гарусова, Б.Грязнов, Н.Комлева, В.Конишев, М.Луб'яний, Д.Луканов, В.Матяш, С.Ніколенко, А.Федоров, Н.Юліна та інші, існує певна прогалина в історії російської неореалістичної філософії. Не менш проблематичним лишається вивчення неореалізму у вітчизняній філософії. Одним із сучасних досліджень є історико-естетичний аналіз М.Павленка. Слід зазначити, що нерозвинутість неореалістичної філософії в українській та російській спадщині мислителів полягає в загальному ідеологічному спрямуванні філософської думки на діалектичний матеріалізм. У дослідженні Ю.-М.Бохенського («Сучасна європейська філософія [першої половини XX ст.], 1951) подано періодизацію розвитку філософії у першій третині XX століття, з якою важко не погодитись у зв'язку із поясненням тяжкої ситуації розвитку суспільства та всіх його складників, зокрема розвитку філософії: «1) Після короткого військового періоду (1917–1921), під час якого панувала ще відносна свобода, всі немарксистські філософи були арештовані, вислані з Росії або ліквідовані. 2) В період 1922–1930 рр. розвернулися гострі дискусії між так званою "механістичною" і "меншовицько-ідеалістичною" школою. Перша з них представляла діалектичний матеріалізм як чистий матеріалізм, а друга, керована А.Деборіним, прагнула утримати в

рівновазі обидва його елементи. 3) 15 січня 1931 р. обидві школи були засуджені Центральним комітетом партії, і з цього почався третій період (1931–1946), під час якого, якщо не рахувати виходу у світ роботи Сталіна (1938) (“Про діалектичний та історичний матеріалізм” – ред.), філософське життя в Росії зовсім завмерло» [2]. Цим, власне, можна пояснити ситуацію нерозвинутості неореалістичної філософії, оскільки неореалізм у своїй основі спирався на ідеалістичні концепції та дуалістичні ідеї, а тому суперечив марксистсько-матеріалістичній догмі українського та російського суспільства XX століття.

Бракувало також інформації, адже окрім роботи «Проблеми філософії» Б.Рассела, яка стала відомою російському читачеві 1915 року, та статті «Новітні праці про ази математики» (зб. «Нові ідеї в математиці». – 1917. – № 1) жодної праці неореалістів не було опубліковано аж до 80-х років XX століття. Щоправда, російський читач міг ознайомитися з атеїстичною публіцистикою Б.Рассела з книги «Релігія і наука» (1935), де містився його розділ «Містицизм», а також двох невеликих статей «Я атеїст чи агностик? Заклик до терпимості перед лицем нових догм» (1949) і «Хто такий агностик?» (1953). Також у 50-х роках минулого століття російський простір узнав роботу «Людське пізнання» (1957) Б.Рассела та «Логіко-філософський трактат» (1958) Л.Вітгенштейна зі вступом Б.Рассела. Увага до праць Б.Рассела пояснюється його вирішальним впливом на європейську філософію завдяки філософським розробкам, що передували популяризації нової інтелектуальної думки, а також завдяки врученню йому Нобелівської премії з літератури у 1950 році (за трактат «Чоловік і жінка»).

Серед численних авторів, які присвятили свої праці неореалізму XX століття, особливу увагу привертають Д.Дармстон («Історія фальсифікацій: англо-американська філософія», 2002), К.Г.Дінер («Американська філософія та історія ідей у постатях їх творців», 2002), Н.Г.Мальтер («Історія американської філософії та її європейське коріння», 2003), Дж.Рокстон («Гра ідей», 2003), Л.Бровські («Американська історія ідей: парадокси та омани», 2006). Ці автори висловлюють сучасні погляди на розвиток і специфіку неореалізму, враховуючи традиції розвитку щодо історії філософських методологічних і теоретичних концепцій. Проте з їх працями можна ознайомитись лише мовою оригіналів.

Нову історію становлення неореалізму запропонував англійський дослідник Дж.Пассмор, який спростовував поширену думку, що першоджерелом неореалізму є праця «Заперечення ідеалізму» Дж.Е.Мура. Перші розробки положення неореалізму Дж.Пассмор приписував викладачеві Кембріджського університету Т.П.Нанну. Дослідник стверджував, що стаття Т.П.Нанна «Чи є вторинні якості незалежними від сприйняття?» широко вплинула на англійських неореалістів, зокрема Дж.Е.Мура і Б.Рассела, а також вивчалася американськими філософами. Найхарактернішою ознакою неореалізму Дж.Пассмор вважав «відмову визнати, що все сприймане в своєму існуванні залежить від того факту, що воно сприймається» [9, 199].

Слід зазначити, що серед дослідників неореалістичної літератури тільки У.Абишева і Т.Давидова звернули увагу на філософський контекст. Однак у своїх працях вони не виявили інтенції досліджень впливу філософії неореалізму на російську літературу, а спирались на попередні загальні дослідження впливу філософських концепцій на модернізм. Тому, з огляду на певну прогалину у вивченні впливу неореалістичної філософії на неореалістичну літературу, вважаємо за необхідне висвітлити елементи нових поглядів, висловлених філософами-неореалістами у різноманітних теоріях, концепціях та ідеях. А задля повнішого дослідження неореалістичної специфіки художніх творів (зокрема І.Буніна, В.Винниченка, М.Горького, В.Підмогильного та ін.), на нашу думку, слід звернутись до ідей неореалістичної філософії, проповідниками якої були Дж.Е.Мур, Б.Рассел, А.Н.Уайтхед, У.Джеймс та представники Гарвардського товариства.

Філософія неореалізму досить впливово позначилась у різноманітних теоріях послідовників. Так, Г.Френкел вважав, що неореалізм дав можливість розвитку абстрактної філософії, недіалектичної логіки та ідей про складники «подій» у всесвіті, які знайшли продовження в працях неореалістів другого покоління (Д.К.Вільяма, Ч.Бейліса) та британського філософа С.Александера, який намагався використати загальну теорію відносності та ідею «злиття» простору і часу Ейнштейна – Мінковського у власному розумінні реальності [12, 98]. На основі неореалістичних поглядів на проблему суб'єкт – об'єкт німецький дослідник різноманітних естетичних систем В.Гесле дійшов висновку, що ідея суб'єкт-об'єктної тотожності створює категорію інтерсуб'єктивності. Теорію цієї категорії він відтворив у власних дослідженнях: «Тотожність суб'єкта і об'єкта […], не є абсолютною рефлективністю від якої походить світ, – ідеться про відмінності між суб'єктом і об'єктом, мислячим і мислимим […], лише таким чином суб'єкт може претендувати на повноцінне проникнення в об'єкт. Тому об'єкт, якщо лише він тотожний суб'єктові, не може бути просто об'єктом – він сам має бути суб'єктом; якщо ж він одночасно відмінний від мислячого суб'єкта, він має бути іншим суб'єктом, тобто якимсь Ти» [13, 158–159]. Вважається, що ідеї Б.Рассела були сприйняті Київською школою логічного аналізу. А методика наукового реалізму І.Франка потребує на додаткове розширене дослідження порівняно з ідеями наукового реалізму, розробленими англійськими неореалістами.

Основна проблема неореалістичної філософії – це проблема адекватності пізнання. В цьому вона збігається із кантівською проблемою «речі в собі». Однак на відміну від позитивізму І.Канта, у неореалізмі «чуттєво-дане» та об'єкт не розірвані в акті пізнання, тому у неореалістичній теорії спостерігаються інтуїтивний та метафізичний базис побудови, що становить суть дуалізму. До синтезу об'єктивного і суб'єктивного наближались погляди М.Лосського. Намагаючись поєднати ідеї І.Канта і Д.Локка у гносеології, М.Лосський звертався до інтуїтивізму. Позиції інтуїтивізму він розвив до нової методології, за допомогою якої намагався відродити «природний погляд на матерію, що допускає вміст плотського сприйняття не суб'єктивними

переживаннями, а самою дійсністю (реальністю)» [7, 9]. Інтуїтивізм М.Лосського мав реалізувати дві протилежні позиції: відобразити ірраціональну реакцію на позитивістський рівень наукового пізнання та позначити кризу суб'єктивістського мислення. У своїй інтуїтивістській теорії він убачав спорідненість з ідеями американського неореалізму: «Напевно, щонайближче до інтуїтивізму, який визначається мною, стоїть недавно виниклий в Америці неореалізм» [5, 290]. Н.Старченко, розмірковуючи про поєднання двох ідей, зазначав, що «у концепції Лосського щільно уживаються і доповнюють одна одну неореалістські й інтуїтивістські тенденції. Вчення про інтуїцію, що стосується переважно шляхів і методів пізнання, одночасно слугує початковим етапом у виконанні програми "примирення трансцендентних та іманентних теорій знання"» [10, 83]. Містичних рис набуває вчення М.Лосського про поєднання суб'єкта із зовнішнім об'єктивним світом. Він називав інтуїцією або «містичним сприйняттям» безпосереднє усвідомлення конкретних та субстанціональних характеристик предмета без чуттєвого й розумового процесу. Містично-інтуїтивне осягнення сенсу предмета він пояснював як «суперечність між нечуттєвим і практичним знанням» та називав забобоном, оскільки «надчуттєве не є надпрактичним» [6, 103]. Головною рисою він визначав «містичну інтуїцію, яка дає знання про металогічні принципи» [8, 404]. Джерела свого неореалізму М.Лосський убачав у німецькій класичній філософії І.Г.Фіхте, Ф.В.Шеллінґа, Г.В.Ф.Гегеля, російській релігійно-ідеалістичній думці XIX століття, християнській теорії слов'янофільства та неортодоксальній містиці В.Соловйова.

Своєрідний розвиток неореалізму позначився в американській історіографії. Відомо, що історіографічне формування неореалістичної теорії пов'язане з працею К.Волтса «Теорія міжнародної політики» («Theory of international policy», 1979), а термін увів Р.Ешлі. Докладному аналізу еволюції концепцій і методів американського неореалізму присвятив свої праці сучасний дослідник В.Конишев. Він писав, що ґрунтовною базою методологічного розуміння неореалізму є інтелектуальні традиції європейської думки. До свого аналізу автор залучив роботи Н.Макіавеллі та Дж.Гоббса, їхні концепції буття людини. На думку дослідника, проблема неореалізму полягає у висвітленні розмаїття історичної практики, а тому «Перебільшене зіставлення деяких категорій ("загальне" чи "приватне" та ін.) веде до маніхейського дуалізму як у розвитку, так і сприйнятті ідей неореалізму: державний інтерес проти особистого, порядок проти справедливості» [4, 29]. В.Конишев спробував обґрунтувати досягнення і помилки неореалістичної теорії через паралелі з ідеями античних мислителів. Зокрема, він вважав, що представники неореалізму робили акценти на судження Фукідіда. Однак, на його думку, «Неореалісти повторили помилку "класичних" реалістів, спростивши роздуми Фукідіда. Його "реалізм" означав, що світ – це не втілення умоглядної схеми, а конкретна діяльність з урахуванням впливу людських пристрастей і чинника випадковості» [4, 28]. Окремі аспекти еволюції теорії американського неореалізму подані у дослідженнях Л.Гарусової, Н.Комлевої, В.Матяш. Подаючи різноманітні версії розуміння неореалістичного впливу на суспільне

життя, автори доходять висновків, що неореалізм, як наукове світосприйняття залишає вплив на суспільний розвиток, а механізм зв'язку та взаємовпливів його наукових ідей – процес багатосторонній.

Із вільним словомисленням філософів-неореалістів пов'язане виникнення наратології. Різноманітні наукові галузі, в яких знаходить свої засади наратологія, підпорядковуються загальній теорії відносності, закони якої виправдовують процес мислення і ревізії поглядів у минулому, сучасному і майбутньому. Наративна методологія вирізняється значним плюралізмом поглядів та наявністю великої кількості теорій, що зумовило її поширення в різних галузях знань. В останні десятиліття наратологія як нова методика художнього аналізу опановує і сферу літературознавства. В українському науковому просторі наратологічні ідеї, а також пов'язані з її специфікою апробації у теоретичних підходах до вивчення літературних текстів з'явились на початку нового століття. Нині така постанова питання і полегшує, і ускладнює дослідницький аналіз. Полегшення дає можливість відходу від консервативності й догматизму в розкритті таємниць художнього мистецтва й аналізу твору. Натомість ускладнення диктує системність аналізу на основі енциклопедичних знань, сукупність яких полягає у сфері не тільки літературознавства, а й філософії, історії, психології, теології, антропології, фольклористики, мистецтвознавства та лінгвістики. Адже теоретичний комплекс наратології базується на векторних проявах людського життя, поведінки, доказовими аспектами яких виявляються різноманітні теорії.

Наратологія, як і всі її науково визначені похідні, є досить новою гілкою українознавчих студій. Історія її започаткування дає можливість для різноманітних галузевих проекцій, зокрема літературознавчих. Основу цих проекцій становить органічний взаємозв'язок людини з її почуттями, характером, знаннями, потребами із соціально визначеним рухом суспільства. Інакше кажучи, герой твору не є просто літературним персонажем, а це – людина, яка має свій вік, стать, походження, соціальний стан; це – людина, яка є представником окремого часопросторового відрізку, позначеного традиціями попереднього часосвітового періоду та рецепціями з іншим часопросторовим рухом. Загалом наративний погляд відмовляється від догматизму в питанні до вивчення людини та її світу, а також постаті наратора і його звернень до нарататора. Тому вагомості набуває теорія відносності, колись відкрита А.Ейнштейном у наукових розробках з фізики, а вже на сучасному етапі його теорія продуктивно діє у різних сферах теоретичних міркувань та життєвих спостережень.

Теорія наративного вивчення оповіді цілком придатна для наукового застосування до будь-якого художнього твору оповідної конструкції. Нові підходи до аналізу збагачують інструментарій дослідження текстів та доповнюють і поглиблюють передумови їх наукового прочитання. За одиниці інструментарію можна вважати пропоновану термінологію з теорії оповіді (або наратології), яку вперше в українському літературознавстві було подано у перекладі з англомовного джерела «Наратологічного словника» О.Ткачуком. Термінологічний апарат словника становить понад 600 теоретичних позицій.

Серед численних новацій у словнику наводяться приклади загальноприйнятих літературознавчих понять, а також широко використовуються філософські поняття суб'єкт-об'єктних розгалужень. Визначення наратологічних категорій досить широко представлене і в Літературознавчій енциклопедії (2007), упорядкованій Ю.Ковалівом. Теорії оповіді присвячено сучасні монографії та дисертації. Наприклад, на наративний вимір української літератури звернули увагу В.Балдинюк (Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука). – К., 2004), М.Ткачук (Наративні моделі українського письменства. – К., 2007), Л.Мацевко-Бекерська (Українська мала проза кінця XIX–початку XX століть у дзеркалі наратології. – К., 2008). У сфері української та російської літературної теорії достатньо резонансною лишається проблема наративного аналізу структури оповідних конструкцій художніх текстів. Цей аспект став ключовим у дисертаційних студіях сучасних дослідників, які звернулись до нової літературознавчої методики. Так, з'явилися дослідження наративних структур романів потоку свідомості Н.Матвеєвої (Наративна структура англомовного художнього дискурсу (на матеріалі романів «потоку свідомості» початку XX століття. – М., 2003), прози М.Хвильового М.Руденко (Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового. – К., 2004), української авангардної прози О.Капленко (Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років XX століття. – К., 2005). Однак, незважаючи на певну зацікавленість наративним аналізом прозових творів, в українському та російському літературознавстві ця методика має перспективи для подальшого розвитку.

Світогляд неореалістів позначився на манерах оповіді, або ж наратологічних стратегіях. Наратологія охоплює різні галузі знань і зокрема літературознавство. Літературознавчий вектор наратології формує системність аналізу на основі енциклопедичних знань, сукупність яких полягає у сфері не тільки теорії літератури, а й філософії, історії, психології, теології, антропології, фольклористики, мистецтвознавства та лінгвістики. Основу наратологічних проекцій становить органічний взаємозв'язок людини з її почуттями, характером, знаннями, потребами, із рухом суспільства. Тобто в художньому тексті герой твору – не просто літературний персонаж; це людина, яка має свій вік, стать, походження, соціальний стан; це суб'єкт, що є представником окремого часопросторового відтинку, позначеного традиціями попереднього часосвітового періоду й рецепціями з іншим часопросторовим рухом; це об'єкт стосовно інших об'єктів світу.

Неореалістична художність вирізняється оригінальною системою суб'єкт-об'єктних стосунків. Категорія суб'єкта в художньому творі – персонаж, або людина, а її інтелектуальні, чуттєві, ментальні, фізіологічні дані – то її характеристика та особливості. Категорія об'єкта визначена як довколишній світ живої та неживої природи. Неореалісти звернули увагу на складні психологічні "механізми" ставлення суб'єкта-людини до об'єкта як іншої людини, що становлять своєрідну теорію конфліктів.

Пізнання неореалізму триває у XXI столітті. Спираючись на концепцію взаємодій різноманітних інтересів людини (філософських, культурних,

літературних, естетичних, етичних, політичних, економічних, національних тощо), автор монографії про новий реалізм Ф.Бруно писав: «Новий реалізм – це концепція світу, яка виходить із Нового Мислення. Він проголошує звільнення від догм та ідеологій» [3, 4]. Сучасні дослідники висловлюють погляди про вплив неореалізму на процес постмодернізму [1].

Українська і російська літератури першої третини ХХ століття розвивалися за власними національними канонами, що цілком суголосні з європейськими. В окреслену добу в літературі на передній план виходять проблеми людського існування, осмислення сутності буття людини. Реалізм нового часу створив абсолютно іншу методологічну систему, яка відбивала нові погляди на світ і людину. Мотивація перетворення реалізму в українській і світовій літературах на початку ХХ століття пов'язана із загальноісторичними (необхідність осмислити принципово новий стан світу) та внутрішньолітературними причинами (гостре відчуття вичерпаності колишніх художніх форм і пошуки нової образної мови). В українському літературознавстві взаємопроекції неореалізму і реалізму надають можливість по-новому прочитати національний культурний спадок, здійснити новітню інтерпретацію, позбавлену ідеологічних нашарувань минулих десятиліть і водночас розширити коло наукових досліджень. Митці першої третини ХХ століття відштовхувалися від попередньої традиції реалістів, шукаючи для себе нових взірців. Відбиття цих пошуків у творчості створювало серйозну проблему наукових поглядів на співвідношення реалізму XIX століття з новим реалізмом у ХХ столітті. Інтерес до проблеми поставав так само гостро у минулому, як і нині. Однак конкретику в розвідницькому матеріалі могли запропонувати не всі. Здебільшого дослідження спиралися на ідеологічні настанови утвердження теми «реалізм – соцреалізм», у якому вбачалося те нове, що привнесла епоха ХХ століття.

У методологічних засадах співвідношення реалізму і неореалізму, приділяється увага кільком факторам: по-перше, фактору традиції (як засвоєння письменниками попереднього творчого досвіду); по-друге, фактору історичному (як елемента конкретних умов); по-третє, фактору ментальності («адже мистецтво – продукт національної творчості кожного народу»); по-четверте, фактору індивідуальної обдарованості письменника (який так само помітно впливає на характер ставлення до творчої спадщини інших майстрів). Проте існують також інші суттєві чинники, на які зверталась увага і які становлять вагомий матеріал для студіювання. Наприклад, фактори психологізму, правдивості, типовості, безперечно, створюють своєрідні й тривалі лінії досліджень. На домінанті психологічного компонента в новому реалізмі наголошував ще наприкінці XIX століття І.Франко. Акценти на психологічних рисах позначилися на тлумаченнях того нового, що помічали сучасники. Тому явище реалістичного мистецтва першої третини ХХ століття в різні часи мало назви психологічного реалізму або соціально-психологічного реалізму, а також філософсько-психологічного чи лірично-психологічного реалізму. Ці назви з'являлися в різні часи впродовж ХХ століття у зв'язку з відповідними ухилами літературознавчих досліджень. У різних варіантах визначень зумовлена своєрідність конкретизації, а саме: соціальний тип

пов’язаний з тематикою, філософський – характеризує аналітичне підґрунтя мислення, ліричний – стильове порубіжжя з романтизмом. Але першозначуща особливість залишається за акцентуванням уваги на психологізмі художньої естетики. В його основі теоретична думка різних часів убачала своєрідність письменницької філософсько-світоглядної концепції. Своєю чергою, психологізм створює предметний світ через духовне сприйняття, відбите в новому реалізмі. Тому спектральний аналіз історії й теорії неореалізму є серйозною проблемою не тільки у вирішенні побудов літературно-мистецької доби першої третини ХХ століття, а й у виявленні духовних засад, закладених у стильових ознаках певного періоду нової щодо попередніх часів реалістичної доби.

Значення методологічних засад неореалізму полягає у створенні універсальної теорії пізнання, в основі якої лежить поєднання наук (фізики, математики, лінгвістики, біології, філософії, етики та естетики). Неореалісти зробили найістотніший внесок у формування сучасної парадигми, основою якої є принцип універсалізму та рецепція між різноманітними школами і напрямами. Мабуть, тому в західноєвропейських країнах неореалізм є одним з основоположних різновидів університетської методології, яка має впливову програму у викладанні гуманітарних і соціально-економічних дисциплін. Загалом методика неореалізму спрямована на побудову логічних форм розуміння світових процесів та людини через мовні, ментальні, фізіологічні компоненти. Ідеї неореалізму розвиваються у прагматичному річищі досліджень інтелектуальних даних, класових характеристик та чуттєвих можливостей.

Розгортаючи розмаїття ідей, неореалісти намагались атомізувати світ і світові процеси. Утім, неореалістів неможливо звинуватити в ілюзорності, шарлатанстві чи надмірному захопленні фантазіями. Їх роздуми цілком адекватні у своїй філософічності, оскільки, заглиблюючись у розуміння існуючого світу та існуючого у світі, вони йшли шляхом власних можливостей, які вирізняються надзвичайною інтелектуальністю. Розуміючи мінливість будь-яких ідей, концепцій, теорій у визначенні істини, неореалісти рухалися своєрідними стежками філософської думки: від намагання встановити істинність фактів життєдіяльності на основі певних доказів до їх заперечення тими ж доказами. Такий вибір думки був не зовсім зрозумілим не тільки для сучасної їм критики, а й для критиків подальшого часу. Тому неореалістам докоряли за їх суперечливі та плюралістичні погляди. Проте вони виявилися першими аналітиками, які, пропонуючи різноманітні аксіоми, не наполягали на їх бездоганності. Навпаки, представники неореалізму висловлювали думки про наявність різноманітного кола істинності залежно від галузі знань, часу і простору, ментальності, класової належності, які, своєю чергою, також взаємопов’язані у світі ідей, суб’єктивної та об’єктивної реальності. У пошукових методах вони стали першопрохідцями до таємниць буття на основі заглиблення в існуючий світ не тільки ідеальних, а й матеріальних, а також спільнодуалістичних концепцій та ідей.

Головний акцент неореалізму на позитивній цінності наукового знання у пізнанні світу став свіжим подувом світоглядних позицій першої третини ХХ століття. Концепції неореалістів розширили межі різноманітних учень і вплинули на розвиток оригінальних гіпотез. Завдяки неореалістам виникли нові світоглядні теорії еволюції, пов'язані з біологічними знаннями, здійснювалися спроби поєднання лінгвістики, фізики і фізіології, в одному колі досліджень розглядалися питання розуму і мови, особлива увага приділялася лінгвістичним аспектам у зв'язку з чуттєвими та інтелектуальними можливостями, розширювалась увага до ментальної характеристики, створювався особливий світ досліджень людини (як суб'єкта) та мікро- і макросвітів навколо неї (як об'єктів). Представники неореалізму не намагалися подолати проблеми попередників (як ідеалістів, так і матеріалістів) у сфері суб'єкт-об'єктних взаємин, а пропонували новий погляд на них, стверджуючи наявність розмаїтих взаємозумовленостей цих категорій. Це надало можливість не лише об'єднати суб'єкт і об'єкт у дослідницькому колі світового пізнання, але й створило кардинально нове розуміння методологічної системи взаємодій, зокрема у літературознавстві.

Так, категорія суб'єкта у художньому творі визначається як персонаж, або людина, а її інтелектуальні, чуттєві, ментальні, фізіологічні дані – як характеристика та особливості. Категорія об'єкта у художньому творі визначена через довколишній світ живої (звір, птах, інша людина) та неживої (сонце, небо, місто, село, дім, дорога, хліб, книга) природи. Неореалісти звернули увагу на складні стосунки суб'єкта-людини і об'єкта як іншої людини, в чому завжди вбачались існуючі суперечності поглядів та світоглядних позицій. Зрозуміло, що такі суперечності відображені у літературознавстві як теорія конфліктів і пов'язані з нею численні теми й лейтмотиви. Неореалістичний філософський контекст виявив своєрідне відбиття в літературі у формах створення реальностей світу, в якому високе і низьке, прекрасне і потворне, добре і зле, порядне і підле, мудре і нерозумне завжди знаходяться поряд, і кордони цих протилежностей виявити неможливо. Неореалісти-філософи у дослідженні цих категоріальних антонімів спиралися на ейнштейнівську теорію відносності, основні ідеї якої помітно накреслюють суть ідей та конфліктів у художніх творах письменників-неореалістів.

Спираючись на пізнавальну традицію попереднього часу, неореалісти приділяли значну увагу новостворeним ідеям атомізму, інстинктивності, раціональної чуттєвості, науковим знанням, соціальним та ментальним основам у їхньому органічному взаємозв'язку для розуміння реальності буття.

Пізнавальна ситуація в гуманітарних науках у першій третині ХХ століття позначилася з усією відчутністю на філології (літературознавстві, мовознавстві), психології, філософії (особливо гносеології). Літературознавство та філософія взаємопов'язані спільною проблематикою, яка сформувалася на основі «філософії життя» і теорії пізнання. Це поєднання знайшло відображення у різноманітних неореалістичних теоріях, основні засади яких тяжіли до синтезу наукової, духовної, психологічної, емоційно-художньої інтерпретації людини і життя (як суб'єкт-об'єктних основ світу). Філософи-

неореалісти експериментували у власних поглядах на світ і його суб'єкт-об'єктне підґрунтя творення, розширювали кордони філософської думки, об'єднували розмаїті галузі наук та створювали нові розгалуження для дослідницької думки. Своїми працями мислителі змінили спрямованість філософських інтересів своїх сучасників і послідовників на відкриття нового поля обсервації, адже їх цікавили не ідеалістичний абсолют і не лише матеріалізм, а вміст людських сприйнять, логічний зв'язок між теоретичними посиланнями, імперативами та пізнавальними можливостями. Тому в основі неореалізму закладено різноманітні теорії визначення людського сприйняття світу та його складників, а також відображення світорозуміння через мовний, ментальний, суб'єктно-об'єктний компоненти особистого конструювання. Дослідницькі лінії міркувань розгалужені, однак у них зберігається логіка складних роздумів про процес сприйняття інформації, яку пропонує світ: філософія – наука – інтелектуальна пригода – досвід – універсалії минулого і майбутнього – свідомість – суб'єктивність – емоційна сила – моральність – суб'єкт – середовище – наука – філософія. Розробляючи різноманітні модуси розуміння неореалістичного впливу на суспільне життя, філософи стверджували, що неореалізм як наукове світосприйняття залишає за собою право на значний вплив на суспільний розвиток через багатогранний механізм зв'язку його наукових ідей. Окрема термінологія з тематичного кола філософії часто застосовується у літературознавстві: перцептивна функція (функція сприйняття), модус, іманентність (як учення про векторну структуру природи), креативність (активність, творчий імпульс), моністичність.

Неореалісти запропонували новий погляд на світ і розширили обрії світоглядної думки. Своїми творами митці змінили спрямованість художніх шукань своїх сучасників і послідовників на відкриття нового поля обсервації, адже їх цікавив не тільки сенс людського сприйняття світу та його складників, алогізм вчинків, а й відображення світорозуміння через мовний, ментальний, суб'єктивний компоненти та фактор впливу інших суб'єктів і об'єктів на особистість. Вектори таких шукань розгалужені, однак у них зберігається логіка складних роздумів про процес нової світової формації першої третини XX століття, яку дещо спрощено можна звести до формули: історія – авторська свідомість – інтелектуальне сприйняття (перцепція) – досвід – проекції на минуле і майбутнє – креативність відтворення – суб'єкт-об'єктна іманентність.

Соціально-культурна формація першої третини XX століття позначилася з усією відчутністю на літературі. Прагнучи осмислити віхи розвитку, письменники розробляли й нову проблематику, суть якої формувалася на основі «філософії життя» і теорії пізнання. Ці тенденції знайшли відображення у різноманітних неореалістичних творах, основні засади поетики яких тяжіли до синтезу наукової, духовної, психологічної, емоційно-художньої інтерпретації людини і життя як основ світобудови.

1.*Бондаренко В.* Новый реализм / В. Бондаренко. – 2003. – Режим доступу : http://www.zavtra.ru/denlit/084/11.html 2**.** *Бохенский Ю.-М.* Современная европейская философия (первой половины XX века) / Ю.-М.Бохенский. – Режим доступу : http://www.rodon.org/byu/sef.htm 3**.** *Бруно Ф.* Новий Реалізм. Наслідок Нового Мислення /

Фогельман Бруно ; [переклад з мови есперанто М.Кривецького, В.Паюка]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. – 168 с. 4. *Конышев В.Н.* Современная американская политическая мысль : историография неореализма / В.Н.Конышев. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 154 с. 5. *Лосский Н.О.* Введение в философию / Н.О.Лосский. – Пг. : Наука и школа, 1918. – Часть 1. – 304 с. 6. *Лосский Н.О.* Обоснование интуитивизма / Лосский Н.О. Избранное / Н.О.Лосский. – М. : Издательство «Правда», 1991. – С. 11–334. 7. *Лосский Н.О.* Основные вопросы гносеологии : [сборник статей] / Н.О.Лосский. – Пг. : Наука и школа, 1919. – 207 с. 8. *Муратова К.Д.* Реализм нового времени в оценке критики 1910 годов / К.Д.Муратова // Судьбы русского реализма начала XX века : [сб. ст.]. – Л. : Наука, 1972. – С. 135–164. 9. *Пассмор Дж.* Сто лет философии / Джон Пассмор ; [пер. с англ. И.В.Борисовой, Л.Б.Макеевой, А.М.Руткевича]. – М. : Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с. 10. *Старченко Н.Н.* Об интуитивном неореализме Н.О.Лосского / Н.Н.Старченко // Актуальные проблемы истории философии народов СССР. – М. : Изд-во Моск. университета. – 1980. – Вып. 8. – С. 81–90. 11. *Ткачук М.П.* Модерністський дискурс лірики й новел Богдана Лепкого : [дослідження] / М.П.Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – 128 с. 12. *Френкел Г.* Злоключения идей. Критика философии Уайтхеда / Г.Френкел ; [пер с англ. Л.С.Савельева]. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1959. – 103 с. 13. *Хесле В.* Гении философии нового времени / Витторио Хесле ; [пер. А.К.Судакова]. – М. : Наука, 1992. – 224 с.

Ольга Турган,
д. філол.наук, проф.

РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (ДІАХРОНІЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті простежується рівень і своєрідність рецепції античності як типу культури в українській літературі різних етапів її розвитку.

Ключові слова: античність, художня свідомість епохи, реміфологізація, неоміфологізм, рецепція, українська література.

В статье прослеживается уровень и своеобразность рецепции античности как типа культуры в украинской литературе разных етапов ее развития.

Ключевые слова: античность, художественное сознание епохи, ремифологизация, неомифологизм, рецепция, украинская литература.

The author analyzes the level and originality of the reception of Antiquity as type of culture in Ukrainian literature of different stages in its development.

Keywords: Antiquity, artistic consciousness of the epoch, remythologization, newmythologism, reception, Ukrainian literature.

Античність – це цілісний світоглядний космос, єдиний організм, до якого звертались і звертаються культури різних народів. Цей термін був прийнятий на початку XVIII століття у французькій мові й позначав особливий тип цивілізації, що належить до ранніх історичних періодів. Поява багатьох досліджень, пов'язаних із вивченням історії мистецтв, привела до звуження поняття «античності» в межах греко-римської стародавності. Античність як культурна спадщина Стародавньої Греції і Риму мала великий вплив на політичне й релігійне мислення, літературу й мистецтво, на філософські, правові погляди всіх народів Європи і на весь сучасний світ. М.Бахтін підкреслював, що «...в кожній літературі минулого закладені величезні

можливості, які лишались нерозкритими, неусвідомленими і невикористаними протягом усього історичного життя даної культури. Античність сама не знала тієї античності, яку ми тепер знаємо... та дистанція в часі, яка перетворила греків у стародавніх греків, мала величезне значення: вона сповнена розкриття у античності все нових і нових смислових цінностей, про які греки дійсно не знали, хоча самі й створили їх» [1, 506].

Нове осмислення реальної дійсності, нові уявлення про творчість, творчі імпульси й процеси, про творців і споживачів культури свідчили про інтенсифікацію процесу розмежування культури. Таким був результат еволюції античної культури, колись єдиної й цілісної.

Відомо, що з часом антична міфологічна система перестала бути системою світоглядною. Втрачаючи свій зміст, вона позбавлялась права поставляти своїм споживачам те, що здавалось їм достатнім для осягнення навколишньої дійсності. Проте міфологія продовжувала жити у новій ролі – скарбниці сталих нормативних образів для всіх видів художньої творчості. Ця моделююча функція античної міфології як системи, що була колись змістом і формою античного світогляду, стала спадщиною інших культур, байдужих до внутрішнього змісту античної культури, до світу її людей, до духовної основи їх. У цьому, як вказує Н. Чистякова, полягав її істотний програш для себе, але незаперечний виграш для всієї майбутньої європейської культури [14].

Із досліджень О. Лосєва «Античная мифология в ее историческом развитии», «Очерки античного символизма и мифологии», «Дерзание Духа» випливають важливі загальнометодологічні висновки щодо розуміння типу античної культури. Ось визначення, яке пропонує вчений: «Тип античної культури є гранична узагальненість природно-людської тілесності в її нероздільності з її специфічно життєвим призначенням» [5, 220]. Античність сприймається філософом як ідеал культури, він показує її обмеженість, що визначається самою епохою її існування і, проте, підкреслює в ній як головну категорію краси, стверджуючи, що естетика й була філософією античності. О.Лосєвим виділені й інші категорії, що характеризують тип античної культури і її світогляд. До них філософ відносить «віртуальний ейдологізм», бо «доцільно формоване, людськоматеріальне, речова індивідуальність являє собою в античності, на відміну від всяких інших, тих, які мають свій власний вигляд (ейдос) і активну здібність до різного роду узагальнень (або віртуальність)» [5, 233]. Учений підкреслює, що антична культура характеризується також почуттєво-матеріальним космологізмом, історизмом і вічним поверненням, бо рухливий античний космос не може вийти з себе, він лише вічно рухається в собі, а людина античності також не може вийти за межі свого космосу. На відміну від ірраціональної стихії міфологізму, античне світосприйняття на стадії рабовласництва характеризується інтелектуальністю і зародженням рефлексії. Особливістю античного буття й античної культури О. Лосєв вважає діалектичний синтез соціального життя, з якого в філософії народжується діалектика як «вічний пошук синтезу протилежностей, без якого антична культура не була б ніякою цілісністю» [5, 234]. Тип культури античності характеризується, за О. Лосєвим, також діалектичним поєднанням

героїзму й долі, бо антична людина завжди героїчна, вона діє незалежно від долі і в той же час в її уявленні мойри володарюють не лише над людьми, а й над богами. «Поєднання героїзму й фаталізму теж є результатом античної культури» [5, 237]. Тому антична філософія, перш за все неоплатонізм, так ґрунтовно досліджувала «діалектику міфу». Античне ставлення до природи визначається О. Лосєвим як почуттєво-матеріальний пантеїзм, він буде втрачений з приходом християнства у філософії і високій культурі, але буде збережений народним язичництвом і народним християнством і звідти піде у високу культуру XIX-XXI століть, у творчість видатних митців наступних культурно-історичних епох.

Мірою органічного засвоєння традицій античності кожна література завойовувала міцніші позиції у світовому літературному процесі. Академік О.І. Білецький слушно зауважує: «Важко показати серед літературної спащини, залишеної нам старим світом, хоч одного визначного письменника, творчість якого не була б так чи так зв'язана з античною поезією. Одні користувалися її образами, розвиваючи і збагачуючи їх новим змістом, другі переймали в спадщину її форми, треті вчилися в античних письменників пошани до людини і людського розуму, уміння вивчати й художньо узагальнювати дійсність» [3, 13].

Будучи первинною і якоюсь мірою єдиною формою світосприйняття, міф закономірно стає тим ґрунтом, на якому розвинулось грецьке мистецтво, а потім і культура наступних епох. У результаті тривалого процесу взаємодії літератури й міфології формуються різні типи художнього узагальнення.

Можливість різноманітного відбиття й широкого тлумачення античності в інтересах сучасності об'єктивно закладена в міфологічному характері мислення, міфі, його символіці й міфологемах. Але ця можливість з різною мірою інтенсивності використовується на різних етапах, залежно від потреб мистецтва.

Найважливішим центром сприйняття й засвоєння античних традицій в Україні XII-XVIII ст. була Києво-Могилянська академія. Ця проблема поставлена й розроблена в працях багатьох літературознавців: І.Франка, М. Костомарова, М. Драгоманова, В. Антоновича, М. Грушевського, В.Перетца, О. Брюкнера, М. Возняка, О.Білецького, В. Крекотня, Д. Наливайка, І. Іваньо, В. Маслюка, А. Морозова, О. Мишанича, М. Яценка, Г. Сивоконя, В. Шевчука, М. Сулими, В. Нічик, Г. Нудьги та багатьох інших.

Об'єктом глибокого вивчення й дослідження в академії були класичні мови й література, філософія, риторика. Викладання велося латинською мовою, що вважалася протягом століть у Європі мовою вищих навчальних закладів.

Курси риторики, поетики, філософії визначних професорів академії Й. Кононовича-Горбицького, І. Галятовського, Л. Барановича, М. Котозварського, Ф. Прокоповича, Г. Конiського, С. Яворського засвідчують глибоке засвоєння ними античної філософії й літератури, античних теорій поетичного мистецтва й віршування. Автори риторик і поетик відводили одну з першочергових ролей античній спадщині, докладно зупинялися на викладенні вчень про роди, види і жанри літератури, наводили їх зразки, вільно

комбінували й узгоджували положення з праць авторів різних епох античності, зокрема Горація й Аристотеля.

І.Франко у своїй праці «Відгуки грецької й латинської літератур в українському письменстві» підкреслює, що єдність і безперервність української літературної традиції від найдавніших часів, особливо від інтелектуального відродження Русі під польським пануванням у XVI і XVII ст. до Котляревського і до Шашкевича – один з найцінніших здобутків останніх досліджень над історією інтелектуального розвитку Русі [12]. У цьому розвитку, вказує дослідник, елементи грецької освіти відігравали вирішальну роль. Грецька мова була в цей період лише посередником для відтворення інтелектуальних течій, діаметрально протилежних духові класичної Греції – іудаїзм, християнізм, маніхеїзм, буддизм, покритий християнським нашаруванням. У цій суміші різноманітних елементів були крихти грецької класичної літератури. На слов'янському ґрунті на зразок візантійського складалися нові молитви й заклинання, нові обряди й посвячення християнські, які за своєю суттю були продовженням старого поганства або пропагандою орієнтальних вірувань. В Острозі були здійснені переклади біблійних книг частково з грецької, а частково з латинської.

Безпосередньо з грецької мови були перекладені, частково з Болгарії, частково на Русі, твори св. Івана Золотоустого, Василя Великого, Іоанна Дамаскина, Єфрема Сірійця й ін. Більший вплив на широкі маси читачів і слухачів мали житія святих, побожні легенди – описи житія святих, впорядковані за календарем, які теж були перекладені з грецької, а пізніше з латинської мов.

Апокрифічна література йшла в Україну переважно з Болгарії, оригінальні грецькі або староєврейські твори приходили церковнослов’янською мовою, але, незважаючи на це, здобували собі широку популярність, їх читали, переписували, переказували усно, згодом їхні мотиви увійшли до усної народної творчості.

Цікаво, що апокрифи, на відміну від святих книг, що перекладались з грецької мови слово в слово, не мали такого німбу святості, перекладали їх вільніше, перероблювали, комбінували, стилізували, можна сказати, що це було поєднання оригіналу й літературної творчості православних слов'ян.

Дуже важливе місце у розвитку давньої української літератури посідали збірки афоризмів, компіляції, зразки для яких запозичувались у Візантії («Ізмарагд», «Лімоніс», «Пчела», «Палея»).

Від давніх часів з грецької мови на старослов'янську перекладались також підручники канонічного права., які збагачувались правилами, що виникали на українському ґрунті. Крім творів, які служили для практичних потреб богослужіння або церковного життя, перекладались речі і світського характеру, історичні й белетристичні твори. Під кінець XVI ст. пожвавлюються стосунки між Грецією й Україною, що була під польським пануванням. У Львові в 1591 році виходить перша на слов'янському ґрунті граматика грецької мови («Адельфотес»), Памво Беринда, учень львівської школи, у своєму словнику

слов'янські слова поясняє грецькими. Посилюється перекладацька діяльність з грецької мови.

У кінці першої половини XVII ст. в Україні починається панування латини. Це переклади латинських церковних гімнів, які використовувались як у польській, так і українській церкві (колядки, гімни на різні свята), а також у приватному житті гімни про смерть і вічність, що співалися під час похорон.

Антична традиція, як зазначають учені, була надто окультурена, щоб поступитись місцем іншій культурній лінії, і зберегла за собою міжцарство істини й неістини, їх сплав у слові, поступившись лише у справах власне віри. Таке культурне міфориторичне слово [1] й лишилось від античності, лишилось як система уявлень, система знання й творчості, що переробляла новий досвід у раніше наявні форми [8].

З ім’ям Г.С. Сковороди, учня й вихованця Києво-Могилянської академії, пов'язаний новий етап у засвоєнні античної культури в Україні. Античність для поета й філософа була визначальним фактором у його становленні. Він досконало знав латину, античну філософію й літературу. У працях про Г.С. Сковороду простежується своєрідність його філософсько-естетичних поглядів порівняно з поглядами Платона, Аристотеля, Сократа, Демокріта, Епікура. Антична спадщина відіграла особливо важливу роль у процесі розробки мислителем гуманістичної проблематики, а саме змісту людського буття й щастя, самопізнання, ідеалу людської особистості, що становили не лише стрижень ідейно-тематичної структури творів Г. Сковороди, а й суттєві моменти їх поетичної структури. Г. Сковорода, дотримуючись античної в своїй основі ідеї самопізнання, ідеалу самодостатньої особистості й земного щастя, утверджує на ґрунті української культури сутнісні елементи еллінської практичної філософії, протиставляючи їх ціннісним постулатам сучасного йому офіційного суспільства. Докладніше ця проблема порушена й розв’язана в працях Ю. Барабаша, Л. Ушкалова, Н. Шевчук та ін.

Риторичний тип мімесису, характерний для письменника, зумовив використання класичних образів, прийомів як поетичної матерії, так і певних парадигм. Продовжуючи традиції давньої української літератури в плані художньої форми, Г. Сковорода «повторює» в діалектично віддзеркаленому вигляді форми античної літератури. Адже античні реалії потрапляють у творчість письменника шляхом трансформації через історико-культурні епохи. Це давало змогу мислителю в художньо-філософському плані осмислити порівняно з попередниками нові ракурси людського буття, особистісного становлення людини.

Традиції давньоукраїнської, давньоруської літератури, Г. Сковороди у сприйнятті й переосмисленні античності були підтримані й продовжені І. Котляревським і його наступниками.

Сприйняття й трансформація античних традицій українськими письменниками-просвітителями і романтиками початку XIX ст., включаючи І. Котляревського, вивчались спеціально або принагідно в дослідженнях І. Айзенштока, О. Білецького, П. Волинського, М. Дашкевича, І. Денисюка, Й. Дідика, М. Зерова, Є. Кирилюка, М. Коржа, Т. Комаринця,

С. Крижанівського, М. Марковського, О. Микитенка, М. Петрова, П. Приходька, С. Стрільціва, П. Филиповича, П. Хропка, Є. Шабліовського, А. Шамрая, В. Шубравського, М. Яценка та ін.

«Енеїда» І. Котляревського, побудована на стихії греко-римської міфології, увібравши національні й світові традиції сприйняття античності, стала зразком і „виявленням своєрідного імпліцитного „суперництва" поета з великим римським попередником [8], контамінації й переплетіння античного й національного.

Цікавою й переконливою щодо цього є думка О. Пахльовської: «Відбувається зустріч та інтерференція двох культурних світів, двох ментальностей. Однак Котляревський, точно обравши жанр-травестію, – "комізує" ефект цієї зустрічі. ... В «Енеїді» саме український етнос, а не нація, вимірює себе етносом грецьким, і доходить свідомості своєї еквівалентної епічної потужності... в «Енеїді» Україна вперше розсміялась над собою, побачивши себе в дзеркалі чужої історії...» [10, 103].

Поруч з іншими письменниками XIX ст. заслуга поетів-романтиків полягає в становленні нової української літератури, в розширенні її тематики й проблематики, у збагаченні нових художніх напрямів, творенні нових жанрових різновидів і засобів образності, в інтегруванні в національне художнє мислення здобутків європейського літературного розвитку, зокрема античності. М. Костомаров у надзвичайно типовій для романтиків поезії запроваджує нові віршовані розміри, а саме «елегійний двовірш» проти переоцінки античної Еллади, яка у класицизмі відвертала увагу сучасників від власне народного життя:

Ти научала народи втікать від неволі до волі,
Ти зіпсувала найкращий неба восточного дар...
Пам'ять посмертна твоя засліпляла маною нам очі,
Ми, на тебе глядючи, не бачили самі себе [4, 110].

Показова у цьому плані й поезія «Давнина». Ці твори, як зауважує Д. Чижевський, «з чужими словами (Спарта, Ілот), з натяками на події, про які у вірші не говориться, типові для того характеру, який починала набирати українська література під пером харківських романтиків: це мала бути «повна література» для «повного народу» [13, 383].

Етапом у сприйнятті й розвитку національних і античних традицій в новій українській літературі стала творчість Т.Г.Шевченка. Ця проблема порушувалася в дослідженнях багатьох літературознавців (Д. Чижевський, Д. Білецький, М. Білик, Ю. Микитенко, П. Приходько, В. Яніш, М. Майстренко та ін.).

Античність як тип культури пронизує всю творчість Т.Г. Шевченка. Витвори Шевченка-художника безпосередньо на мотиви античного міфу й античної культури («Смерть Лукреції», «Аполлон Бельведерський», «Геракліт», «Смерть Віргінії», «Фавн, що танцює», «Маска Лаокоона» «Едіп, Антігона та Полінік», «Смерть Сократа» та ін.), широке використання в поетичній спадщині ремінісценцій з творів античних авторів (Гомер, Горацій, Овідій та ін.), використання й переосмислення героїв античної міфології як символів (Муза,

Прометей), звернення до античності як знакової системи, її архетипів («Едіпів комплекс»), типологічне сходження творів українського й античних письменників – усе це свідчить про високий новаторський ступінь засвоєння й трансформації античності в художньому світі основоположника нової української літератури порівняно з попередниками.

У 70-90-х роках XIX ст. продовжується в українській літературі інтерес до античної спадщини і перекладів її зразків. З'являються переклад «Іліади» й уривків з «Енеїди» С. Руданського, переклади Ф. Климковича, О. Шухевича, П. Ніщинського, І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка, рецензії на переклади І. Франка, М. Костомарова, В. Гнатюка та ін.

У зверненні до античної спадщини письменники переслідували практичну мету – зробити надбанням співвітчизників художні цінності кращих зразків античної літератури.

Античість, її історія, міфологія відіграли важливу роль у житті й творчості П. Куліша. Про інтерес до античної літератури, зокрема «Одіссеї» Гомера, свідчать спогади письменника «Майже півстоліття тому». У поемі «Україна», використовуючи «високий стиль» «Книг битія українського народу», письменник, користуючись фольклорними жанрами, зокрема народними думами, робить спробу створити великий український історичний епос, який він сам порівнює з «Іліадою» Гомера. Він широко використовує й переосмислює античні образи, деміфологізуючи їх у своїх віршах («До старої баби», «Титани», «Сестри Немезіди», «Одвідини», «До Кобзи та до Музи», «Няньчина пісня», «Гомер і Шекспір», «Муза» та ін.), пише на мотиви шостої й частково сьомої пісні «Одіссеї» Гомера романтичну ідилію «Орися». Як справедливо вказує Є. Нахлік, П. Куліш, зберігши багато в чому сюжетну канву вказаних пісень з твору Гомера (віщий сон дочки Феацького царя Навсікаї – прохання дати їй колісницю, щоб поїхати на річку випрати плаття, – зустріч красуні з Одіссеєм – візит Одіссея в палац Алкіноя), повністю змінив античні декорації на український колорит, переніс дію в національну старовину [9, 12]. Як і інші пласти культури, античність спрямовувала П. Куліша на об'єктивне осмислення історії й культури України в європейському контексті, з орієнтацією на загальнолюдські цінності.

Особливе місце в освоєнні античності, донесенні її до українського читача належить І. Франкові. Деяких аспектів цієї проблеми торкалися літературознавці Й. Баглай, М. Білик, Й. Дідик, І. Журавська, Й. Кобів, Г. Кузик, І. Лісовий, Ю. Мушак, Л. Скорина, А. Скоць, А. Содомора та ін.

Іван Франко виступив як талановитий перекладач поезії та драматургії стародавньої Греції й Риму, вдумливий дослідник. У перекладацькому доробку письменника – «Антігона», «Електра», «Едіп-цар», '»Едіп у Колоні» Софокла, дві пісні з «Одіссеї» Гомера, гомерівські гімни, поезія Гесіода, фрагменти з комедій Арістофана «Хмари» й «Жаби», антологія античної поезії (понад 40 авторів), поезія Лукреція Кара й Вергілія Марона, Горація Флакка й Овідія Назона.

Дослідження І. Франка про відгуки грецької та латинської літератур в українському письменстві, Орфея, Солона, Алкея, Сапфо й Овідія Назона

заслуговують на особливу увагу, вони написані на підставі детального вивчення творчості поетів, з урахуванням європейської критичної думки. У цих працях віддзеркалюється власне ставлення письменника до античних творів, їх авторів, дано часто нетрадиційну оцінку досліджуваному.

І. Франком були написані ґрунтовні передмови до перекладів творів В. Шекспіра «Юлій Цезар», «Коріолан» та «Антоній і Клеопатра» (Львів, 1900 - 1901).

Поетичні балади з історії Риму, створені І. Франком на схилі літ, виділили в античності все героїчне, що успадкували від неї Ренесанс і наступні епохи. Разом з підручником Лесі Українки з історії стародавнього Сходу, трактатом І. Нечуя-Левицького «Еллінський культурний тип» поетична історія Риму І. Франка стала частиною оригінальної науково-популярної трилогії з античної історії та культури.

Великий інтерес до античного світу засвідчили В. Гнатюк, О. Луцький, П. Ніщинський, М. Драгоманов. Їхні переклади античних творів, рецензії на переклади різних авторів, праці з грецької та римської історіографії – це теж етапний і значний внесок у розвиток інтернаціоналізації української культури й літератури зокрема.

В українській літературі другої половини XIX ст. традиція сприйняття античності залишалася живою, вона значною мірою стала тим ґрунтом, на якому виник новий підхід до античності в літературі на рубежі століть і в перші десятиліття XX ст., відкриваючи шлях для «ре міфологізації» й «неоміфологізму», модифікації міфологічних сюжетів і образної системи.

Як відомо, починаючи з 10-х років XX ст., «реміфологізація», «відродження» міфу стає бурхливим процесом, який охоплює різноманітні грані європейської культури. Основними ланками цього процесу є не власне апологетика міфу, а визнання міфу вічно живим началом, яке виконує практичну функцію і в сучасному суспільстві, виділенні в міфі його зв'язку з ритуалом та концепції вічного повторення і максимальне зближення чи навіть ототожнення міфу й ритуалу з ідеологією, психологією, а також з мистецтвом.

Інтерес до античності в українській літературі кінця XIX-початку XX ст. пояснюється об'єктивними закономірностями літературно-художнього процесу в контексті ідейно-філософських пошуків епохи.

Сприйняття, трансформація і збагачення мотивів національної й інонаціональної міфології мали для становлення нового типу художньої свідомості кінця XIX - початку XX століття велике значення. Визначилися різні шляхи сприйняття античності – переклади, використання античних образів як символів і «вічних» образів, переосмислення й трансформування античних міфів, творення на основі античних міфів і культури авторської неоміфології.

Звернення до античних сюжетів, мотивів, образів, взагалі до античної культури як явища загальнокультурної значущості, архетипового для європейської ментальності в цілому у літературі кінця XIX-початку XX століття вказує на екзистенційну співприродність закладеної в них символіки та відповідної історико-культурної ситуації.

Слід підкреслити, що, на відміну від попередньої вітчизняної та зарубіжної традиції, українські письменники цього періоду – Леся Українка, В. Самійленко, О. Кобилянська, Л. Старицька-Черняхівська, М. Коцюбинський, М. Яцків, поети-молодомузівці – сприймають її не як праєвропейську, а тому приречену на загибель разом із шпенглерівським «занепадом Європи», із загибеллю європейської цивілізації, а саме як одну з основ загальнолюдської культури, як безсмертну.

Відтворюючи античність як цілісний історико-культурний феномен, українські письменники цієї епохи усвідомлюють своєрідність культури на різних етапах її розвитку, специфіку грецької й римської античності, неоднозначність взаємовідносин античності й християнства, як неоднозначність і самого християнства. Митців цікавлять в основному три етапи в розвитку античності – епоха стародавньої Греції як епоха драматичного й трагічного нового типу культури («Іфігенія в Тавриді», «Орфеєве чудо», «Сапфо» Лесі Українки і Л.Старицької-Черняхівської, «Ніобея» Лесі Українки й М.Левицького, «Ніоба» О.Кобилянської, «Геростратъ», «Гея» В.Самійленка; образи Прометея, Музи, Ікара та ін. у творчості Лесі Українки, М.Коцюбинського, М.Вороного, О.Олеся, письменників-молодомузівців П.Карманського, В.Пачовського, М.Яцківа, С.Твердохліба, М.Рудницького): епоха трагічної загибелі грецької культури під тиском римської цивілізації («Оргія» Лесі Українки, «Мара» Дніпрової Чайки), і трагедія самого Риму, який гине під впливом християнства, що зароджується («В катакомбах», «Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан» Лесі Українки), в яких відбувається зміна однієї картини світу, філософської парадигми іншою й помітний трагічний вплив цих історичних процесів на свідомість і душу людини.

Водночас наголошуємо, що творчість Лесі Українки найбільш масштабно акумулювала різні шляхи рецепції античності. Письменниця сама себе називала еллінкою, але завжди залишалася Українкою. Цей внутрішній еллінізм поетеси, справжнє єство її особистості, як письменника й людини, пощастило відтворити, як вказує Є. Маланюк, авторові проекту пам'ятника в Клівленді М. Черєшньовському: «Над ледве проступаючім, скорше відгадуванім, аніж присутнім, тілом – ледь-ледь еллінізовані прості шати, ледь-ледь намічений старогрецький меандровий взір та звичайна собі нагортка на плечах – і вже не доба перелому XIX-XX століть, не сучасниця Коцюбинського й Олеся, не схорована донька Олени Пчілки, а мешканка вершин і вічностей, повноправна громадянка Олімпу. А при тім, – Леся Українка, що інакшою і не може бути» [6, 76].

Так Михайло Черешньовський відкрив і розкрив суть Лесі Українки – олімпійки, Лесі Українки – «клясика в доглибнім, а не історично-літературнім значенні цього слова. Людська подоба, що була сосудом Духа» [6, 76]. Серед скульпторів «материкової» України цю ідею, думається, втілила Г. Кальченко.

Античний міф стає структуротворчим у поетичному космосі письменників рубежу століть [11]. Засвоюючи античну міфологію, українські письменники цього періоду не могли пройти повз те переосмислення античності, яке було запропоноване Р. Вагнером, Ф. Ніцше і Бахофеном, широко обговорювалось у

колі російських символістів. Саме в цій соціокультурній ситуації традиційна опозиція «природа-культура» змінюється нетрадиційною і, можливо, ще трагічнішою опозицією «культура-цивілізація» з активним прагненням діячів усіх сфер духовної культури захистити культуру від будь-яких негативних впливів. Розробляється концепція боротьби двох начал у культурі античній і на всіх наступних етапах розвитку культури – аполлонійства й діонісійства; основи культури вбачатимуть у діонісійстві, що втілює ідею свободи. У культурі й літературі нової й новітньої епох переглядається традиційне уявлення про античний символізм та інакше розуміється вся антична міфологія.

Авторська міфотворчість Лесі Українки, В. Самійленка, О. Кобилянської, Дніпрової Чайки та інших на основі інтерпретації й трансформації античного міфу, відтворення різних етапів розвитку античної культури, синтезу античної й національної міфології відбиває процес заглиблення почуття й художньої свідомості письменників у «чужий» світ, що підлягає освоєнню, у ній поєднуються міфопоетична основа й злободенність.

Міфологізація української літератури на рубежі XIX-XX століть шляхом використання античного й інших міфів – це певний етап розвитку художньої свідомості, котра актуалізується у творчості наступних поколінь письменників.

Такою бачиться перспектива подальшого вивчення шляхів сприйняття й функціонування античності в українській літературі.

1. *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. –М., 1977. – С.221-236; Його ж. Риторика как подход к обобщению действительности / Поэтика древнегреческой литературы – М., 1981. 2. *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. - М., 1979. 3. *Білецький О.І.* Античні літератури / Зібр. праць: у 5 т. – Т.5 – К., 1966. 4.*Костомаров М.* Еллада / Твори: в 2 т. – Т.1 – К., 1990. 5.*Лосев А.Ф.* Дерзание духа. – М., 1989. – С.220-237. 6. *Маланюк Євген* Книга спостережень. До роковин Лесі Українки. – К., 1995. 7.*Микитенко О.* Антична спадщина і становлення нової української літератури. – К., 1991. 8.*Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. / Античность как тип культуры. – М., 1988. 9.*Нахлік Є.К.* Пантелеймон Куліш – К., 1989. 10.*Пахльовська О.* Україна: шлях до Європи... через Константинополь // Сучасність. – 1994. – №2. 11.*Турган О.Д.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння) . – К., 1995. – 175 с. 12. *Франко І.Я.* Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві / Зібр. творів: у 50 т. – Т.30. – К., 1981. 13.*Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. 14. *Чистякова Н.А.* Исторические типы античной художественной культуры / Античность как тип культуры. – М., 1988. – С.105-112.

Элеонора Шестакова,
д. филол. наук

СОЦИАЛЬНОСТЬ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Стаття присвячена дослідженню літературознавчого змісту поняття «соціальності». Обґрунтовується актуальність літературознавчого осмислення сутності, ролі, місця, функцій соціальності, передусім у матерії літературного твору, а також у процесі словесно-

культурного розвитку, в процесі творчого здійснення автора, читача, тексту, в проявленні, роботі механізмів пам'яті творчості.
Ключові слова: соціальність, словесність, літературознавство, літературний твір, гуманітаристика.

В статье исследуется литературоведческий смысл понятия «социальности». Обосновывается актуальность литературоведческого понимания сущности, роли, места, функций социальности, прежде всего в ткани литературного произведения, а также в процессе словесно-культурного развития, в процессе творческого осуществления автора, читателя, текста, в проявлении, работе механизмов памяти творчества.
Ключевые слова: социальность, словесность, литературоведение, литературное произведение, гуманитаристика.

The article deals with the notion of sociality within literary context. The topicality of the literary interpretation of the essence has been grounded. The role, place, functions of sociality have been analysed not only within the literary work but also within the process of the linguistic and cultural development, within the process of creative realization of the author, reader, text, within the creativity memory mechanisms.
Keywords: sociality, philology, literary criticism, literary work, humanistics.

На сегодняшний день социальность вновь оказывается одним из востребованных и активно разрабатываемых гуманитаристикой понятий. Оно фокусирует в себе активную и целенаправленную встречу и взаимоосуществление современности, времени, истории, культуры, повседневности, общества, политики, общественной морали и религиозности, национального сознания и самосознания, основ и принципов личного и коллективного жизнетворчества, рассматриваемых в их социально-онтологической перспективе. Социальность вначале XXI ст. в определённой мере и возвращает себе ту смысловую целость и ценность, которые были ей присущи ещё в эпоху классической рациональности, и приобретает качественно новые характеристики, обусловленные опытом неклассического культурного сознания. Во многом это предопределено своеобразной духовно-культурной, историко-общественной актуальностью, прежде всего, именно жизненной насущностью идеи дальнейшего развития, точнее даже общественно-культурного прогресса. Подобного рода культурные настроения, переживаемые в эпоху кризиса, были присущи и рубежу XIX-XX ст. и, в частности, последовательно разрабатывались еще в начале прошлого века Н.Бердяевым. Его работы о роли, сущности, ценностном содержании общественного сознания и социального развития, социально-онтологических перспектив их реализации в европейской культуре и для европейского человека, представлены в книге «Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906)». В статье «Борьба за идеализм», открывающей эту книгу и впервые опубликованной в июньском номере за 1901 г. «Мира Божьего», утверждается: «Весь смысл социального развития, делающий это развитие прогрессом, только в том, что оно есть единственный способ обнаружения *должного* в жизни человечества, т. е. таких *духовных ценностей,* как истина в человеческом познании, добро в человеческой воле, красота в человеческих чувствах. <…> Глубокий трагизм человеческой жизни лежит не столько в конфликте добра и

зла, сколько в многообразии и сложности самого добра. Таков, напр., поистине трагический конфликт стремления к воплощению справедливости в человеческих отношениях со стремлением свободно творить в своей жизни истину и красоту. Трагические писатели изображают столкновение человеческих страстей с нравственным долгом, но великие страсти сами по себе не зло. <…> Зло есть лишь недостаточная реализация долга в чувственном мире, недостаточное приближение бытия к идеальной цели <…>» (курсив автора. – Э.Ш.) [1, 27, 28]. Такой подход к социальности, обусловленный, в первую очередь, сознательным, ответственным осмыслением и принятием её общественно и личностно созидательной сущности и функций, онтологической ответственности за общественно-нравственное развитие, и для начала XXI ст., переживающего кризис почти всех парадигмальных составляющих культуры, оказывается одним из реально намечающихся выходов из подобного катастрофического состояния.

Естественно, что социальность – сложное и многомерное понятие, или как пишет в энциклопедии «Постмодернизм» А.А.Грицанов, – это пакетное понятие, «пространство адекватных интерпретаций, которого <…> отражает взаимообусловленность индивидуального («атомарного», «ядерного») бытия людей, с одной стороны, и надиндивидуальных структур социальной статики и социальной динамики, с другой» [16, 790]. При этом социальность, по мысли В.Г.Федотовой, В.А.Колпакова, Н.Н.Федотовой в обязательном порядке актуализирует типы господствующих социально-культурных, политико-экономических, идеологических проблем и возможные сценарии их развития, типичных героев относительно нравственно-общественного вопроса [23]. Для современных философов возврат и своеобразный ренессанс понятия и, главное, идеи социальности оказывается внутренне сопряженным с возрождением безотносительных ценностей, стабильного и предсказуемого в своих основах миропорядка. А.Хеллер в интервью «Два столпа современной этики» говорит об этих проблемах так. В качестве двух столпов, отталкиваясь от Аристотеля, она называет *хороший человек* и *справедливая конституция*, которые, по её искреннему убеждению, «являются столпами и современной этики. Есть, однако, и существенная разница. В досовременном мире, включая и мир Аристотеля, хорошие люди и справедливая конституция, или политическое устройство, были органически укоренены в одной и той же твердой почве базовой социальной структуры и фундаментальных верований. Однако в современном мире все это полностью изменилось. Современность основывается не на абсолютной вере и даже не на безусловно признаваемом социальном устройстве, а на свободе» [26]. При этом вполне понятно, что «современность основывается не на абсолютной вере и даже не на безусловно признаваемом социальном устройстве, а на свободе. Свобода, однако, это такое основание, на котором ничего не основывается. Именно потому, что свобода – это фундамент, который ничему не служит опорой, современный мир оказывается лишенным всякого фундамента. Однако жить без общего для всех абсолютного фундамента не значит жить вообще без оснований. В противном случае мы все были бы уже ввергнуты в радикальный нигилизм. Но я думаю,

что это не так. Не только философия или любого рода теория невозможны без какого-то основополагающего акта – политические и общественные ассоциации тоже должны быть основаны. <…> Для того, чтобы ожидания людей оправдывались, а обещания выполнялись, нужна какая-то надежность, какая-то уверенность, устойчивость, своего рода регулярность, повторение и повторяемость. <…> Признавая, что свобода есть основа современного мира, и что это такой фундамент, на котором ничего не основывается, я настаивала на том, что современные люди могут свободно конституировать себе собственные основы, по крайней мере те два столпа, на которых твердо стоит здание современности. Пока эти столпы стоят, все еще возможно отличить добро от зла. Верно, что свободно выбранные, хоть и абсолютные основания в то же время преходящи, но они не безусловно преходящи» [26]. Производя своеобразное оправдание и обоснование социальности в новых культурных условиях, А.Хеллер признает за ней, свободно и осознанно принятой современным обществом в качестве некоего репрезентанта надёжности и повторяемости, утверждает особую ценность социальности, принятой уже не как некая данность, а как витально значимый продукт коллективного жизнетворчества.

Казалось бы, что эти довольно-таки точные и простые определения социальности, берущие основания в классических философских представлениях, вполне применимы к литературоведению, хорошо и давно знакомы ему. При этом особенно необходимо учитывать давнюю и прочную специфическую связь философского, общественного и литературного сознаний, тоже обусловленную прочной культурной традицией. И если их, эти определения социальности, перевести на литературоведческий язык, то это обнаружит привычный и хорошо разработанный еще классической наукой о литературе, почти хрестоматийный набор проблем и понятий. К ним, безусловно, относятся такие, как социально-бытовая словесность, социально-философская словесность, социально-политическая словесность, социально-психологический текст или словесность, социально-проблемная проза, социально-культурная, историко-культурная проблематика словесности, господствующие общественные идеи, социологическая школа, социальный заказ, социальный анализ, социологическая мораль, социальный тип, социологическое объяснение психологии поэта и творчества, социальная биография писателя, общественная среда, мировоззрение, социальный тип читателя, социально-культурное умонастроение, исторические типы писателя, читателя, издателя и т. п. Этот набор понятий отражен почти во всех литературоведческих словарях и, практически, в единичных современных учебниках [2; 8-12; 17; 20-22; 24; 25; 27]. Казалось бы, что и проблематика, тематика, обусловленные непосредственно социальностью, достаточно хорошо изучены в литературоведении, о чём свидетельствует почти весь опыт его развития, начиная с Античности и затем особенно второй половины XIX-XX ст., когда в трудах критиков, историков, теоретиков литературы произошло осмысление социальности и в её естественно созидающих, и патогенно-разрушающих проявлениях. Однако этот опыт литературоведения в начале XXI

ст. оказывается не достаточным для прояснения собственно, точнее, исключительно литературоведческого понимания сущности, роли, места, функций социальности, прежде всего, в ткани литературного произведения, а так же, естественно, и в процессе словесно-культурного развития, и в процессе творческого осуществления автора, читателя, текста, и в проявлении, работе механизмов памяти творчества.

Социальность рассматривалась длительное время либо как неотъемлемое имманентное свойство словесности, которая не может не корригировать с социальной действительностью и общественным развитием, либо как обязательная, необходимая, хотя и недостаточная особенность словесности, которая не может не быть определённым отражением общественных отношений, господствующих идеологий (в философском их понимании). Благодаря этому социальности, являющейся субстанциальной ипостасью словесно-культурного пространства, длительное время и не требовалось соответствующих методологических походов и конкретных методов исследования. Она воспринималась и анализировалась, априори принимая для своей актуализации, фактически, любую методологию, применяемую для исследования произведения словесности и словесно-культурного процесса в целом. Вследствие этого социальность именно как ценностная константная составляющая словесности всё время либо недополучала собственно литературоведческого исследования, либо получала чрезмерное социологическое толкование, порой граничащее с вульгарностью интерпретаций словесно-культурного пространства. Наиболее чуткие и профессионально ответственные филологи об этом не уставали повторять. Например, в первой трети прошлого века В.Жирмунский, Л.Пумпянский об этом не только писали, но и конкретными анализами словесно-культурных произведений и процесса в целом доказывали важность внимательного, филигранного отношения к проблеме социальности, преломляющейся и осуществляющейся непосредственно в словесно-культурном пространстве. Причём наиболее профессиональные работы советского литературоведения свидетельствуют о продолжении и значимости именно такого понимания социальности в её взаимоотношениях со словесно-культурным пространством. Однако собственно теоретического обоснования эта проблема так и не получила. Рубеж XX-XXI ст. в силу целого ряда причин и собственно литературоведческого и общекультурного характера эту коллизию максимально усугубил и обнажил. Дальнейшее стремление не замечать, нивелировать и даже же маргинализировать проблему социальности в структуре современного европоцентричного литературоведения предполагает, во-первых, усугубление его кризиса как кризиса не только методологических идентификаций, но и кризиса системности и цельности литературоведения; во-вторых, дальнейшую неоправданную атомизацию и автономизацию школ, направлений, течений современного литературоведения. Таким образом, необходимо разобраться в том, что такое социальность прежде всего и именно в словесно-культурном пространстве, каковы методы и подходы для её

исследования как явления исключительно и только словесно-культурного материала и процесса.

Заявленная в названии статьи тема – результат взаимодействия, по крайней мере, двух ведущих и в то же время проблематизированных факторов, определяющих тенденции внутренней ориентации современного европоцентричного литературоведения. Именно непреодолимая взаимосвязь и в то же время определённого рода противопоставленность этих факторов позволила обнаружить и найти обоснования для одной из значимых проблем современного литературоведения, всё более предающего забвению свои первичные и неустранимые, субстанциальные основания и функции, проистекающие из того, что А.В.Михайлов определил следующим образом. «В целом литературоведение занимается движущемся, становящемся, льющимся материалом, который даже нельзя безболезненно и безнаказанно остановить – словно вещь, послушную исследователю, словно устройство, которое можно разбивать, развинчивать, а потом снова собирать. <…> Только тогда поэтическое произведение начинает раскрывать перед исследователем все свои богатства – свою многозначительность и многозначность, свою многослойность и многомерность, то, что всегда есть продукт взаимодействия жизни, истории и произведения искусства и что всегда есть, по сути дела, богатство творчески запечатлённой и творчески преломленной жизни» [15, 5]. Такого рода подход, направленный на литературоведчески чуткое, постоянно рефлектируемое отношение к своему предмету, к способам и, главное, цели теоретизирования, задаёт как бы обратную перспективу, почти утраченную современным литературоведением. Для литературоведения в любых обстоятельствах социально-культурного развития действительно должно быть значимо осознание: «Понятия науки о литературе, сколь бы теоретически-обобщенно они ни задумывались, существуют не ради теории, но ради раскрытия логики литературного творчества в связи с самой жизнью, историей. Можно утверждать, что литературоведение, в отличие от большинства других наук, не строит здание своей теории, не расширяет его, тем более не видит в нем самоцели, а сопоставляет свою теорию с реальной историей, с реальным движением литературы, уточняется через уточнение конкретного знания, постоянно модифицирует свои представления в связи с лучшим знанием истории. Само «теоретизирование» здесь далеко не так ценно, как обращение теории назад к жизни, к жизни литературы и поэзии, как такой самоанализ (самопроверка) традиционных теоретических представлений науки» [15, 8]. С этими идеями, отражающими одновременно сущность и литературного, творческого процессов, и специфику преломления, осуществления живой жизни в произведении словесности и её специфическое проявление в нём, трудно не согласиться. Особенно при этом необходимо учитывать изначально предельную сложность, разнородность словесно-культурного материала и словесно-культурного, творческого процессов, которые постоянно в ретроспективной перспективе всё более обнаруживают свою культурную, идейную, смысловую, этическую, эстетическую усложненность, а также многослойность и трудно предсказуемую разветвлённость связей и отношений.

«Карта» же современного литературоведения демонстрирует превалирование совершенно противоположного представления о сути словесно-культурного процесса и произведения словесности, а также словесно-культурного пространства вцелом, обнаруживая доминирование двух факторов – двух движущих сил теоретизирования, при которых целостность и беспрестанная, витально значимая текучесть словесно-культурного материала и процесса уходит на маргиналии и влечет односторонность осмысления. Этот аспект современного состояния науки о литературе оказывается наиболее очевидным и обнаруживающим свои недостатки через понятие, которое, казалось бы, изначально и константно было сопряжено со словесностью и так же изначально разработано и априори понятно. Это понятие, *без* и *вне* которого ни словесность, ни наука о ней не могут мыслиться в отрыве друг от друга и от своей сущности, – социальность. Социальность всегда была призвана проявлять специфику взаимодействия всего пространства словесности и общества, времени, истории, идеологии, повседневности, актуализируя их взаимоотношения связью автора, его творения и его читателей, особенностями их культурной коммуникации. Однако современное литературоведение, для которого хотя по-прежнему и присуща ориентированность на социальные аспекты жизни словесно-культурного пространства, в противовес классическому литературоведению, ориентированному на другие ценностные представления о роли и природе словесности, обнажает недостаточность внимания и чуткости к социальности, реализовывающуюся непосредственно и именно в словесно-культурном пространстве. Это своеобразное невнимание и нечуткость литературоведения проявляется, во-первых, через недостаточное и во многом поверхностное либо историко-культурологическое осмысление специфической природы социальности, одновременно активно обращенной и к живой общественной жизни, и к собственно ткани словесно-культурного произведения и процесса, осуществляющейся на их значимо тонком пересечении и взаимодействии. Во-вторых, через примитивизацию, недооценивание роли, места, статуса и функции социальности, что приводит к их упрощению. В современном литературоведении социальность оказалась либо преувеличенно и необоснованно с внутренне литературоведческой позиции доминирующим началом (социологическое, гендерное, колониальное литературоведение, например), либо нивелированным и перераспределённым другими, прежде всего, культурными и научными кодами (например, мифологическое, религиозное литературоведение, структурализм, коммуникативистика).

Первый фактор – это активное, стремительное, разновекторное, многоаспектное и одновременное развитие, начиная со второй половины XX ст., различных школ, направлений, течений в европоцентричном литературоведении. Они изначально резко заявили, а также довольно-таки чётко, последовательно обозначили и разработали круг ключевых методов, приёмов, проблем, категорий, понятий, которые на сегодняшний день уже составляют безусловную основу современного литературоведения, но вместе с тем быстро обнаружили и внутренние серьёзные кризисные моменты.

Последние относятся и в целом к литературоведению, и почти к каждой из этих школ, направлений, течений, пытающихся различными способами преодолеть собственный, зачастую отрефлектированный идейный и методологический кризис и найти основы для дальнейшего развития [4; 11; 18; 27]. Превалирующее большинство этих школ, направлений, течений носит явно идейно и ценностно маркированное, последовательно закреплённое в ряде программных работ, обозначение своих базисных позиций и стратегий, например, гендерное литературоведение, феминистская критика, религиозное, мифологическое литературоведение, психоанализ в литературоведении, постколониальное литературоведение, мультикультурализм и литературоведение. Аналогично маркируется, кодифицируется в названии школы, течения, направления и методология, обусловливающая идейную и ценностную сущность литературоведческих стратегий. Например, герменевтика, феноменология в литературоведении, российский формализм, структурализм, постструктурализм, рецептивная эстетика, семиотика, социологическое литературоведение, диалогическое литературоведение, сравнительное литературоведение или компаративистика, деконструктивизм, когнитивизм, коммуникативистика и литературоведение, новый историзм уже изначально содержат указание на свою именно ценностную точку зрения на литературное произведение, его сущность, словесно-культурный процесс, отношение к автору, творческому процессу и подходы к ним.

Подобного рода априори заложенная в основы той или иной школы, направления, течения тенденция сужения, своеобразного вычленения, почти резкого останавливания и специфического словесно-культурного материала, и словесно-культурного, творческого процессов определенными программными установками, не позволяет в полной мере говорить о целостно «творчески запечатленной и творчески преломлённой жизни» [15, 5] в произведении словесности. Вполне предопределённым образом, а так же и на основе апостериори полученных результатов можно утверждать, что при исследовании словесно-культурного материала доминировать будет идейно-программная установка. И тогда, например, в исследованиях представителя мифологического литературоведения естественным образом центральное место будут занимать понятия мифа, мифемы, мифологемы, реконструкции мифологических представлений, базисных архетипов, основ и моделей, ведущих героев, их жанрово-стилистических воплощений в собственно литературных произведениях, но естественным образом на периферию уйдут историко-культурная, социально-политическая, морально-общественная составляющие этих произведений. Точнее, они будут служить, во-первых, либо фоном, проявляющим мифологическую основу, ведущие архетипы, во-вторых, либо материалом, преображенным и «открытым» культурным кодом мифологического мышления, мифологически активизированным целым рядом собственно литературных и внелитературных факторов. Об этом активно свидетельствуют многочисленные исследования, выполненные в рамках мифологического подхода в литературоведении, в том числе и отечественные. При этом, безусловно, речь не идёт о профессиональном качестве этих

исследований, а только о методах и языке литературоведения, которые предполагают, точнее, задают основные стратегии и тактики анализа и интерпретации словесно-культурного материала и процесса. Как речь в данном случае и не идёт о целесообразности или нецелесообразности развития методологии и языка того или иного литературоведения. Безусловно, что ответ однозначен: активность возникновения и разновекторного, методологически, семантически объёмного осуществления современного литературоведения качественно обогатили науку о литературе и гуманитаристику в целом. Проблема же в другом. В том, что идейно-ценностные программы отдельных, бесспорно сильных, жизнеспособных и перспективных современных школ, направлений, течений изначально содержат не только собственные жесткие ограничения и направления, стратегии развития, но и не менее жесткие внутренние ограничения в видении и исследовании словесно-культурного материала, словесно-культурного и творческого процессов. Эта ограниченность наиболее очевидна именно при приближении и анализе социальности, которая изначально внутренне глубинным образом взаимосвязана со словесностью, они взаимоопределяют свои сущности. Но именно литературоведческий подход обнаруживает и обнажает повышенно (на фоне того же мифа, гендера или рецепции, например) сложность анализа социальности. Именно здесь требуется профессиональное чутьё и мастерство литературоведа, чтобы не вульгаризировать словесно-культурное пространство и не перевести его анализ в сферу культурологи.

Аналогично дело обстоит и с литературоведением, позиционирующим приверженность определённой методологии, когда даже литературоведение структурально-семиотического толка, предполагающее разновекторное и многоплановое исследование словесно-культурного материала, всё равно вынуждено остановиться перед некими непреодолимыми в его рамках проблемами. Одну из них У.Эко определил в качестве «неизречённого остатка», когда пытался в пространстве семиологии ответить на константный вопрос литературоведения о специфике творческого преображения и существования жизни в словесно-культурном произведении. Уже сама тональность изложения материала даёт представление об основных проблемных моментах структурально-семиотического подхода: «…в действительности, и эстетика *присутствия*, и эстетика *отсутствия* сводятся к попытке спасти в конкретных исторических обстоятельствах человеческого общения «чистую реальность» искусства, с помощью которой можно было бы обосновать пресловутую невыразимость, богатство истолкований, которые художественное произведение сохраняет вопреки всем структурным препарированиям и позитивистскому насилию. Однако попытки интерпретировать произведение искусства как сообщение, как факт коммуникации как раз тому и служат, чтобы изречь «неизречённый остаток»» (курсив автора – Э.Ш.) [28, 286]. При этом вполне понятно, что социальность и при таком подходе будет распылена и затем растворена в различных пластах, уровнях поэтики как системе средств выражения в словесно-культурных произведениях. Социальность не сможет, как и пресловутый эстетический

«неизречённый остаток», быть определённой и обоснованной даже в силу того, что проявления общественности, ценности самоощущения и самосознания общественной личности, социальной свободы, исторической перспективы, гражданственности тоже предполагают и требуют, «живой, реальной полноты бытия» [1, 6], воплощенной в произведении словесности как результат именно «творчески запечатлённой и творчески преломленной жизни» [15, 5]. При таком подходе, подобно и мифологическому, гендерному, постколониальному, психоаналитическому и даже социологическому литературоведению, законы внутренней связи и соотношения различных взаимообусловленных, взаимоосуществляющихся уровней реализации целого, в том числе и художественного целого, произведения не выявят специфической природы и существования социальности в словесно-культурном произведении и процессе. Социальность будет либо превалировать, подчиняя себе другие ценностные аспекты существования словесно-культурного произведения и процесса, о чём, в частности, особо предупреждал ещё в курсе лекций «Введение в литературоведение» академик В.М.Жирмунский [8], либо будет вспомогательным, в смысле дополнительным аспектом, снова приводя к поэтике жанра, стиля, метода [См., например, 2; 3;7-12; 18; 21; 22; 25; 27].

В этом плане весьма показательна и хорошо изучена история социологического литературоведения. Б.Овчарек, рассматривая проблемы, ориентации социологии литературы, анализируя ведущие со второй половины XX ст. модели социолого-литературоведческих исследований, делает два важных вывода, определивших и понимание сути социальности, и её роль, статус в современном литературоведении. Б.Овчарек акцентирует внимание на том, что «…Розвиток соціології літератури у XX столітті відбувався великою мірою під впливом марксизму. Марксистська філософія сформувала передусім категорії соціологічно-літературного опису літературних текстів і визначила пріоритети досліджень у соціології літератури. Головну роль у цьому процесі відіграв угорський філософ, естетик і літературознавець Дьйордь Лукач <…> З часів Лукача спостерігається період зрілості та експансії соціології літератури. На сучасному етапі можна говорити про велику кількість різновидів цієї дисципліни. Як пише французький літературознавець і соціолог Робер Ескарпі – «єдина соціологія літератури поки що неможлива». Це видно з великої різнорідності проблематики і соціолого-літературознавчих підходів. Дослідники реєструють їх у різноманітний спосіб. Використовуючи типологію течій, <…> говоритимемо про три моделі: про соціологію літературного виробництва, соціологію сприймання і реципієнтів та про соціологію літературної комунікації. Кожна з названих орієнтацій має ще різні підвиди, які зосереджують увагу на дещо іншому аспекті поля виробництва у широкому розумінні, комунікації літературного твору…» [11, 276, 277, 278] С этими выводами трудно спорить, тем более, что их убедительность демонстрирует непосредственное развитие европецентричного литературоведения. Однако при таком подходе, который, казалось бы, естественным образом направлен на исследование социальности в словесно-культурном пространстве, специфика, целостность её, социальности, вхождения и осуществления в ткани

произведения по-прежнему остаётся фактически не исследованной или же искривленной рассмотрением под ценностно доминирующим углом зрения. Этот подход демонстрируют, например, исследования Лукача и многих советских литературоведов. Б.Овчарек, анализируя позицию Лукача, тонко, корректно и рельефно показал собственно литературоведческие недостатки такого подхода: «Серед різних літературних родів і жанрів він висуває на чільне місце роман. Послуговуючись об'ємною формулою Геґеля, він називає роман «міщанською епопеєю». Вона становить для нього місток між поетичною формою античного епосу і сучасним життям міщанства – працьовитим, егоїстичним і позбавленим ілюзій. Роман як літературний жанр пасує міщанству в тому сенсі, що найповніше і найбільш реалістично репрезентує зміни стосунків у лоні міщанства, домінантного суспільного класу, в епоху зростання капіталізму. Все більш очевидні конфлікти між особами та суспільними класами роман привдягає в форму оповіді й віддзеркалює їх, будуючи схему сюжету і типові постаті героїв. Конкретні персонажі втілюють у романі окремі суспільні класи, а їхні конфлікти віддзеркалюють панівні суспільні конфлікти» [11, 276, 277]. Понятно, что при таком подходе социальность будет всего лишь способом видения и отображения общественных, политэкономических отношений в словесно-культурном пространстве, выступающим их жизненно правдивой фиксацией и сохранением. Как показал исторический опыт литературоведения, здесь важна крайне хрупкая черта, после разрушения которой начинается господство вульгарно-социлогического подхода. Однако к пониманию специфики социальности в словесно-культурном произведении, шире – пространстве это не приближает.

Таким образом, поэтика как таковая, целью которой константно «является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения» [9, слб.785, 786], в современном литературоведении априори не предполагает самоценного и самозначащего рассмотрения социальности именно как проявления словесно-культурного пространства. При всём методологическом многообразии современного литературоведения, именно социальность, что особо очевидно на фоне основных тенденций видения и осмысления словесно-культурного материала и процесса, по сути, оказывается в лучшем случае, дополнительным, а в доминирующем большинстве – нивелированным явлением, почти не нашедшим отражение в специфическом словесно-культурном пространстве.

В этом плане примечательно, что даже в одном из фундаментальных по задумке и основным тенденциям реализации трудов новосибирских филологов «Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» (1996 г., отв. ред. В.Тюпа) [14] и «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание» (2003, отв. ред. Е.Ромодановская) [19] нет собственно социально обусловленных мотивов, а превалирует сравнительно-типологический и мифологический подходы, направленные на реконструкцию ведущих мифем и архетипов. Даже в том случае, когда интерпретируется социально напряженное произведение, изначально

направленное на осмысление социальности, акцент всё равно делается на обнаружении и реконструкции, исследовании «…функциональной эффективности использования архетипа, мифологических образов, вечных сюжетов…» [14, 157], как в статье Л.П.Якимовой, посвященной мотиву «вывернутости наизнанку» в романе Леонова «Пирамида». Российская исследовательница изначально настаивает на анализе произведения именно как целостного единства, аргументируя это тем, что «любая попытка изолированного исследования той или иной стороны художественного произведения, так сказать, путем вычленения из общей идейно-эстетической системы, чревата опасностью потерять из виду его целостность, и это тем более необходимо иметь виду, когда речь заходит о таком объемном и «трудном» произведение, как роман Л.Леонова «Пирамида», по собственному выражению автора, его «последней книге», явившейся плодом почти полувекового труда и вобравшей весь жизненный и творческий девяностопятилетнего писателя. Л.Леонову удалось дожить до конечных итогов уникальнейшего в истории человечества социального эксперимента и убедиться в роковой опасности возведения в божественный абсолют всякого конкретно-эмпирического знания о мире» [14, 156]. Однако непосредственный анализ, основанный на единстве сравнительно-типологического и мифологического подходов, она выстраивает в логике последовательной реконструкции мифологических, библейских образов, архетипов, сопоставлении на этом основании романа Л.Леонова и Дж.Джойса «Улисс», уводя тем самым исследование от собственно социальности. Естественно, что подобного рода исследования необходимы, перспективны, обогащают одновременно и теорию, и историю литературы, и культурологию. При всем том нивелирование социальности чревато утратой столь значимой для словесно-культурного материала и процесса, безусловно, включая сюда и творческий процесс, понимания специфического и этим ценного целостного единства, в котором отобразилось творчески увиденное и преображенное многообразие жизни. Ведь и без осмысления и освоения социальности в ткани словесности невозможно целостность словесно-культурного произведения и процесса. [Аналогичный подход см., например, 6].

И в двухтомном учебнике «Теория литературы» (Тюпа, Тамарченко Бройтман) [20], как и во всех российских учебниках по теории литературы и введению в литературоведение [2; 24; 25], тоже нет раздела или параграфа, посвященного проблеме социальности, в отличие, например, от архетипа. При этом необходимо отметить, что почти все постсоветские учебники и учебные пособия по литературоведению избегают проблемы социальности, вскользь упоминая о ней в разделах, посвященных массовой литературе, методам, проблеме читателя и реже – жанра. Наиболее полно и ответственно обозначил социальность А.Ткаченко в авторском учебнике «Мистецтво слова» [22]. Можно сделать вывод, что многие литературоведы по-прежнему актуализируют социальность узко понимаемой идеологией и социологическим подходом. Однако это локализует и упрощает трактовку сущности, функций, статуса социальности в словесно-культурном пространстве. Это во-первых. Во-вторых, приводит к более прямолинейному и поверхностному толкованию

идеологии и общественных отношений. Фактически, с этим и сопряжен следующий значимый момент понимания социальности в структуре современного литературоведения.

Итак, второй фактор – это активное, стремительное развитие повышенного интереса и почти одновременного с этим кризиса идеологии во второй половине XX ст., что повлекло за собою многие кардинальные трансформации гуманитарного знания, в том числе, и качественные изменения в европоцентричном литературоведении. Об этом много писали европейские интеллектуалы, активно используя в качестве значимого и показательного иллюстративного материала художественную литературу. Глубокий эпистемологический и когнитивный кризис марксистско-ленинской идеологии в позднем советском и постсоветском литературоведении оказался лишь органической частью общего идеологического европейского кризиса, предельно сильно и жестко актуализированного постсоветскими историко-культурными и общественными особенностями, реалиями и проблемами. При этом необходимо учесть следующие важные и уже хорошо известные моменты, обусловившие одновременно и повышенный статус социальности и её же проблематизацию в качестве самоценного предмета литературоведения. Во-первых, это уже обозначенный нами момент: словесность константно привязана и обусловлена историей, современностью, общественностью, национальным, религиозным культурным сознанием и самосознанием, которые изначально и неустранимо идеологичны (в философском смысле этого понятия) по своей природе. Во-вторых, современное литературоведение перестало быть только наукой о словесности и, тем более, только о художественной литературе, а активно расширило свои границы и семантические объёмы, став полноправной, неотъемлемой ценностной составляющей гуманитаристики, что не могло не повлечь и активизации идеологической составляющей. В-третьих, для большинства современных школ, направлений, течений характерна инициативная, сознательная направленность именно на осмысление и освоение идеологического компонента, сращение с подходами, идеями социальной философии и даже политэкономии. Это обусловлено одновременно как качественными изменениями взглядами на словесность прошлого, так и качественными изменениями современной словесности, с которой приходится работать литературоведам и критикам.

В качества примера стоит вспомнить работы позднего Р.Барта, посвященные социолектам, марксистской идеологии, фрейдизму, социальным мифам, социальной и массовой коммуникациям как ценностно значимым сферам реализации текста. Здесь же вполне можно привести и исследования У.Эко, Ж.Деррида, Ю.Кристевой, Ц. Тодорова, А.Компаньона, П.де Манна.

Небольшой пример. В работе «Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста», рассуждая в первой части «Риторика» в разделе «Генезис и генеалогия (Ницше)» о специфике структур значения, проблеме генетического образца литературной истории и литературных текстов, подходах и методах их осмысления литературоведением, а также «…заманчивости … документально проследить рождение генетического

образца в романтическом воображении и в романтической риторике», де Манн уравнивает различные по природе словесно-культурные тексты. Это приводит его к интересным выводам с точки зрения идеологического восприятия литературоведения: «Ницше представляет собой важный рубеж. Вместе с работами Маркса и Фрейда, в составе триумвирата, ставшего клише интеллектуальной истории, его произведения участвуют в радикальном отрицании генетической телеологии, ассоциируемой с романтическим идеализмом. Внутри свода его собственных работ этот образец повторяется в развитии, ведущем, по словам исследователей, от раннего «Рождения трагедии» (1871) к совсем иной манере и совсем иному тону, преобладающим в опубликованных работах, начиная с «Человеческого, слишком человеческого» (1876-1878). С точки зрения структуры, равно как и с точки зрения исторической функции, его творчество было своеобразной критикой романтической идеологии, завершавшей период, который, можно сказать, открывается творчеством Руссо. И в самом деле, трудно найти текст, в котором генетический образец был бы более очевиден, чем в «Рождении трагедии»: он оперирует на разных уровнях, которые все появляются из одного истока и устремляются к единой цели. <…> «Рождение трагедии» кажется книгой, в которой четко сформулированный тезис подтверждается вполне уместными аргументами и иллюстрациями. <…> классический пример модуса: история рождения и возрождения, подобная «Vita и nova» Данте, но также похожая и на любимый роман Ницше, «Тристрам Шенди»» [5, 102-103]. Подобного рода ценностный подход ко всей массе словесно-культурного материала, словесно-культурному и творческому процессам оказывается особым методом, направленным на то, чтобы рассмотреть именно с точки зрения зарождения, осуществления и развития, литературного значения все без исключения произведения писателя, эпохи. Так, де Ман одновременно и на равноценных позициях анализирует «Исповедь», «Общественный договор», «Юлию» Руссо, аналогично тому, как он это делает с текстами Ницше и как уравнивает в пространстве словесности в целом Руссо, Ницше, Рильке, Пруста. Во второй части книги – «Руссо» в разделе «Метафора («Второе рассуждение»)», – анализируя сложную, двойственную природу произведений Руссо, где слилась «политическая теория и литература (художественная и автобиографическая)» [5, 158], де Ман постоянно отмечает связь «лингвистической концептуализации» этих произведений с экономическими и общественными теориями К.Маркса и Ф.Энгельса [5, 186-187]. При этом ведущим аспектом актуализации литературного произведения для де Мана, как и для многих представителей современного литературоведения, всё время остаётся различным образом проявленная и освоенная словесность, как целостность разнородных текстов. Творец этих текстов принципиально не может быть дифференцирован на художника, публициста, философа литературоведом, который изначально должен исследовать всю эту цельность словесно-культурного материала и процесса, и их идеологической составляющей.

Сюда же можно отнести и исследования постсоветского культуролога, социолога, литературоведа Б.Дубина. Например, это статья «Литературный

текст и социальный контекст», посвященная деятельности ОПОЯЗа (1986, 1988), «Литература как фантастика: письмо утопии» (1990, 2000), «Объект и смысл (К дискуссии о границах и взаимодействии филологии и философии)» (1995, 1996), «Словесность классическая и массовая: литература как идеология и литература как цивилизация» (1996, 1999) [7]. Для него тоже принципиально важно акцентировать внимание на многоаспектной и разнонаправленной проблеме социальности в словесно-культурном произведении. Однако и Б.Дубин, аналогично представителям французского, немецкого литературоведения и философии второй половины XX века, от идей и методов которого он отталкивается, не столько актуализирует специфический смысл слова, словесности, произведения словесности как «…*смыслового действия,* семантического события…» (курсив автора. – Э.Ш.) [7, 304], сколько на социально-культурных, технических, политических, идеологических экономических аспектах существования произведения словесности и словесно-культурного, творческого процессов в целом.

Понятно, что произошедшие кардинальные сломы в идеологической «карте» современного мира и обусловленные ими модификации культурных умонастроений не могли не отразиться на основных подходах и ценностном видении идеологии и, шире, социальности европоцентричной гуманитаристикой в целом. Здесь достаточно вспомнить интересный анекдот 90-х гг. прошлого столетия, появление и существование которого не только в советском, но в европейском культурном интеллектуальном пространстве было предопределено именно новым отношением к идеологии. Если раньше мы говорили, что Анри Барбюс – один из известнейших писателей и общественных деятелей XX ст., пройдя сложный творческий путь, поднялся до вершин социалистического реализма, то теперь так: Анри Барбюс – один из известнейших писателей и общественных деятелей XX ст., пройдя сложный творческий путь, всё же опустился до метода социалистического реализма.

Естественно, что это всё обусловливает интерес к социальности в качественно новых условиях существования литературной теории, но в тоже время эта актуальность определяется и своеобразной «затерянностью» социальности в современном литературоведении. Она, социальность, как бы и является своеобразным камнем преткновения для современного литературоведения, пытающегося осмыслить то, что всегда было неотъемлемой структурной и ценностной составляющей целостно понимаемого и принимаемого словено-культурного пространства, когда, по мысли Н.Бердяева, «все нити сходятся в центральной идее Логоса» [1, 7]. Но в тоже время социальность рассматривается, преимущественно, как явление дискурсивных практик, словесно-культурного и философского контекста, общественно-исторических настроений. Социальность разрывает и преодолевает специфику словесно-культурного пространства, одновременно вводя его в широкий контекст и входя в него как некое дополнительное, обусловленное временем и эпохою, напластование. Это с одной стороны. Но с другой – всё это приводит к следующему, известному по социологическому методу в литературоведении. Так, не столько исследуется собственно ткань словесно-культурного

произведения, особенности словесно-культурного и творческого процессов, как определённого рода самостоятельной целостности, сколько моменты и состояния вот этого их «разрыва» социальностью и «спайки» с нею, связи с внешним для них миром. Но это не привело к тому, что в качественно новых идейно-культурных условиях существования современного литературоведения, социальность, подобно мифу или гендеру, получила своё собственное литературоведческое осмысление. И социологический подход в литературоведении не исключение, а, к сожалению, яркое и самоочевидное доказательство. Аналогично она не смогла и получить собственных достаточно последовательно разработанных методов исследования, как это происходит с религиозным или же рецептивным литературоведением, компаративистикой. Однако эти новые культурные условия существования литературоведения, как представляется, требуют от него, чтобы социальность, как и миф, рассматривались в специфическом словесно-культурном пространстве, «не как идеальное понятие и также не идея и не понятие, <> как сама жизнь» [13, 142]. И если и далее перефразировать А.Лосева, стремящегося вычленить и обосновать чисто определение и описание мифа, то и социальность должна быть взята как социальность, «без сведения на то, что не есть она сама» [13, 137]. Только при таком условии мы получим актуальное для современного гуманитарного знания литературоведческое последовательное и целостное исследование социальности, именно и прежде всего в словесно-культурном пространстве.

1.Бердяев Н. А. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906) / Н. А. Бердяев. – М.: Канон+, 2002. – 656с. 2.Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. – М.:Высшая школа, 2006. – 680 с. 3.Венедиктова Т. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. [Электронный ресурс] / Т. Венедиктова. // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Под ред. Л.Г.Андреева. – М.:Высшая школа,2001. [Режим доступа] http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm. 4.Вирк Т. Сравнительное литературоведение сегодня – и завтра? / Т. Вирк // Вестник Московского университета. Сер.9 Филология. – 2003. – № 5. – С.168 – 197. 5.де Ман П. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ. / П. де Ман. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 368 с. 6.Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу / Ю.В. Доманский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с. 6.Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры / Б. Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001 г. – 416 с. 7.Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З.И.Плавскина, В.В.Жирмунской. Изд. 2-е. / В.М. Жирмунский. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 464 с. 8.Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб. 9.Литературный энциклопедический словарь – М. : Сов. энциклопед., 1987. – 752с. 10.Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. – К.: Видавничий Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543с. 11.Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752с. 12.Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. // Опыты. Литературно-философский сборник. – М.: Сов. пис., 1990. – С.137–174. 13.Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» / Отв. ред. В. И. Тюпа. – Новосибирск, 1996. – 194с. 14.Михайлов А.В. Методы и стили литературы: [монография] / А.В. Михайлов. – М. : ИМЛИ РАН им. А.М.Горького, 2008. –

176 с. 15.Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040с. 16.Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358с. 17.Проблемы современного сравнительного литературоведения. / Под ред. Н.А.Вишневской и А.Д.Михайлова. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 96с. 18.Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Новосибирск, 2003. – Вып.1. – 243 с. 19.Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 томах / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: ИЦ «Академия», 2007. 20.Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с. 21.Ткаченко А.О. Мистецтво слова: вступ до літературознавства / А.О. Ткаченко.– К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с. 22.Федотова В.Г., Колпаков В.А., Федотова Н.Н. Меняющаяся социальность / В.Г. Федотова [Электронный ресурс]. // Вопросы философии – №6 – 2011. [Режим доступа] http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=332&Itemid=52
23.Фесенко Э.Я. Теория литературы: учебное пособие для вузов / Э.Я. Фесенко. – М.: Академический Проспект; Фонд «Мир», 2008. – 780с. 24.Хализев В.Е. Теория литературы: / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 437с. 25.Хеллер А. Два столпа современной этики. [Электронный ресурс] / А. Хеллер. // Вопросы философии – 2004. – №3. Режим доступа: http://logos101.ru/texts/heller.htm. 26.Хима Г. Современные направления в литературоведении: [монография] / Г. Хима. – К.: Четвертая волна, 2000. – 180с. 27.Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с. фр. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник / У. Эко. – Спб.: ТОО Тк Петрополис, 1998. – 380с.

Галина Білик,
ст. викладач

«НЕОКЛАСИКИ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті в порівняльно-історичному аспекті висвітлена літературно-художня діяльність українських та російських письменників-«неокласиків» початку ХХ ст., вирізнені естетичні засади й особливості поетики їхньої творчості. Також зауважені основні проблеми новітньої рецепції неокласицизму як літературно-художнього явища та стилю.

Ключові слова: «неокласики», неокласицизм, українсько-російський літературний контекст початку ХХ ст., літературна група.

В статье в сравнительно-историческом аспекте представлена литературно-художественная деятельность украинских и российских писателей-«неоклассиков» начала ХХ в., определены эстетические принципы и особенности поэтики их творчества. Также отмечены главные проблемы новейшей рецепции неоклассицизма как литературно-художественного явления и стиля.

Ключевые слова: «неоклассики», неоклассицизм, русско-украинский литературный контекст начала ХХ в., литературная группа.

The article views the literary and artistic activities of Ukrainian and Russian neoclassical writers of the early twentieth century in comparative-historical aspect. There were distinguished aesthetic principles and special features of these writers' creativity. This article also notes the main problems of the modern reception of neoclassicism as literary and artistic phenomenon and style.

Keywords: «The Neoclassics», neoclassicism, Ukrainian-Russian literary context of the early twentieth century, a literary group.

Неокласицизм в українській, російській та інших європейських національних культурах ще й сьогодні як літературно-мистецьке явище прочитується і витлумачується неоднозначно, хоч уже понад два десятиліття активно досліджується й на пострадянському просторі. Питання навколо нього передусім стосуються хронології функціонування стилю: це очевидний *феномен зламу століть*, до того ж, як засвідчують авторитетні наукові джерела, і XVII–XVIII, і XVIII–XIX, і XIX–XX, і XX–XXI. Наступна проблема пов'язана з визначенням персоналій та інших суб'єктів культурно-історичного процесу (груп, шкіл, маніфестів, видань) як *репрезентантів його естетики*: тут, як і у випадку з часовими рамками, «представництво» надзвичайно широке: тільки в письменстві це «новий класицизм» Німеччини і Франції ІІ пол. XVIII – поч. XIX ст., англійські «прерафаеліти», французькі «парнасці» й «постсимволісти», німецькі «неоідеалісти» ІІ пол. XIX ст., імажизм, імажинізм, акмеїзм, «скамандрити», «нова предметність», «регіоналізм», «новий гуманізм» у Росії, Англії, Польщі, Німеччині, США перших десятиліть XX ст., французька «екзистенціальна драма» середини XX ст., наші вітчизняні «неонеокласики» межі XX–XXI ст. тощо; подібна ситуація спостерігається і в малярстві, скульптурі, архітектурі, музиці, театральному мистецтві. Цим зумовлений третій дискусійний момент – онтологія *стилю-напряму*, його естетична цілісність, самтотожність, а водночас історична дискретність, здатність модифікуватися. Як відомо, поняття напряму – одне з найбільш хистких в естетиці, мистецтвознавстві: йому постійно опонує індивідуально-авторська система художнього бачення, а проте «великі» стилі, котрі дають назви епохам, усе ж злютовані ідейно (у своїй основі мають певну концепцію світу, культури, людини), тоді як «малі» ґрунтуються виключно на тих чи тих домінантах художності, вирізнення яких може бути й доволі відносним. Так, і неокласицизм «кваліфікують» то як *відродження класики*, то як *відродження класицизму* тощо – аж до *звільнення від класицизму*; а домінантними в ньому бачать *рецепцію античності* або ж *дух традиціоналізму* й навіть *еклектику*. Теоретичні заміри цілісно охопити це строкате художнє явище поки що чекають свого часу, однак чимало напрацьовано історико-літературного, літературно-критичного, порівняльно-історичного матеріалу стосовно більш-менш конкретного його предметно-типологічного осягнення.

Одним із дослідницьких підходів до вирішення проблеми є т. зв. «заперечне» *потрактування неокласицизму через поняття «неокласики»,* яке застосовується до українського та російського літературного процесу перших десятиліть XX ст. і, по суті, або ідеологічно знищує це явище, як то було зроблено в 1930-х рр., або ж стилістично вихолощує його, позбавляючи світоглядного стержня. Зупинімося на цьому детальніше і в зіставному ключі простежмо історію, естетику та поетику двох споріднених національних варіантів «неокласичної» літературно-художньої творчості.

Безперечно, що в кожній із названих літератур ґенеза неокласицизму значно просторіша за «неокласику». Так, у російській її започатковують письменники помежів'я XVIII–XIX ст. Г. Державін, М. Львов, О. Мерзляков, О. Оленін, В. Озеров, В. Капніст, М. Гнєдич, К. Батюшков, В. Жуковський, П.

Катенін та ін., у творчості яких, на думку М. Гіллельсона, сентиментальні й передромантичні віяння узгоджуються з ідеалом античного мистецтва [4]. Дослідниця О. Кузьміна (2001), ідучи за відомими вченими П. Сакуліним, С. Кибальником, радить саме вказаних поетів, прозаїків, перекладачів (і водночас науковців, критиків) уважати неокласицистами й не поширювати цю стильову характеристику на представників ІІ пол. ХІХ ст. та срібного віку, оскільки там уже зовсім інші рецепція античності й класицизму, співвідношення народного й елітарного, ідея форми та мови [11]. А втім, як засвідчують пізніші наукові розробки проблеми, ця позиція не знайшла підтримки в колег-літературознавців, і крізь призму неокласицистичної естетики та поетики нині прочитують і О. Пушкіна, А. Дельвіга, Ф. Тютчева, і «постпушкіністів» А. Майкова, А. Фета, І. Анненського, І. Буніна, В. Брюсова, В. Іванова, В. Хлєбнікова, акмеїстів А. Ахматову, М. Гумільова, Г. Іванова, М. Кузміна, О. Мандельштама, В. Ходасевича та багатьох інших митців [1; 3; 5; 9; 10; 16]. Помітному пожвавленню фахового інтересу до питання неокласицизму в російській літературознавчій науці в останнє десятиліття сприяла «Міжнародна конференція „Класика і класицизм в поезії ХХ століття”» (РДГУ, 2006, 2008), у матеріалах якої не тільки різноаспектно висвітлене це мистецьке явище, але й проінтерпретоване через європейські художні паралелі.

Проте, на наш погляд, замало уваги досі приділено об’єднанню, яке не опосередковано – через ті чи ті дослідницькі інтенції – співвідноситься з неокласицизмом, а само відкрито декларує цей ідейно-художній вимір своєї естетики. Йдеться про московську літературну групу «Неокласиків», до якої, судячи з «Декларації» 1923 р., входили 18 осіб – Варвара Бутягіна, Дмитро Варлигін, Євгенія Волчанецька, Є. Герцог, Надія Гіляровська, Л. Гільд, Георгій Дєшкін, Володимир Єщін, Микола Захаров-Менський, І. Коробов, Микола Лівкін, Віктор Лобанов, А. Луганський, Ніна Манухіна, Г. Поповський, П. Терський, Єлизавета (Єлія) Шварцбах-Молчанова, Володимир Щуренков [6], а ще принаймні 11 авторів, як засвідчують колективні видання 1922 р., хоч і не були учасниками об’єднання, «цілком поділяли [його] основні положення» [12, 3], долучалися до спільних акцій, проектів. І це – Михайло Гальперін, Володимир Гіляровський, Фейга Коган, В. Кочергін, Езра Левонтін, Олег Леонідов, Микола Мінаєв, Лада Руставелі, Сусанна Укше, Ада Чумаченко, Маріанна Ямпольска.

Російські «неокласики» формально закріпили свої мистецькі орієнтири, зазначивши в маніфесті: «*Неокласицизм є літературна течія, яка розбудовує творчість на базі чистого класицизму, збагаченого всіма досягненнями нових і новітніх літературних шкіл, без ухилу в їхні крайнощі й анормальності*» [6]. Естетично актуальними для себе письменники означили *класичну простоту* і *ясність, змістовність* та *мелодійність, «самоцінність слова як головного елемента вищого з мистецтв», формо-змістову гармонію, натхнення* та *художню інтуїцію, підпорядковані розуму, технічну майстерність* й *індивідуальну свободу творчої людини*. Мистецтво, за їхнім уявленням, – це *«споконвічне прагнення людського духу до прекрасного»*, що має емоційний

вимір, це *«творча стихія, цілком автономна й далека від утилітаризму»*, виключно підвладна законам мови та художнього творення [6].

Об'єднання заявило про себе в кінці 1918 р., виокремившись як група при Всеросійській спілці поетів, а вже на початку 1920-х рр. «розгорнулося в літературну течію, що виходила за межі поезії та охоплювала й інші види мистецтва» (синтез художньої літератури з музикою, театром митці вважали для себе органічним), видало кілька колективних збірників поезії («Лирика», 1922 [12; 13]). Однак із середини 1920-х рр. шлях у літературу йому практично перекривається, у 1930-х рр. будь-які виступи й навіть одноосібні публікації письменників стають неможливими, вони зазнають репресій. Як мимохідь зауважено про групу в сталінській «Літературній енциклопедії» (1929–1939), у широкому контексті російської неокласики «вона не грала жодної ролі», а своїм виникненням, поряд з іншими подібними об'єднаннями того часу, тільки «засвідчувала розпад буржуазної літератури» [18]. Звісно, така оцінка несправедлива, навіть якщо діяльність «Неокласиків» і тьмяніла на фоні бурхливих виступів «лівих» об'єднань, однак ці поети намагалися бути їхньою противагою, репрезентували іншу стилістику модерного письма.

Водночас тим-таки джерелом, доволі потужним насаджувачем марксистського світогляду в науці й культурі СРСР, куди більша увага приділена «неокласикам» українським – передусім як *ідеологічно шкідливому елементу*: на початку 1934 р., коли здавався у набір 8-й том енциклопедичної серії – з указаними статтями, було «добре відомо» про цю «буржуазно-націоналістичну течію в українській літ[ерату]рі, яка виникла ще до революції» [3]. Як знак «національно-буржуазної ідеології» в «теоретичних і художніх творах» «неокласиків» витлумачені «буржуазний активізм, культ сильної вольової людини-буржуа, національно-буржуазне потрактування класових процесів історії української літ[ератури]ри», активна підтримка «ідеологів націоналістичного ухилу Хвильового – Шумського». Як ворожі пролетарській естетиці й методології засади творчості названі ескапізм, ідеалізм, формалізм, жанрово-стильова інертність: «…втеча від революційної дійсності в ідеалізоване феодально-буржуазне минуле і у зв'язку з цим канонізація архаїчних класичних форм <…>, орієнтація на культуру буржуазної Європи», сповідування «буржуазно-ідеалістичних систем Веселовського, Перетца та ін.», використання «формалістичного методу з метою заперечення революційної ідейності літ[ерату]ри й утвердження буржуазно-націоналістичної ідеології…» [3].

Бачимо, що автор енциклопедичної статті («Г. П.») апробував на групі українських літераторів (названі М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) свою концепцію осягнення мистецтва як пізнавально-ідеологічної діяльності, а втім ним справедливо вказані, хоч і в заперечному тоні, ознаки художності «неокласиків»: національно-культурний європеїзм, плекання класичних форм і мотивів, самоцінність форми. Прикметно, що тут не йдеться про античність (греко-римське мистецтво) і класицизм як стилетвірні чинники, навколо яких так багато дискутувалось у 1925–1928 рр., – очевидно, вони мисляться як одні з багатьох вимірів «культури буржуазної Європи», однак не вичерпують

естетичної системи «течії». Зауважмо також, що «неокласиків» «виведено» за рамки революційної доби, їхня поява в мистецтві (особливо порівняно з однойменною російською групою) об'єктивована й тлумачиться як стильове явище, а не деструктивний хід; зрештою, відмічено, що в українському письменстві вони історично «виформувалися» раніше, ніж у російському.

У зв'язку з цим пригадаймо «Спогади про неокласиків» (1947) Юрія Клена, в яких мовиться про раннє зближення естетичних позицій побратимів по перу: ще в 1914–1918 рр. у Києві в хаті Б. Якубського «збиралися поети, які прочитували свої поезії, прислухаючись до авторитетного голосу досвідченого теоретика, дослідника вірша. Серед тих гостей бували Зеров <…>, Филипович та інші. Отже, зародків напрямку, потім охрещеного «неокласицизмом», треба, мабуть, тут шукати» [8, 7]. Клен говорить про схиляння творчих колег перед красою мистецтва, мудрим і вічним словом, їхню жагу праці і творчості, інтелектуальне й артистичне вишколювання себе для повноцінної культурницької діяльності в ім'я розбудови нації та держави [8, 8]. Тож завдяки цьому вже на початку 1920-х рр. виформувалася платформа, яка й породила «неокласику» в українському письменстві, а домінантними в ній окреслилися *образ поета-вченого* (а отже, й до певної міри його «книжність, кабінетність, підкреслена очитаність» [24, 396]) й *конкістадора-культурника*; *концепти* «мудрість», «порядок», «любов до слова», «художній смак», «класика», «духовна свобода й самодостатність».

Таким чином, помічаємо, що українські та російські «неокласики» як суб'єкти літературного процесу своєї доби з'явилися незалежно одні від одних, але факт їхньої появи має соціально-культурну здетермінованість: це явища історико-генетично, історико-функціонально й естетично споріднені.

Характеризуючи українську та й російську «неокласику» початку ХХ ст., сучасний дослідник не може обійти увагою вирізнення «прикметних рис клясицистичного стилю й покладеного в його основу світогляду», зауваженого Ю. Шерехом у «Легенді про український неоклясицизм» (1944–1946). Учений говорить про об'єктивну, суб'єктно й ситуативно відсторонену (а значить, без «суб'єктивного й злободенного») картину світу – «внутрішньо гармонійну, врівноважену систему», в якій панує «стала, супокійна, вічна суть»; нахил до статичності або ж визнання тільки «врівноважено ритмічного», «зорганізованого інерцією як нерухомість» руху; превалювання реалістичного, а не почуттєвого світосприйняття; інтерес до «пластичної довершеності, пластичної досконалості безрушної форми», яка, власне, й здатна втілювати статичне і виражається через симетричність ритму (гекзаметр, ямб), строфіки (дистих, сонет, октава), відшліфовано-нормативний поетичний словник; засвоєння традиційних, зокрема антично-міфологічних чи просто античних алегорій як усталених культурем, феноменів, знаків вічного, неперехідного, ціннісного [24, 395–396]. Такий «чистий класицизм» від знаходить хіба що у творах М. Зерова, дуже непослідовно – в М. Рильського і майже ніколи – в М. Драй-Хмари, П. Филиповича, Ю. Клена [24]. Ще менше його вловимо, намагаючись схарактеризувати видання російських «неокласиків».

Візьмімо, для прикладу, першу колективну збірку групи – «Лирика» (1922) [12]. У ній вміщено 24 твори 13 авторів – 11 пар дистихів і 2 окремих вірші. Книжка не містить античних мотивів, але своєю композицією і стилістикою скеровує читача до пори «дитинства людства» й мистецького синкретизму, виповнюючи диптихи малярським, музичним, театрально-драматичним змістом (у всіх цих видах художньої творчості подібна форма існує), а разом підкреслюючи програмну установку поетів на таку мистецьку взаємодію. Крім того, віршові пари, сполучені через контраст, підкреслюють циклічність світобудови й актуалізують буттєві антиномії, зокрема порядку й хаосу, гармонії та дисонансу, свободи й рабства й ретрансформованих у вимір людського серця любові й ненависті, добра і зла тощо. У творах практично немає зображення сучасності, натомість розгорнуті вічні теми любові, родинного побутування, мистецтва, природного розмаїття всесвіту, єднання людини з ним; порушуються питання віри, пошуку життєвого сенсу, людських устремлінь:

НОКТЮРН

Все темнеет купол неба синий,
И огни закатные погасли,
И зажглись лампады горных скиний.
Тихо ночь таинственные ясли
Покрывает звездным одеялом;
И прерывисто потоком алым
Засверкали яркие зарницы.
Мир уснул в спокойной колыбели.
А в душе неведомые птицы
Про любовь и счастье песни пели.

(В. Кочергин [12, 14])

У низці поезій відлунює сапфічно-анакреонтична традиція; зринають культурологічні топоси маски, книги, цирку, театру; фігурують імена авторів та їхніх герої – Брюсов, Лермонтов, Тургенєв; Ленський, Демон, Тамара, Дон Жуан, Тоска, Сальєрі та ін.; з’являються біблійно-агіографічні образи Бога, Марії, Ісуса, Різдва, Георгія-Змієборця, Змія, святої Варвари; проступають алегорії «світової пітьми», «неволі», дегуманізації (відсутності «я»), морального виродження; представлена топоніміка – Астрахань, Монголія, Південь, Схід, Росія тощо, є інтертекстуальні прояви. Але так само наявні «іностильові» вклинення, послаблений жанровий і ритмічний канон: тільки М. Захаров-Менський дає зразкову форму сонета, а віршові розміри далекі від указаних Ю. Шерехом.

Тобто і українська, і російська «неокласика», за таким канонічним підходом, – далека від «неокласицизму», або ж, може, існує якась інша мотивація природи «нового класицизму» початку ХХ ст.?

Зауважимо, що класику, а зокрема античність, у Шереховій концепції (нео)класицистичного стилю витлумачено як один із можливих варіантів

утілення художньої ідеї, джерело форми, котре володіє певним набором характеристик, а отже, до неї застосований суто нормативний відбір.

Дещо інакше про конкретно-історичну місію цього «духовного набутку людства» пише А. Ефрос (1922), уводячи його в контекст «хаосу» і «порядку» як вимірів революції. На думку мистецтвознавця (за словами Б. Парамонова, – «російського європейця» [19]), революція і класика телеологічно пов'язані між собою: перша з них проминула вже ту стадію, коли хаосом мусила руйнувати старий порядок, друга ж натомість прийшла перемагати безлад і життєтворити [7]. Кубізм, футуризм, експресіонізм, які органічно влились у революцію в період її боротьби з попереднім укладом, твердить А. Ефрос, на початку 1920-х рр. уже вичерпали себе, оскільки ніколи не мали потенціалу зодчого. Водночас «живим квітом пробилися паростки нової класики», просигналивши про потребу «знання» і «сповідування» – традиційного милосердя, людяності, совісності: «Із глибини людських душ підноситься з кожним днем жага: ясності, гармонії, простоти. Ось чому так вабить класика, строгість її форм, рівновага її частин, точність її просодії. Ось чому, як по́дув свіжого вітру, вдихаємо ми віяння класичної традиції минулого, і її столітні творіння знову молодо зеленіють для нас. Це голос учителів, які пережили подібне. І, дослухавшись до нього, ми вчимося» [7]. Таким чином, в інтерпретації А. Ефроса, а така сама вона і в М. Зерова та в М. Захарова-Менського – лідерів української та російської «неокласики», класика стає насамперед цінністю змістовною, і навіть її «кларична» форма – це свідчення мудрого (доцільного, такого, що має вищий сенс, а не тимчасову практичну корисність) змісту.

Певно, таке різне потрактування класичного форманту в структурі стилю – як *форми змістовної* і як *змісту оформленого* – могло би слугувати вододілом між класицизмом і неокласицизмом («неокласикою») перших десятиліть XX ст., однак «ідеальне наслідування світопорядку» (античний мімезис), визначальне для класичного типу творчості [17, 38], – спільне ядро для них. Разом із тим – уже як своє «джерело форми» – неокласицизм природно використовує різноманітну модерністичну стилістику, і про це також читаємо в російського дослідника: «Нині розквітла класика – ліва класика <…>. В русло класичної традиції бережно вводяться і тривога футуристичних ритмів, і важкість кубістичних масивів, і вогненність експресіоністичних безглуздь. Ними омолоджується традиція. Але це не її норма, а її матеріал» [7].

Таким чином, погляди на неокласицизм / «неокласику» (ці терміни паралельно і взаємозаміно використовуються з XVIII ст.) Ю. Шереха – з віддалі 20 літ, й А. Ефроса – із самого виру літературного процесу початку XX ст. – принципово не збігаються, а вже на цій основі виробилася практика «методологічного» заперечення неокласицизму українських «неокласиків», лінію якої в сучасному вітчизняному літературознавстві веде, приміром, Ю. Ковалів [14, 114–115].

У наукових дослідженнях різних країн світу митців-«неокласиків» через ідеалістичний компонент їхнього світогляду доволі часто називають «трагічними». Українські й російські представники стилю також підлягають цьому означенню. Звернімось за прикладом до вже цитованого «Духу класики»,

в якому А. Ефрос натхненно розвінчує тезу, що «класика – це реакція; революція не терпітиме класику», такого роду заяви називаючи «легковажним сполученням слів, породженим духом пімстливості й моди» [7]. За його переконанням, яке б не виникало мистецтво, – воно «завжди доцільне, бо завжди є підсумком свідомого й точно скерованого прояву волі». Тож закликаючи суспільство прийняти «неокласичні віяння», учений і поет в одній особі наголошує: «…наше мистецтво є мистецтвом класики, але мистецтво класики є мистецтвом революції, звідси, наша боротьба за класику є боротьбою за поезію революції, а боротьба за неї є, у свою чергу, боротьбою за життєздатність нашого мистецтва і за сучасність нашого мистецтва. Ось яким колом окреслюємося ми!» [7]. Відзначимо, що в Україні подібно «гармонізувати» класику й революцію у своїх статтях-памфлетах прагнув М. Хвильовий [23].

На жаль, ані революційна риторика, ані пізніші вимушені «визнання методологічних помилок» і зречення «неокласики» не вберегли літераторів від демона більшовизму, жорстока розправа якого з «ворогами народу» висвітлена вже в «Літературній енциклопедії» 1929–1939 рр. (1937, т. 11). Нам добре відомо про знівечені творчі й життєві долі українських науковців, поетів, перекладачів із «грона п’ятірного», їхніх колег, долучених до «націоналістично-терористичної групи професора Зерова» [20]. Витіснення з культурно процесу, арешти, заслання і довге суспільне забуття судилися й російським «неокласикам» [15; 21; 22].

Так, Микола Захаров-Менський (1895–??/п. 1940), справжнє прізвище Захаров, інший псевдонім *Н. Менский*) – виходець із дворянської родини, за освітою філолог, учасник світової та громадянської воєн, поет, актор, викладач, критик, мемуарист; член правління Всеросійської Спілки Поетів, засновник груп «Літературний Особняк», «Неокласики», Вищих державних літературних курсів; учень В. Брюсова; автор поетичних збірок «Чорна троянда» (1917), «Печалі» (1922), «Маленька лампа» (1926), книги частівок (1927), двох книг про сільський театр, багатьох публікацій у періодиці – був 1938 р. заарештований, 1939-го засуджений на 5 років таборів, строк відбував у Казахстані, де слід його пропав. Хоч існують перекази, нібито поет-в’язень писав покаянні листи, оскаржував вирок, 1940 р. був випущений, безуспішно намагався повернутися в літературу й так непомітно дожив до 1960-х рр.

Варвара Бутягіна (1901–19??/1929/п. 1934) – поетка, авторка збірок «Лютики» (1921), «Паруса» (1926), що репрезентують пейзажну й інтимну лірику, містять чуттєві, а в пізніший період творчості все більш пластичні описи вечора, осені, сходу і заходу сонця, дороги, духовних поривань людини, відображають медитативний формат філософування. Навчалася на історико-філологічному факультеті Московського університету та одночасно в Брюсовському літературному інституті. Наприкінці 1920-х рр. змушена була відійти від активного творчого життя. Подальша її доля невідома.

Катерина Равинська-Волчанецька (1881–1956) – блискучий філолог, перекладач з англійської, французької, іспанської мов, історик, співробітниця Академії наук, одна із засновників гуртка «Літературний Особняк», авторка

поетичної збірки «Срібний лебідь» (1923), насиченої античними міфемами, космічною та християнською образністю, пасторальними ритмами й вічними мотивами, публікацій у колективних виданнях, книги дитячих віршів (1941) – з літературної мапи Росії зникла на десятиліття, навіть дата її смерті до перебудованого часу була невідомою.

Георгій Дєшкін (1891–1963) – поет, есперантист, автор книг «Вірші» (1909), «У великі дні» (1917), підготовленого, але не виданого «Кочівного серця» (1923), в якому стикаються світ мрії та реальний, опоетизовані простір, космос, зорі, краса природи, звучить жадання «щастя і тиші», життя «живого»; багатьох інших публікацій у збірниках; член правління й керуючий справами Всеросійської Спілки Поетів, член правління і секретар «Літературного Особняка» – 1938 р. був заарештований і засуджений «за шпіонаж» – спочатку на 8 років таборів, а потім ще на 2 – за незаконне відвідування Москви; 1955 р. реабілітований, помер забутим у будинку інвалідів.

Володимир Єщін (1892–1944) – поет, блискучий перекладач Гете, Шіллера, Гайне, Ередіа, італійських класиків, майстер сонета, віртуоз ритму й міфопоетичної образності. Твори його досі розсипані по чужих архівах і мало відомі читачам. Детальнішої інформації немає.

Микола Лівкін (1894–1974) – поет, автор збірок «Инок» (1916), «Полынь» (1925), публікацій у колективних виданнях, співробітник журналу «Млечный путь» та ін. Походив із козаків, був учасником громадянської війни, на початку 1920-х рр. брав активну участь у літературному житті Москви. Вимушено припинив творчу діяльність, працював коректором, у 1930-х рр. був заарештований, пройшов табори. Після повернення 1950 р. знову влаштувався коректором, писав вірші без жодної можливості їх опублікувати. Як митець донедавна був нікому не відомим…

Подібні понівечені біографії в більшості українських і російських «неокласиків» та їхніх колег-однодумців – людей освічених, обдарованих, діяльних, творчих, суспільно активних, духовно незалежних, які за своїм особистісним потенціалом стояли значно вище від революційної черні та її літературного графоманства і складали для неї невигідну опозицію. І це ще одна сумна паралель в історичному розвитку двох літератур.

Отже, можемо зробити висновок, що «неокласики» в українському та російському літературному процесі перших десятиліть ХХ ст. – явище не випадкове. З одного боку, вони розвинули більш або менш виражену раніше національну та європейську традицію класичного типу творчості; з другого, активізувавшись у час модернізації мистецтва на фоні соціально-історичних катаклізмів (війн, революцій і їхніх жахливих наслідків), – постали вагомим ціннісним орієнтиром – етичним, естетичним і філософським – в умовах дегуманізації суспільства й вульгаризації мистецтва. Обидва об’єднання виникли приблизно одночасно: точкою відліку їхньої стилістично вирізненої мистецької діяльності визначається 1918 р., а вершинними у творчості – 1922–1926 рр. Російські літератори були більш «організованими», створили групу, декларували свої творчі принципи, здійснювали колективні видання; у літературному процесі їхня позиція бачиться такою, що відповідає формату

модерного артистизму. Українські «неокласики» натомість були об'єднані «вишколом», не тільки мистецьким, але й національно-громадянським та культурно-історичним самоусвідомленням; це не стільки «артисти», як інтелектуали; не сприйняті як літературна школа, вони, проте, не здали своєї позиції «центральної сили» в культурі модернізму.

Для обох об'єднань характерне специфічне ставлення до класики: вони сприймають і через власні твори репрезентують сучасникам насамперед її «дух» – ясність, простоту, гармонію, відкритість, понадчасовість, змістовність, довершеність, калокагатійність, катарсичність, урівноваженість тощо, незалежно від того, в овиди якої художньо-історичної стилістики ці змістові компоненти втілюють – античної, давньоруської, барокової, класицистичної, модерної тощо. Крім того, обидва національні варіанти «неокласики» були явищами не просто міської, а столичної культури і потужно працювали на духовне виповнення цього державно-національного ядра: така громадянська позиція відповідала їхньому раціоналізму, історизму, традиціоналізму. Творчість поетів-«неокласиків» має космічно-гуманістичний і культурологічний вимір, утілює формо-змістову гармонію, піднесена над буденним, ціннісна особистісно.

І українське, й російське літературознавство нині активно вивчає національну «неокласику» початку XX ст., по суті, заново повертаючи народу імена й творчі набутки письменників; з'явилися різні інтерпретаційні підходи до їхньої художньої спадщини; нарешті подолано «марксистську» вульгаризацію ролі та місця цих багатогранних творчих постатей у культурі свого часу й національному мистецтві в цілому; так само поступово розвіюються й інші методологічні інсинуації навколо стилю й естетики художників слова.

1. *Васильев И.* Стилевые искания литературных групп и поэтических объединений конца 10-х – начала 20-х годов XX века / И. Васильев // XX век. Литература. Стиль. – Вып. 2. – Екатеринбург, 1996. – С. 43–55. 2. *Вишневська О. А.* Рецепція античності у творчості неокласиків, акмеїстів і скамандритів : Автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.05 / О. А. Вишневська ; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2001. – 20 с. 3. *Г. П. «Неоклассики»* // Литературная энциклопедия : В 11 т. – [М.], 1929–1939. – Т. 8. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. – Стб. 22. 4. *Гиллельсон М. И.* От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей / М. И. Гиллельсон. – Л. : Наука, 1977. – 200 с. 5. *Горбачев А. М.* Неоклассический стиль лирики В. Ф. Ходасевича 1918–1927 гг. : Автореферат дис. … канд. филол. н.: 10.01.01/ А. М. Горбачев. – Ставрополь, 2004. – 20 с. 6. *Декларация неоклассиков* [Электронный ресурс] // Джимбинов С. Литературные манифесты от символизма до наших дней. – М. : «Согласие», 2000. – Назв. с экрана. 7. *Эфрос А.* Дух классики [Электронный ресурс] / А. Эфрос // Джимбинов С. Литературные манифесты от символизма до наших дней. – М. : «Согласие», 2000. – Назв. с экрана. 8. *Клен Ю.* Спогади про неокласиків / Юрій Клен // Київські неокласики / Упор. Віра Агєєва. – К. : Факт, 2003. – С. 7–64. – (Серія «Українські мемуари»). 9. *Клинг О. А.* Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» / О. А. Клинг // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М. : Наследие, 1992. – С. 264–280. 10. *Красавченко Т. Н.* Неоклассицизм / Т. Н. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М., 2001. – Стб. 637–639. 11. *Кузьмина Е. И.* Неоклассицизм

как литературно-эстетическое явление рубежа XVIII–XIX веков : Автореф. дис. … канд. филол. н.: 10.01.01 / Е. И. Кузьмина. – Оренбург, 2001. – 20 с. 12. *Лирика: Стихи* / Е. Волчанецкая, Е. Гальперин, В. Гиляровский, Г. Дешкин, Н. Захаров-Мэнский, В. Кочергин, Э. Левонтин, О. Леонидов, Н. Манухина, Н. Минаев, С. Укше, Е. Шварцбах-Молчанова, М. Ямпольская. – М. : Неоклассики, 1922. – 32 с. 13. *Лирика: Стихи.* Второй сборник / В. Бутягина, Е. Волчанецкая, В. Гиляровский, Г. Дешкин, Н. Захаров-Мэнский, Ф. Коган, Лада Руставели, Э. Левонтин, О. Леонидов, Н. Манухина, Н. Минаев, С. Укше, А. Чумаченко, Е. Шварцбах-Молчанова, М. Ямпольская. – М. : Неоклассики, 1922. – 32 с. 14. *Літературознавча енциклопедія:* У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита). 15. *Московская Муза. XVII–XXI.* Антология / Сост., автор вступ. ст. и биобибл. справок Галина Климова. – М. : Моск. уч. – СиДиПресс, 2004. – 472 с., илл. 16. *Мурашов А. Н.* Проблема неоклассицизма в русской поэзии 10–20-х годов XX века : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 /А. Н. Мурашов. – М., 2004. – 20 с. 17. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с. 18. *Неоклассики* // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. – Т. 8. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. – Стб. 21–22. 19. *Парамонов Б.* Русский европеец Абрам Эфрос [Электронный ресурс] / Борис Парамонов; Радио Свобода, опубл. 02.03.2007. – Р. д. – http://www.svoboda.org/content/article/380712.html. – Назв. с экрана. 20. *Райбедюк Г. Б.* Неокласики: естетична система та персоналії: Навч. пос. / Г. Б. Райбедюк, О. Ф. Томчук. – Ізмаїл, 2005. – 352 с. 21. *Русская поэзия XX века*. Антология русской лирики первой четверти XX века / С ввод. ст. В. Полянского. – М. : Амирус, 1991 [Электронный ресурс]. – Р. д. – http://www/.az.lib.ru/Классика 22. *Сто и одна поэтесса Серебряного века* (антология). – СПб. : Деан, 2000. – 240 с. 23. *Хвильовий М.* Україна чи Малоросія?: Памфлети [Камо грядеш? Думки проти течії. Апологети писаризму. Україна чи Малоросія?] / Заг. ред. М. Г. Жулинського. – К. : Смолоскип, 1993. – 290 с. 24. *Шевельов Ю.* Леґенда про український неоклясицизм / Ю. Шевельов (Юрій Шерех) // Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. Кн. ІІ. Літературознавство / Упор. І. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 393–446.

Тетяна Вірченко,
к. філол. наук, доц.

КАНОНІЧНІСТЬ СУЧАСЕОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті доведено необхідність формування літературного канону письменників, зокрема сучасних драматургів. Обґрунтовано, що до канону мають бути зараховані ті автори, чиї твори відповідають таким критеріям: естетична могутність, художність, оригінальність, самодостатність, стильова вищість і відкритість до багаторазового прочитання.

Ключові слова: канон, сучасна драматургія.

В статье доказано необходимость формирования литературного канона писателей, в частности современных драматургов. Обосновано, что в канон должны быть включены те авторы, чьи произведения соответствуют таким критериям: эстетическая мощность, художественность, оригинальность, самодостаточность, стилевая высокость и открытость к многоразовому прочтению.

Ключевые слова: канон, современная драматургия.

We prove the necessity of the formation of the literary canon of writers, including contemporary playwrights. Proved that the canon to be considered those authors whose works meet the following criteria: aesthetic power, artistry, originality, self-sufficiency, superiority and stylistic openness to repeated reading.

Keywords: canon, modern drama.

Дискусійна тема розвідки виникла внаслідок гострої суперечки щодо того, чи може сучасний літературний процес бути предметом уваги істориків літератури. Мову про драматургію вести ще складніше, адже, на думку багатьох, її в нас просто немає. Не переконують учасників дискусії ні п'ять виданих монографії (О. Бондаревої, М. Шаповал, Л. Залеської-Онишкевич, О. Когут, Т. Вірченко), ні близько шестисот виданих п'єс, ні діяльність Державного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, ні Фестивалі сучасної драматургії («Тиждень актуальної п'єси», «Драма.UA»), ні включення п'єс Ірени Коваль, Олександра Вітра, Неди Нежданої та інших драматургів до збірників анотацій кращих п'єс Європи (поставлених на сцені), ні переклади білоруською, італійською, польською, англійською мовами.

І здавалося б гасла І. Франка про важливість кожного літературного факту для написання історії вже мали б стати аксіоматичними, проте страх перед живими домінує.

Причин такого стану речей багато. Найперша і основна – це незнання виданих книжок, альманахів, антологій, опублікованих інтерв'ю, поставлених п'єс; друга, детермінована попередньою, – відсутність гармонії драматургів із собою і між собою. Як не парадоксально це звучить, але поки самі драматурги будуть уважати, що створене ними не існує, навряд чи віра з'явиться в когось іншого. Неоприявлений конфлікт існує і між самими драматургами. І його причина прозора, очікувана й банальна – матеріальна підтримка держави. Але хіба можна заздрити Державному центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, відстеживши всі його проблеми в мережі Інтернет? Третю причину вбачаю в недостатній увазі критиків до сучасного драматургічного процесу. Дійсно парадоксально, що в добу гігантського збільшення інформпотоків спілкування драматургів / критиків / читачів / режисерів лишається фрагментарним. Фахово змінити ситуацію прагне лише М. Наєнко. Так, 26 червня 2012 року відбулось чергове засідання критиків при спілці письменників України, на якому розглянуто питання «Драма без театру».

Ще кілька років тому в науковій літературі часто лунали звинувачення, що сучасні критики залишили без уваги поточний літературний процес. На знак заперечення подібних гасел почали з'являтися праці, у яких кожен небайдужий до літературознавства почав шукати матеріал своєї сфери зацікавлень. Стосовно ж уваги до драматургів ситуація більш, ніж сумна.

Науковці із сектора критики Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України у 2011 році об'єктом своє уваги обрали прозу, видану за попередні п'ять років. Проект безумовно якісний і заслуговує на схвалення, адже були дотримані основні вимоги до критики – об'єктивність, незаангажованість, формування суспільної думки. В. Неборак та І. Котик у передмові розкривають свої критичні установки: «Письменники, як відомо, очікують доброзичливих відгуків. Ми – доброзичливі, та не компліментарні. Ми сподіваємося, що нас почують не лише письменники, а й читачі. Ми переконані, що книги, які потрапили в поле зору, варто прочитати зацікавленим

українським читачам. Ясна річ, не всі вартісні книги, що побачили світ останнім часом, ми прочитали й прорецензували. Та запевняємо: ми не виконували жодних корпоративних замовлень, а покладалися тільки на свій смак» [10, 9]. Важливо, що критики усвідомлюють необхідність указати на ті твори, які є якісними, тобто неоприявлено визначають своє надзавдання – формувати літературний канон. Але тривога закрадається, коли читаєш їхні перспективні плани: «Можливо, наступний збірник буде присвячено українським і перекладеним на українську мову віршам» [10, 9]. Виникає питання: «Чому не драматургія?» Думається, тому що так часто проголошується її відсутність.

На цьогорічному книжковому форумі у Львові була презентована книжка із серії «Бібліотека "ЛітАкценту"» – «Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу». Дослідників знову-таки більше цікавить творчість поетів і прозаїків, і тільки, якщо письменник є автором і драматургічних творів, тоді п'єси принагідно отримують оцінки в контексті літературного доробку авторів (ніскільки не хочемо применшити цінність і важливість представлення «письменника на ВСІЙ його творчій дистанції» [12, 7]). Так, Т. Пастух в аналітичному нарисі про Олега Лишегу визначає джерела впливу на письменника під час написання драми «Друже Лі Бо, Брате Ду Фу»: «На поетиці згадуваної драми <…> помітний вплив естетики японського театру Но, для якої характерні простота й відстороненість у зображенні подій (їх "вийнятість" із звичайного життєвого плину), що акцентує на потаємній сутності явищ» [12, 314]. Аналогічна ситуація з постаттю Володимира Діброви. С. Іванюка також цікавлять джерела п'єси: «Безперечно, традиції театру абсурду більш ніж відчутні в драмі "Двадцять такий-то з'їзд нашої партії". Це не підсвідоме виказування того, хто вплинув на автора. Це цілеспрямоване використання певного типу драматургічного мислення, свідоме застосування засобів саме абсурдистської драми для розкриття задуму» [12, 178]. Але важливе інше: автор розвідки порушив питання про сценічність п'єси, точніше про те, чим вона відлякує режисерів: «Спроби переконати кількох із них у необхідності поставити її закінчувалися однаково: "Це неможливо поставити". Гадаю, тут Діброва їх навмисне залякує, щоб за постановку взявся тільки той, який поставити виставу зможе. Це такий тест на уяву, фантазію, професійність зрештою. Поки що він працює – жодної постановки не було. Але ж врахуймо рівень театральної режисури в нашому театрі! Курбасів поки що вже нема. Тож лишається чекати, доки знову з'являться» [12, 179].

Популяризацією сучасної драматургії займається журнал «Дніпро». Особливо це стало помітним з 2009 року, коли кожен номер містив текст нової п'єси (не позбавлена уваги й дитяча драматургія), біографічні відомості про автора, інформацію про постановки в різних театрах: від аматорських студентських до академічних, інтерв'ю з режисерами, акторами, драматургами, кіносценаристами, огляди театральних фестивалів тощо.

Літературно-критичні публікації журналу «Дніпро» можна поділити на дві групи: присвячені теорії драми (А. Липківська) та сучасній драматургії крізь призму сценічного життя (І. Дощ, Б. Городницька, О. Кільчицька,

А. Куриленко, А. Липківська, А. Стахів, П. Юров). Отже, явно не вистачає праць з оцінкою як поодиноких п'єс, так і драматургічного доробку письменників загалом. У той же час у розділі «Критика» постійно публікуються огляди прози сьогодення (особливо помітною є діяльність В. Даниленка, у полі зору якого опинились «Незаспокоєні покійниці (У Синьовидному на Купайла)» Юрія Крика, «Паперушка» Василя Карп'юка, «Скрипаль» Олесі Гулько-Козій та інші прозові твори).

Кого ж із сучасних драматургів публікує журнал «Дніпро»? Перед відповіддю на це питання доречно тримати в пам'яті теоретичну установку Т. Гундорової: «Дуже важливу роль у параді канонів відіграють періодичні видання. Уже ясно, що вони проводять свою цензуру авторів і текстів, творять канони» [6, 147]. Дійсно, з одного боку, зустрічаємо на сторінках журналу п'єси драматургів, чиї імена відразу зринають у пам'яті, коли мова йде про сучасний драматургічний процес – Ярослава Верещака, Олександра Гавроша, Тетяни Іващенко, Олега Миколійчука-Низовця, Неди Нежданої, Марини Соколян. Але є й нові імена – Марини Артеменко («Гра в дорослих»), Ганни Легкої («Газовий котел у кредит»), Ольги Мацюпи («Дорога до моря (Ностальгія за мрією)»), Богдана Мельничука («Хто дзвонить у двері?»), Костянтина Солов'єнка («Що вам до вподоби?»), Алли Шамаєвої («Останній шанс, або Як правильно проводити дозвілля»). І тут явно не вистачає біографічних покликань, указівок про весь драматургічний доробок авторів, позначень року написання п'єси, адже фаховому досліднику-літературознавцю така інформація украй потрібна для створення літературних портретів, для дослідження творів у хронологічній послідовності тощо.

Отже, без цієї інформації, не говорячи вже про відсутність жодної оцінки п'єс, сумнівним стає зарахування авторів, які щойно заявили про себе в літературному процесу, до Канону. Так само сумнівно, що журнал, який презентує сучасний процес у всій його багатогранності та неоднозначності, має надзавдання – створити літературний Канон.

Таким чином, логічно постає питання про створення літературного канону, який украй важливий для істориків й теоретиків української літератури, особливо зараз, коли триває написання академічної історії української літератури в 10 (а нині ведеться мова й про 12) томах. Знову повертаємо увагу читачів до теоретичних міркувань Т. Гундорової, яка переконана, що «ввести автора чи твір в "історію літератури" означає водночас ввести чи не ввести їх у канон. Відповідно канон – одиниця впливова і змінна. Канонізація й деканонізація здійснюється в історіографії одночасно і постійно» [6, 146].

І тут вже активними учасниками дискусії стають ті теоретики літератури, які висловлюють сумніви щодо можливості Канону в принципі (*так, наприклад, Г. Сивокінь, покликаючись на «Філософський словник», стверджує, що канонізація зумовлює догматизм і збіднює естетичне освоєння світу [15, 48]. Але, осмислюючи багатогранно цю теоретичну проблему, науковець приходить до усвідомлення, що «канон забезпечує комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні – гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку, навіть за умови, що розвиток уповільнюється чи навіть*

іде вспак» [15, 53]), і ті, хто переконаний що Канон – це не весь масив творів, написаних певною нацією в той чи той період часу. Історик літератури має оперувати всіма літературними фактами для створення об'єктивної історії, а вже з огрому літературних (книжкових) подій вибудовується Канон, тобто ті персоналії з їхніми творами, які гідні наслідування, які репрезентують літературну добу: «Головним критерієм формування Канону залишається питання: що повинна прочитати особа (яка все-таки вирішує читати) з тієї літератури, котра накопичилась упродовж літературної історії?» [3, 20]. Інтерпретуючи Г. Блума, скажемо, що Канон – це розв'язка конфлікту між «давнім генієм» і «претензійним молодиком». Уважаємо, що остаточно відповідь на це питання можна дати, виходячи з дефініції Канону та його функціонального навантаження.

Попри всю історичну різноманітність трактування поняття «канон» об'єднуючим змістовим наповненням було розуміння його як зразка досконалості, естетичної цінності. Узагальнюючи досвід науковців, зокрема Курціуса та Г. Блума, серед функцій Канону назвемо утвердження традицій, цінностей і меж літератури. Саме ціннісна література (драматургія) здатна навчити нас самопізнанню (за Г. Блумом) і служить тим мірилом, який детермінує устійнення себе.

Якщо за теоретичні підвалини розвідки брати працю Г. Блума «Західний канон», то виявляється, що формувати Канон – це не завдання літературних критиків та істориків літератури, бо «найглибша правда про Канон полягає в тому, що його формують не критики, не університети і аж ніяк не політичні діячі. Канони визначають самі письменники, митці, композитори, вкладаючись у ланцюг, забезпечуючи зв'язок між сильними попередниками і сильними послідовниками» [3, 595]. Проте з цією тезою важко погодитись, адже оцінити силу попередника і наступника – як раз і завдання літературних критиків. Дійсно, Канон формується самостійно, без стороннього втручання, але визнати й оцінити його має третя сила – наукова.

Розвідка Г. Блума породжує ще одне проблемне питання: кого чи що ми канонізуємо – письменників чи їхні твори. Сам автор вибудував канон творів, де критеріями канонізації стали читацька та критична рецепція на попередні твори, їхня естетична могутність і художність, оригінальність і самодостатність, стильова вищість («Для досягнення канонічності достатньо великого стилю, оскільки заражає наступників – саме стиль, а канонічне впізнається за широтою цього зараження» [3, 596] і відкритість до багаторазового прочитання («Якщо у тексті все відразу зрозуміло і він не потребує перечитування, то він нам не підходить» [3, 37–38]). Як бачимо більшість критеріїв мають безпосередню прив'язку до художності.

Науковці сперечаються про те, чи є Канон заідеологізованим явищем. Погляди поділились на дві діаметрально протилежні групи: Канон – ідеологічна величина (Т. Гундорова); і Канон – авторитетні твори з високим естетичним потенціалом: «Естетична вартість, можливо, нарешті стала (чи стає?) визначальним критерієм для оцінки художнього твору принаймні академічним загалом» [1, 81] (Г. Блум, В. Агеєва).

Критеріїв для канонізації автора Г. Блумом визначено значно менше: вищість автора над читачем («Він завжди концептуально й образно випереджує вас, ким би й коли б ви не були» [3, 31]) та здатність письменника подолати умовності епохи.

Окреслюючи критерії канонізації сучасної української драматургії, доречно звернутися до досвіду І. Франка, узагальнення якого в досліджуваному питанні здійснив Р. Козлов. Висновок науковця переконливий і в дусі національного літературознавства: «Франковий європейський канон складають не просто оригінальні чи незвичні письменники – це передусім національні "будителі", еліта, особистості, що змогли згармонізувати власну індивідуальність з національною природженістю» [9]. Тому критерієм канонізації авторів має стати національний духовний потенціал творів: «Франковий канон розрахований не на читача, що мусить встигнути прочитати за своє коротке життя щось краще від графоманської мазні, а на того, кого читання наштовхне на вчинок, достойний імені людини» [9]. Це мають бути твори, у яких у художній площині осмислюється конфлікт консолідації нації. До цього Канону мають зараховуватися автори, які пишуть національною мовою (двосторонній погляд на це висвітлений у праці Марії Ревакович «Persona non grata»).

Отже, на основі висловлених різносторонніх поглядів науковців думається, що логічніше створювати канон авторів, оскільки для канонізації сучасних творів пройшло замало часу з моменту початку їхнього шляху до читача (деякі з них, виходячи невеликим накладом, залишаються доступними вибраним читачам – у широкий продаж такі книжки так і не потрапляють; за умови сумлінності видавництва їх можна знайти в бібліотеках, які входять до списку обов'язкової розсилки, але читачами таких бібліотек переважно є «вузькі» фахівці. Отже, знову повертаємось до проблеми, що сучасна українська драматургія цікавить переважно істориків літератури). Не одне покоління читачів має засвідчити не тільки елементарну цікавість і захопленість твором, а відчути на собі його духовний вплив. Отже, критерієм канонізації авторів має бути наявність високого духовного потенціалу п'єс, що, своєю чергою, визначатиметься шляхом усвідомлення дійовими особами сутності добра і зла та вибору спрямованості своєї життєдіяльності на добротворення, а також визначенням авторської ідеї, яка розкриється в розв'язці художнього конфлікту (злотворення має бути неминуче засуджене); паралельно доречно вести мову про національну спрямованість творів, оскільки саме вона формує в молоді національну ідентичність. Цей аспект актуальний з двох причин: по-перше, сучасна драматургія, та й не тільки, не розкрита в площині національного світорозуміння; по-друге, останнім часом з'являється багато праць псевдолітературознавчого характеру, які, за виразом Т. Салиги, «вражені вірусом постмодерної сваволі» [16, 54] (Детальніше дослідження національної ідентичності в літературі здійснюють П. Іванишин («Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко». – К., 2008), Л. Сеник («De rebus publicis: статті та есе». – Л., 2007).

Другий аргумент тісно пов’язаний з попереднім, оскільки твір не існує і не сприймається без письменника (та й цілісно усвідомити його без знань про авторський задум, мотиви написання тощо навряд чи можна), а в сучасному огромі художніх творів загубитись недослідженому, один раз надрукованому в періодичному виданні твору дуже легко, значно складніше загубитися митцям, які плідно працюють на письменницькій ниві. Крім того, якщо драматург виступає автором кількох творів, то вони можуть бути цікавими виявленням спільних тем, конфліктів, сутність яких відокремлено не сприймається. І це бачиться ще одним критерієм канонізації.

Таким чином, наближуємось до розмови про критерії канонізації, які виявляються після дослідницької роботи з текстом художнього твору. І тут незайвою виявиться й увага до критеріїв якісної літератури, зокрема драматургії, серед яких найвиразнішими і наймасштабнішими виявляються художність *(ведучи мову про художність, маємо на увазі її категоріальні ознаки, а не градаційні (детальніше про це в статті [5])* та естетична наповненість (*Важливість визначення естетичної наповненості бачимо в її функціональному призначенні: «Максимально диференційовано визначити негативний чи позитивний потенціал протидіючих у п’єсі характерів та сил, пізнати комедійну, трагедійну чи драматичну сутність провідного поєдинку, зрозуміти пізнавально-оцінювальну значимість, потенціал і пафос твору чи типологічно цілісної групи творів» [8, 21]*) і їм підпорядковані – наявність художнього конфлікту і його масштабність, актуальність проблематики і чітко визначена ідея, вдумливо виписані характери дійових осіб, дієвість, образність.

Оскільки в центрі нашої уваги сьогодні все-таки перебуває драматургія, то незайвим виявиться й критерій сценічності, завдяки якому відбувається перевірка написаного через читку *(Читка як проміжна стадія між репетицією та постановкою вистави, що слугує розкодуванню авторського задуму, активно пропагується Павлом Юрковим, куратором, режисером і актором проекту «ДрамПортал» у Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір’я». Це явище має як свої позитивні, так і дискусійні сторони. Певне занепокоєння викликають аргументи, які називає популяризатор задля того, щоб залучити до театру як сучасного виду мистецтва молодь: «Тексти нових авторів рясніють ненормативною лексикою, арго, жаргонізмами (актори розмовляють, як у житті, без дотримання академічних вимог щодо лексики)» [20, 104])*, перегляд, обговорення. Наразі лише нагадаємо, що традиційно вважається, що сценічність досягається завдяки дієвості, виразності, образності, видовищності та демонстративності. А ми доповнюємо цей ряд співгармонійними рисами: здатністю викликати зримі картини у свідомості реципієнта, відкритістю до встановлення зв’язків, актуальних відповідностей між художнім часом п’єси та історичними обставинами, за яких відбувається режисерська інтерпретація. Неабияке значення має вже згаданий художній конфлікт, адже «ідеально придатний до сценічної транспозиції текст», за П. Паві, характеризується «візуальністю гри, відкритими конфліктами, швидким обміном діалогами» [14, 479].

І останнє, зумовлене практичною цінністю канонізації, адже сучасному вчителю, викладачеві вишу необхідно зорієнтувати шкільну та студентську аудиторію, яка в наш час читає найбільше (про професійних гуманітаріїв наразі мову не ведемо) і може зберегти цю звичку на довгі роки. На жаль, ця тема рідко порушується на сторінках літературних газет, журналів і доволі часто має декларативний характер. Виняток становить хіба що стаття Г. Усатенко «Як розповісти про українську літературу студентам? Роздуми викладача напередодні нового навчального року», автор якої, порушуючи нагальну проблему: «Чи вишівський викладач, який не є суто академічним ученим і водночас не є шкільним учителем, причетний до всіх тих змін навколо української літератури?» – свідомо відповідає: «Причетний. Бо унікальним чином поєднує в собі і літературознавця, і педагога. Педагога, який готує і майбутнього науковця, і шкільного вчителя» [18, 6]. Практична цінність канонізації існує і в літературознавстві [*Я. Поліщук у статті-рецензії на книжку В. Агеєвої «Апологія модерну: обрис ХХ віку : статті та есеї» констатує: «Академічний літературний канон визначає похідні від нього – вишівський та шкільний канони укрліту. А нам же зовсім небайдуже – кого і що вивчатиме сучасна молодь, який образ вітчизняної літератури вона засвоїть, аби понести його крізь усе своє життя» [15, 149*], оскільки переважна більшість зрілих драматургів пройшли становлення в поезії й прозі, то нагальним стає питання про створення літературних портретів *[Також наближенням можна вважати статті про В. Діброву та О. Лишегу в уже згаданій «Літературній дефіляді»*] (із останніх публікацій на особливу увагу заслуговує розвідка І. Дзюби «Інший формат: Олег Лишега» [*Для дослідників драматургії особливо цінною є увага автора до містерії «Друже Лі Бо, брате Ду Фу». І. Дзюба розкодовує епізодичне значення заголовних персонажів, розкриває функцію гротеску («У нашому випадку гротеск виводить на головний план твору: зіткнення високої духовності (дао-де давньокитайської філософії) з атрибутами прагматичної і доволі вульгарної сучасності» [7, 19]) і доходить висновку, що авторський пошук високої духовності, яка витримує будь-які часи, – наскрізна ідея містерії]*, уміщена в «Українській літературній газеті» за 2012. – № 16–21).

Аналіз української драматургії, здійснений у межах дослідження «Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів в українській драматургії 1990–2010 років», дозволяє запропонувати для канонізації доробок Ярослава Верещака, Неди Нежданої, Валерія Шевчука, Григорія Штоня. Драматурги відомі читацькому загалові як автори окремо виданих збірок художньо якісних п’єс, їхні твори друкуються в альманахах, журналах тощо. При теоретичному обґрунтуванні критеріїв канонізації, доречним був дедуктивний пошук. Для емпіричного викладу визначальним стане індуктивний шлях.

Кожен із названих драматургів порушував національну тему. Так, Я. Верещак – відомий вболівальник справ театру на Україні – бачить її в нерозривній єдності з театральною. Для драматурга (як і його головних дійних осіб – письменників) важлива мова написання творів, її знання і відчуття (Геля – «Любов у центрі міста. Сміховисько-чудовисько», Голос – «Душа моя зі

шрамом на коліні»). Тільки драматург, який «відчуває найпотаємніші її джерела» [4, 19], здатний створити високохудожні, а не халтурницькі твори. Такий драматург – безумовно щирий українець, а Я. Верещак у національному соціумі визначає три сили – «справжніх», «несправжніх» та «нових» українців.

Національну проблему драматурги бачать не тільки крізь призму мовного питання, а й крізь змалювання політичної ситуації в країні, де верхівки в боротьбі за владу забули про потреби народу («Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії» Неди Неждaної).

Дійові особи, яким автори дають силу змагатися в конфліктах, наділені врівноваженими характерами, мудрістю й упевненістю у своїй правоті. Вони об'єктивно оцінюють конфліктну ситуацію, а інструментом боротьби обирають слово, сповнене поваги до людей і людських цінностей. Драматурги наголошують і на недоліках у характері українців – самозакоханість («Хованка» Я. Верещака) та схильність до чвар («Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака).

Характер головного учасника конфлікту замальовується в іншому протистоянні, у ситуації вибору між духовністю і бездуховністю («Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії» Неди Неждaної, «Кінець віку (Вода життя)», «Свічення» Валерія Шевчука), між духовністю і антидуховністю («Прикрощі кохання» Григорія Штоня). Основна причина такого конфлікту криється в утраті зв'язку з власним родом, як найвищою цінністю, яка дозволяє зберегти людську сутність. Розв'язати цей конфлікт, крім повернення до сімейних цінностей, може самопізнання, яке не мислиться без почутого рідного слова, адже все, що сприймається слухом, має бути українським («Його сіятельство Поет…» Григорія Штоня). Крім того, важливо, що вибір має бути свідомим, продиктованим вольовим рішенням. Такі конфлікти, запропоновані драматургами, вирізняються своєю гострою і яскравістю, що підтверджується використанням прийому концентрації дії.

Отже, національний макроконфлікт у доробку драматургів, який пронизує їхню творчість та сприяє розкриттю макроідеї – покликання людини бути свідомим носієм рис своєї національної приналежності та бути свідомим добротворцем у повсякденному житті, – реалізація якої неможлива без опори на адекватне соціальне та національне самоідентифікування.

Таким чином, наявність спільної мікротеми, макроконфлікту і макроідеї, яка пронизує доробок драматурга, є не тільки виразним критерієм якісної драматургії, якщо це виписано художньо, а й дозволяє пропонувати ввести цих драматургів у Канон. На таке введення очікує М. Мулик, П. Войчишен-Лугівський, М. Наєнко та інші драматурги.

Можливо, що створювати Канон драматургів, чия творчість активізована в останні два десятиліття, є завданням наступних поколінь науковців, і безперечно, запропонований Канон пройде випробування часом, зазнає корективів, але в будь-якому випадку названі сьогодні автори і твори заслуговують на те, щоб залишитись у суспільній пам'яті. Г. Александрова стверджує, що випробування письменники проходять тричі: читачем і

критикою, наступним поколінням (традицією), часовою відстанню. Хай запропонований Канон буде першим випробуванням.

1. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис XX віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с. 2. *Александрова Г.* «Великі» і «другорядні» письменники: взаємодія рядів і рівнів / Галина Александрова // Філологічні семінари. Література і паралітература: де межа? – К., 2011. – Вип. 14. – С. 58–64. 3. *Блум Г.* Західний канон : Книги на тлі епох / Гарольд Блум ; пер. з англ. за заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с. 4. *Верещак Я.* 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с. 5. *Вірченко Т.* Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології / Тетяна Вірченко, Роман Козлов // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: літературознавство. – Харків : Нове слово, 2011. – Вип. 1 (65). – Ч. 3. – С. 155–162. 6. *Гундорова Т.* Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : збірник / відп. ред. Л. Скупейко. – К. : Фенікс, 2005. – С. 141–153. 7. *Дзюба І.* Інший формат: Олег Лишега / Іван Дзюба // Українська літературна газета. – 2012. – № 20. – 5 липня. – С. 18–19. 8. *Козлов А.* Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с. 9. *Козлов Р.* Європейський літературний канон 19 ст. за І. Франком (діалог на «Склоні віку») / Роман Козлов : доповідь виголошена на конференції «Іван Франко – історик літератури». – 25 жовтня 2012 року. 10. Критика прози: статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків ; Львів. відділення Ін-ту ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Грані-Т, 2011. – 328 с. – (Серія «De profundis»). 11. *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. Анатолій Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с. 12. Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «ЛітАкценту». – К. : Темпора, 2012. – 544 с. 13. *Неждана Н.* Провокація іншості : п'єси / Неда Неждана. – К. : Український письменник, 2008. – 277 с. 14. *Паві П.* Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с. 15. *Поліщук Я.* Український літературний канон: перезавантаження / Ярослав Поліщук // Дніпро. – 2012. – № 1. – С. 148–151. 16. *Салига Т.* Франко – Каменяр / Тарас Салига. – Ужгород : Ґражда, 2007. – 128 с. 17. *Сивокінь Г.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с. 18. *Усатенко Г.* Як розповісти про українську літературу студентам? Роздуми викладача напередодні нового навчального процесу / Галина Усатенко // Літературна Україна. – 2012. – № 33. – 30 серпня. – С. 6. 19. *Шевчук В.* Драматургія / Валерій Шевчук. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с. 20. *Штонь Г.* «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передовірив нам» / Григорій Штонь // Українська літературна газета. – 2011. – № 6 (38). – 25 березня. – http://www.litgazeta.com.ua/node/1752. 21. *Штонь Г.* П'єси / Григорій Штонь. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 390 с. 22. *Юров П.* Театр без театру / Павло Юров // Дніпро. – 2011. – № 4. – С. 104–109.

Сергій Холявка,
викладач

МІМЕЗИС ТА МЕЖІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Ґрунтуючись на тотожності категорій мімезису та референційності у специфічному розумінні, автор проблематизує герменевтичну методологію інтерпретації неміметичних текстів. На прикладі тлумачення поезії К. Моргенштерна та типового тексту візуальної поезії Е. Яндля як зразків неміметичної літератури демонструється непослідовність їх теоретичної

рефлексії з позицій герменевтики як способу інтерпретації. Суперечливість підходу виявляється тоді, коли неміметична література та засади герменевтичної інтерпретації розглядаються на тлі теорії знака.
Ключові слова: мімезис, герменевтика, інтерпретація, референція, знак, звукова поезія, візуальна поезія, авангард, Модерн, К. Морґенштерн, Е. Яндль.

Основываясь на тождественности категорий мимезис и референция в специфическом понимании, автор проблематизирует герменевтическую методологию интерпретации немиметических текстов. На примере интерпретаций стихотворения К. Моргенштерна и типичного текста визуальной поэзии Е. Яндля как образцов немиметической литературы, демонстрируется непоследовательность их теоретической рефлексии с позиций герменевтики как способа интерпретации. Противоречивость подхода проявляется тогда, когда немиметическая литература и принципы герменевтической интерпретации рассматриваются на фоне теории знака.
Ключевые слова: мимезис, герменевтика, интерпретация, референция, знак, звуковая поэзия, визуальная поэзия, авангард, Модерн, К. Моргенштерн, Е. Яндль.

Taking as a basis the sameness between the categories of mimesis and reference in the specific sense of the notion, the article argues against hermeneutical interpreting of nonmimetic texts. On the basis of the interpretation of a Morgenstern's poem and a typical text of concrete poetry by E. Jandl as examples of nonmimetic literature the inconsistency of their theoretical reflection using hermeneutical methodology is shown. The contradictory character of the approach becomes evident when nonmimetic literature and principles of hermeneutical interpretation are treated against the background of semiotics.
Keywords: mimesis, hermeneutics, interpretation, reference, sign, phonetic poetry, concrete poetry, the avant-garde, modernism, Ch. Morgenstern, E. Jandl.

Г.-Ґ. Ґадамер у статті «Мистецтво та наслідування», аналізуючи безпредметне мистецтво XX століття з точки зору естетичних понять класичного мистецтва, висловлює спостереження, що сучасний живопис «пов'язан[ий] з відштовхуванням змісту. Поняття знака (третє з естетичних понять, крім наслідування та вираження, які він кладе в основу наведених у згаданій статті міркувань. – С.Х.) втрачає через це свою власну визначеність; і справді, від часів пізнього Пікассо вимога прочитуваності такого сучасного зображального письма поволі завмирає» [1, 20]. Вже майже наприкінці цієї ж статті Ґадамер, підсумовуючи, повторює, власне, вже висловлену на початку думку, формулюючи її тепер дещо радикальніше і тим самим роблячи ще один крок на шляху осягнення природи модерністського мистецтва: «У мові таких картин закладене, здається, не так висловлення, як відторгнення сенсу» [1, 24].

Як відомо, революція в сучасному мистецтві з його експериментаторським духом не оминула і літературу (тут і надалі, якщо окремо не вказано інше, під «літературою» ми розуміємо художню (фікціональну) літературу). Одним з її основних виразів у цій царині стало те, що в сучасному літературознавстві дістало назву «критика мови» («Sprachkritik») або «мовний скепсис» («Sprachskepsis»). Позначені таким прагненням експериментаторства тексти (хоча деякі з цих текстів, можливо, і не завжди можна назвати текстами у розумінні впорядкованої у відповідності з правилами певної мовної системи сукупності мовних знаків), на нашу думку, нечасто знаходять у вітчизняному та

західноєвропейському літературознавстві підходи до їх теоретичної рефлексії, які б необхідно враховували особливості неміметичної літератури.

Проблема полягає у тому, що літературознавча герменевтика, яка традиційно легітимувала зусилля інтерпретатора для «віднаходження думок письменника у його викладі з необхідним розумінням» [2, 313], втратила перед лицем неміметичної літератури підґрунтя для слідування власним методологічним настановам, що пов'язано, як далі буде показано, з нехтуванням меж, на які герменевтика як метод неодмінно повинна наштовхнутися і наштовхується у зв'язку зі зміною природи об'єкта дослідження: де література не продукує значень через відсутність зв'язку між сигніфікатом та сигніфікантом, там стає неможливим віднаходження думок письменника в тексті, їх пояснення та розуміння. Спроби герменевтичного підходу до аналізу неміметичних текстів є запереченням цієї обставини і водночас прикладом суперечливої дослідницької поведінки, яка не бере до уваги особливого статусу об'єкта дослідження, який є відмінним від статусу доавангардистської літератури, у ході наукової рефлексії.

Спробуємо, крок за кроком, аргументувати сформульовану вище тезу.

Слово «мімезис» увійшло до новоєвропейських мов з давньогрецької, а саме, найвірогідніше, з філософських систем Платона та Аристотеля. Як естетична категорія, мімезис необмежений лише якимось одним конкретним видом мистецтва і знаходить застосування у теоретичних судженнях як у сфері живопису, так і театру, літератури, архітектури, пластики.

Обидва античні філософи, проте, вживали це слово не завжди в однаковому значенні. Платон у третій книзі «Держави» говорить про мімезис як про один із способів «як слід говорити» [3, 78], протиставляючи його «прост[ій] розповід[і]» [3, 79]. Для ілюстрації «просто[ї] розповід[і], коли вона без наслідування» [3, 80], Платон наводить переказ уривку з «Іліади», викладений від третьої особи та з використанням непрямої мови для передачі слів персонажа. Мімезис же, чи то «наслідування» як один із варіантів перекладу українською цього слова, є способом висловлювання, коли «поет» *(Платон називає «поетом» у своїх міркуваннях з приводу двох способів викладу як конкретно Гомера, уривками з творів якого він переважно ілюструє свої судження, так і оповідача (розповідача) в наративних жанрах. При цьому Платон не розрізняє між Гомером-поетом як реальною історичною особою та Гомером-поетом як наратором: «…ти знаєш початок „Іліади", де поет розповідає, як Хріс благав Агамемнона… […] … і старається всіма способами змусити нас думати, що то не Гомер говорить, а старий жрець» [3, 78-79]. Те саме стосується, забігаючи наперед, і аристотелівської «Поетики». В наратології ж чітко розмежовують між емпіричним автором та вигаданим наратором)* «передає слова інших людей […] наводить будь-які слова від чужого імені […], щонайдужче уподібнює свою мову до мови того, про чий виступ нас попередив заздалегідь» [3, 79]. Тобто, платонівський мімезис у художній літературі – це або репліки персонажів у драмі, або спосіб передачі мови персонажів в епосі з використанням прямої мови. Це обумовлює, з точки зору Платона, класифікацію античних жанрів на цілком міметичні (трагедія,

комедія), неміметичні (дифірамб) та змішані (епічна поезія) [3, 80], або, відповідно до пізнішої термінології, за родами – на драму, лірику та епос відповідно.

Повертаючись у десятій книзі «Держави» до місця поезії в державі, Платон торкається витлумачення природи наслідування взагалом і робить висновок, що як образотворче, так і поетичне наслідування є потрійно віддаленими від істини («справжнього буття») [3, 302]. Платон відштовхується при цьому від власного вчення про ідеї, відповідно до якого, усі земні речі є лише подобою єдиного у своїй суті взірця – ідеї. А живописець-наслідувач, як і поет-наслідувач, має за зразок для своєї творчості не ідеї, а речі (в широкому розумінні цього слова), які самі є лише подобою ідеального взірця – витвори майстрів, природні об'єкти, історичні події і т. ін.

Аристотель же розглядає мімезис дещо інакше. Починає він з того, що в першій главі своєї «Poetikos» він перераховує усі наслідувальні, тобто міметичні, види мистецтв: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, бóльшая часть авлетики и кифаристики – все это, вообще говоря, искусства подражательные» [4, 40]. Як видно з наведеної цитати, Аристотель називає міметичними мистецтвами, крім епосу, драми та лірики, ще й музику («…авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства…») та, як вказано далі за текстом, танок («…некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевне состояния и действия») [4, 40] і живопис [4, 43].

Три означені типи поетичного наслідування відрізняються за Аристотелем засобами (за допомогою чого здійснюється наслідування?), предметом (що наслідується?) та способом (як наслідується?). Щодо засобів, то наслідування відбувається в «ритме, слове и гармонии», при чому «отдельно или вместе» – відповідно до виду наслідувального мистецтва (Розд. 1). Предметом наслідування є «действующи[е] [лица]», які відрізняються за характером (Розд. 2). Відповідно до третього критерію, «як?», то в епосі наслідування відбувається «рассказывая события», а в драмі – «представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (Розд. 3).

У розділі 6 Аристотель уточнює предмет наслідування в трагедії: «Подражание действию есть *фабула* […] Но самое важное в этом – состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью […] и цель [трагедии – изобразить] какое-нибуть действие, а не качество» [4, 57-58]. Різниця між драмою та епосом у предметі наслідування полягає, за твердженням Аристотеля, у тому, що останній містить декілька фабул [4, 99]. Стосовно лірики та інших наслідувальних мистецтв, про які автор згадує на початку трактату, міркування або уривчасті, або взагалі відсутні.

На основі наявних відомостей про те, як Аристотель вибудовує власні погляди на природу трагедії, можна зробити певні висновки і порівняти їх з платонівською концепцією мімезису. У Платона мімезис постає двох типів: як перформативний, тобто як спосіб існування мови персонажів у драмі або на тлі

дієгезису, простої розповіді, як пряма мова; та як референційний, тобто як відношення естетичних практик до наперед заданих зразків та моделей. У Аристотеля ж, який детально говорить про мімезис в драмі та епосі, він є лише референційний, на що вказує, зокрема, такий виокремленний ним критерій як предмет наслідування – дія, яка є, отже, і референтом. В історії поетики актуальність зберіг саме спільний для обох античних мислителів тип мімезису, а саме – референційний. Тому мистецтво, яке традиційно характеризують як таке, що має статус міметичного, є нічим іншим як мистецтвом *референційним*.

Хоч Аристотель і говорить прямо про «подражание не людям, но действию и жизни», З. Мітосек, спираючись на філософські концепції деконструкції Ж. Дерріди та герменевтики П. Рікера, обґрунтовано ставить під сумнів поняття референції «у традиційному розумінні» [5, 229] в мистецтві. Під «традиційним» авторка статті має на увазі розуміння референта, що належить «дотекстовій» чи «домистецькій» реальності, чуттєвій предметній природі чи то сфері «чистої емпірії», що зводить проблеми мімезису та референції до класичної «теорії репрезентації дійсності» [5, 231]. Вона слушно посилається на Аристотеля, який визначає особливий характер наслідування дії та життя в літературі: «поэзия говорит более об общем […] Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, – к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена» [4, 68], позаяк за таким наслідуванням «він приховав […] проблему фікції» [5, 224]. Іншими словами, пише дослідниця, узагальнюючи свої міркування щодо позиції Дерріди, йдеться про «наслідування того, чого немає, тобто [про] вигадування» [5, 227], абсолютну творчість.

Відмінною від «традиційного розуміння референції» є позиція, яка заснована на баченні світу, на який посилається твір, як «гомогенн[ого] світ[у] знаків, наративів, текстів» і тоді «міметична діяльність є операцією на значеннях, а не на предметах» (5, 234). Таким чином, З. Мітосек, по суті, констатує не зникнення референції (а з нею і міметичності) як такої, а лише наголошує на зміні референта: «Референція, оскільки взагалі про неї ще можна говорити, стосується не фізичних властивостей світу, а його символічних репрезентацій». Отже, мімезис, а з ним і референція, не втрачають своїх позицій в категоріальномі апараті суджень про мистецтво та літературу, а й надалі включають усі семантично значимі відношення, й не лише між словом та світом, але й між словом та текстом.

У свою чергу поняття «неміметичний», яке приблизно з середини минулого століття використовується як атрибут для характеристики творів так званого безпредметного мистецтва й авангардистської літератури, вживається тут зі значенням «нереференційний», тобто такий, що не відсилає реципієнта до референта.

На тлі неоднозначності підходів до визначення понять «герменевтика» та «інтерпретація», вжите у заголовку словосполучення «герменевтична інтерпретація» видається досить проблематичним, а тому потребує певних уточнень щодо того, що саме ми розуміємо під ними у цій статті. Слід зазначити, що мова йде про літературознавчу герменевтику як спосіб, а не

теорію, інтерпретації тексту, який ґрунтується на поняттях розуміння (Verstehen) та пояснення (Erklären) [6, 25-26]. Са́ме поняття «розуміння» виступає спільним знаменником для обох частин словосполучення «герменевтична інтерпретація», оскільки літературознавча інтерпретація є як результатом, так і процесом розуміння тексту художньої літератури. Але герменевтична інтерпретація є особливим способом розуміння тексту, а саме таким, що «концептуалізує відношення між текстом та його історичними умовами як сигніфікативне відношення […] Інтерпретація розглядає історичні умови, за яких виник твір літератури, як наявну в тексті мережу контекстуальних значень» [7, 9].

Поряд з таким неприховано шляєрмахерським розумінням герменевтики, Ф.А. Вольф ще у 1831 році дає семіотичне визначення герменевтики як «мистецтв[а] *(Мистецтво тут не вживається зі значенням «форми суспільної свідомості та людської діяльності», а є перекладом нім. «Kunst», що у свою чергу у XVIII-XIX ст. було перекладом лат. «ars» і вживалося зі значенням «Ausübung», тобто «виконання», іншими словами – практика (на противагу теорії) [6, 26])* пояснювати усі види знаків, т. б. мистецтв[а] розуміти під знаком позначене, т. б. осягати при цьому думки, які з цими знаками пов’язував хтось інший» [8, 271]. Таким чином, герменевтика, з цієї точки зору, теоретизує методологічний підхід до з’ясування значення тексту як об’єкта, що має знакову природу. Тут ми дозволимо собі узагальнення і стверджуватимемо, що герменевтична інтерпретація функціонує лише там, де літературний текст можна звести до білатеральної структури знака та, відповідно, розглядати як знак на зразок лінгвістичного (як це робить М. Фуко в «Les mots et les choses»). Більше того, герменевтична інтерпретація ставить собі за мету з'ясувати позначене (signifié, сигніфікат), яке було закладено ще у момент кодування знака, тобто продукування тексту самим автором: «*Герменевтика*, або *мистецтво пояснення*, розуміється як мистецтво саме так розуміти письменника, а, отже, і записані чи виголошені думки інших, як він хотів, щоб їх зрозуміли» [8, 271].

Розуміння літератури як знака легітимує підхід до неї з позицій де сосюрівської моделі лінгвістичного знака, який являє собою «поєднання поняття та акустичного образу» [9, 88], які він, як відомо, пропонує «замінити відповідно на *позначене* (*сигніфікат*) та *позначення* (*сигніфікант*)» [9, 89]. Ф. де Сосюр хоча і не був першим, хто вбачав у структурі мовного знака дві сторони, але став тим, хто таку концепцію розробляв і теоретично обґрунтував (ще Аристотель у трактаті «Об истолковании» (Розд. 1) вказує на двобічність мовного знака). Швейцарський структураліст називає дві сторони знака, жодна з яких, проте, не є, власне, *значенням* (signification) знака. Значення знака (signification), відповідно до цієї моделі, є функцією сигніфіканта (signifiant, форматива) вказувати на сигніфікат (signifié, референт) і сигніфікація (значення) виступає тоді як відношення між позначенням та позначеним [10, 14-17]. Тим самим стає зрозумілим, що у першій з наведених цитат Ф.А. Вольф говорить не про «Bezeichnete», дослівно – «позначене», а про «значення» (нім. Bezeichnung, фр. signification), про що свідчить зміст двох останніх

пояснювальних речень в цій цитаті: пов’язані зі знаками думки інших є значенням цих знаків.

Існування такого відношення, ефектом якого є значення, є запорукою знакового характеру знака, в основі якого лежить *референційність*. Позначення – сторона знака, яка сприймається чуттєво, умовно кажучи, його «зовнішня» сторона. Вона сприймається органами чуття і відсилає реципієнта, у разі успішного акту впізнавання знака як знака з його наступним декодуванням (т. б. ментальним встановленням існуючого довільного відношення між обома сторонами знака), до позначеного, умовно кажучи, «внутрішньої» сторни знака. Отже, узагальнюючи розміркування Ф. де Сосюра, знак функціонує тоді, і лише тоді, як знак, коли наявні відомі елементи структури знака, що дозволяє констатувати наявність відношення між формативом та референтом; відсутність хоча б однієї з вище наведених ознак знакового характеру знака або неупізнавання знака як такого, унеможливлює реалізацію референційності знака, що зводить його до статусу *об'єкта* (До такого розмежування ми вдаємося з метою уникнення суперечностей, адже можливо, щоб і об'єкти мали значення чи смисл, але тоді це значення не є ідентичним тому, про яке йдеться тут, тобто як функціональне **відношення** між сигніфікантом та сигніфікатом, яке Ф. де Сосюр називає, крім того, довільним).

Проектуючи де сосюрівську модель знака на художню літературу, питання її знакового характеру, чи то референційності, чи то міметичності можна розглядати, щонайменше, у двох площинах: 1) література і позалітературна реальність та 2) рекурсивність структурних рівнів художнього твору. У цій статті йтиметься лише про перший з двох виокремлених аспектів.

Питання відношення літератури до позалітературної дійсності (що, зазвичай, ще називають світом, об’єктивною реальністю та ін.) було чи не центральним у марксистсько-радянському літературознавстві. Воно є одним з тих наріжних каменів, що лежать в основі усталеної періодизації світового літературного процесу, оціночним критерієм у судженнях про якість художнього твору та навколо яких точаться дискусії щодо реалістичності, реалізму, вірності дійсності і т. ін. зображуваного в літературі. Такому стану речей, спричиненому швидше політико-ідеологічними, ніж науковими факторами, не стояла на заваді навіть інтенсивна та продуктивна рецепція творів Аристотеля радянською гуманітаристикою. У 9-му розділі «Poetikos» Аристотель пояснює різницю між поетом та істориком: «задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости», що імплікує досить обмежений когнітивний компонент в мистецтві, ставку на який, проте, намагалася зробити радянська пропаганда, відкидаючи художні тексти, які не улягали міметичним критеріям соціалістичного реалізма.

Співставлення фактів художньої дійсності та історичних фактів є вже саме по собі, з теоретичної точки зору, мало виправданим, адже художня література є фікцією (нім. Fiktion, від лат. fictio – вигадка) за означенням, а тому її фактуалізація може призвести до нівелювання її статусу як такої. З іншого боку, апелювання до позалітературного контексту, що включає не лише такі

факти емпіричної дійсності як історичні події, але й інтертекстуальність (саме це мається на увазі під зміною референта, про що пише З. Мітосек) як інтегративної складової інтерпретаційного процесу, є характерною рисою герменевтичної діяльності в літературознавстві. Будучи, фактично, ще з часу початку практикування біблійної екзегези найпоширенішою теорією тлумачення тексту, герменевтика, такою, якою ми знаємо її з початку XIX ст., займала монопольне становище в царині підходів до розуміння тексту та з'ясування його значення. Лише з утвердженням формальної, а надалі і структуралістської парадигм у методології літературознавчих досліджень, герменевтика отримала, хтось скаже, опонента, хтось скаже – поплічника на інтерпретаторській ниві.

Історично це утвердження трапилося, випадково чи ні, приблизно в той час, який класична літературознавча історіографія називає авангардизмом та раннім Модернізмом. Вже тоді почали говорити про те, що не лише певні зразки мистецтва, але й деякі твори літератури мають неміметичний характер, тобто такий, який радикально відрізняє їх від традиційного класичного мистецтва попередніх епох. Яскравим прикладом літературного антимімезису стали вірші німецьких дадаїстів, експресіоністів, твори представників французького nouveau roman, візуальна поезія Е. Яндля, деякі поезії Дж. Холлендера та ін. Загальновизнаний факт, їхня неформатність, опора на некласичні засоби літератури, які вже є ні виражальними, ні зображальними (адже лише міметичне мистецтво послуговується зображальними та виражальними засобами, оскільки зображення та вираження передбачає наявність двох сторін: те, *що* зображається чи виражається і те, *за допомогою чого* зображається чи виражається, іншими словами, має бути референт як передумова міметичного мистецтва) вимагає відповідно і адекватних засобів понятійного осмислення таких артефактів. Такий науково-аналітичний інструментарій і запропонував формалізм на терені літературознавства.

Оскільки об'єкти герменевтичного дослідження передбачають наявність когерентного літературного мовлення, що виражається у змісті, герметичність (нім. Hermetik) таких текстів як «Fisches Nachtgesang» К. Морґенштерна, «Gadji beri bimba» Г. Баля, «Coiled Alizarine» Дж. Холлендера, повинні були б засвідчити, щонайменше, обмеженість, або й нездатність герменевтичного інтерпретаційного мислення. Цього, проте, не сталося, а тавровані як неміметичні тексти й досі читаються як класичні твори на зразок тих, що продукувалися у XVII столітті. Прикладами такого суперечливого методологічного підходу, на нашу думку, є усталена традиція інтерпретації звукової поезії, в якій використовуються елементи ономатопеї, та візуальної поезії.

Так, зникнення «семантичн[ого] навантаження […] у суто звуковому вірші Морґенштерна „Велике Лалулâ“» [11, 12] констатує П. Шпренґель у статті «Нові та старі форми в ліриці початку XX століття: мовні ігри та сонет»:

DAS GROSSE LALULÂ

Kroklokwafzi? Se m̄e m̄e m̄i!
Seiokronto -- prafriplo:

Bifzi, bafzi; hulale m̄i
quasti bast bo ...
Lalu lalu lalu lalu la!
Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Enpente, leiolente
klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!
Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei []!
Lalu lalu lalu lalu la! [12, 23]

З такою думкою важко не погодитися, адже відсутність семантичного навантаження є визначальною рисою неміметичної літератури, про що й велася мова вище. Впадає в око, втім, віднесення даної поезії до звукової (Lautgedicht). Фонетична поезія, за визначенням, ґрунтується на звуконаслідуванні – звуки упізнаються асоціативно. Звуконаслідування ж є ознакою міметизму, адже йдеться про референційність тексту на акустичному рівні. Те саме можна сказати і про інші форми ономатопеї (Lautmalerei), які являють, по суті, синестетичне явище асоціювання акустичних сигніфікантів з візуальними чи гаптичними сигніфікатами (кольорами чи дотиковими відчуттями відповідно): в обох випадках ідеться про цілком чуттєві референти, тобто про міметичний характер літератури. Тому такий підхід до художніх творів авангарду є швидше позицією нехтування особливим статусом текстів, схожих на морґенштернівський.

Приклад суперечливого підходу до проблеми неміметичної літератури з точки зору того розуміння, якого ми притримуємося в даній статті, зустрічаємо й у дослідженнях Б. Сторохи. У статті, присвяченій візуальній поезії (*послуговуючись тут терміном «візуальна поезія», ми апелюємо до його перекладу та правопису у першій з цитованих тут статей Б. Сторохи. У німецькомовному літературознавстві поняттю «візуальна поезія», крім наведених Б. Сторохою варіантів, відповідає ще й Konkrete Poesie (див. Hartung H. Konkrete Poesie // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. – Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. – T. 2. – c. 328 –331), правопис якого як терміна закріплено в цитованій літературознавчій енциклопедії)* (*Konkrete Poesie*) другої половини XX століття, дослідник характеризує візуальну поезію як «форму рефлексії стосовно Іншого, що ним виступає як суб’єктивне “я“, так і світ, перетворюваний поетом на тему творчості, а також мова – як засіб творення літератури і як її тема» [13, 97]. Наведені об’єкти рефлексії візуальної поезії (суб’єктивне “я“, світ, мова), які є, отже, її змістом та темою, є неприхованими референтами. Таким чином, попри твердження самого автора, що «візуальн[а] поезі[я] – [це] поезі[я], зосереджен[а] на творенні художнього еквіваленту реальності під знаком антимімезису» [13, 99], візуальна поезія постає в його статті як така, що, творячи «художн[ій] еквівалент[ ] реальності»,

являє собою усе ж рефлексію під знаком мімезису. Хоч і художній, та усе ж «еквівалент реальності», йдеться у будь-якому разі про позалітературну реальність; наявність змісту та теми вже є ознакою референційності, з семіотичної точки зору, як констатація існуючого відношення між сигніфікантом та сигніфікатом, що уможливлює продукування значення (сигніфікацію).

Показовим для наведених міркувань дослідника є його інтерпретації віршів Е. Яндля зі збірки «Laut und Luise». Так, наприклад, у тексті «schtzngrmm» Б. Стороха вбачає «звуков[у] картин[у] бою, в рамках якої звуки наступу та важкого пересування військ перериваються за допомогою роз'єднаних літер «t» та тире, що асоціюються зі звуками пострілів та кулеметних черг» [14, 83]:

schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
g r r r mmmmm
t-t-t-t
s--------c--------h
tzngrmm
tzngrmm
[…] [15, 38]

По-перше, даний текст автор статті кваліфікує як «класичн[ий] зразок[ ] акустичної поезії», що одразу наводить на роздуми, схожі на ті, що було викладено вище: якщо це фонетична поезія, то чи є вона неміметична? По-друге, на чому наголошує уточнення «особливо у виконанні самого автора» [14, 83]? Чи на тому, що даний «вірш», як його називає Б. Стороха, є саме «класичним» прикладом звукової поезії, коли його виконує сам автор чи на тому, що він є взагалі прикладом звукового вірша, коли його виконує сам автор? А якщо його не виконує сам автор, тоді що?

Прикметним для інтерпретації даного вірша є джерело приписаних йому значень. Семантика вірша є плодом асоціацій («асоціюються зі звуками пострілів та кулеметних черг») інтерпретатора, що свідчить (якщо виходити із запропонованого на початку статті розуміння природи неміметичної літератури як такої, яка не продукує значень, будучи щонайбільше) радше про творчу уяву дослідника, ніж про інтерсуб'єктивний характер результатів аналізу тексту: передумовою семантизації є можливість сигніфікації.

Запропонована в статті інтерпретація «schtzngrmm» містить типову для герменевтичного літературознавства прив'язку до рефлексії автором власної творчості. Характерну рису тексту, відсутність голосних, що «зумовлена необхідністю передати панораму нелюдських звуків та шум техніки» [14, 83], Б. Стороха пов'язує з думкою Яндля, «що війна не співає» [14, 83]. Не вдаючись до полеміки по суті, яка була б вже сама по собі необґрунтованою (адже асоціювання справа великою мірою суб'єктивна і спирається на особистісний досвід того, хто асоціює), зауважимо лише, що послуговуючись формами

мистецтва, митець усе ж каже те, що теоретичне мислення мислити принципово не здатне, а посилання на судження автора навіть про власний твір в ході інтерпретації не може розглядатися як істина в останній інстанції.

Наведені вище приклади літературознавчого підходу до неміметичної літератури дають змогу продемонструвати неоднозначність та розбіжності в оцінці її статусу, тим самим ситуюючи дану розвідку в тематичному дискурсі. Представлені тут інтерпретації нереференційних текстів, як ніби вони були б референційними, покликані, виправдати спроможність методологічного інструментарію герменевтики, до якого вдаються П. Шпренґель та Б. Стороха у згаданих статтях, під час роботи з подібним літературним матеріалом. У свою чергу, це є зразком дослідницької поведінки, яка нехтує особливостями об'єкта дослідження у ході наукової рефлексії, про що йшлося на початку статті. Звісно, тексти, схожі на розглянуті тут, можна і надалі інтерпретувати з герменевтичних позицій, як це не без успіху роблять літературознавці-герменевти, проте багатсво асоціативної уяви та власна думка не повинні мати сили аргумента для підтвердження результатів дослідження текстового матеріалу.

1. *Ґадамер Г.-Ґ.* Мистецтво та наслідування // Герменевтика і поетика: Вибрані твори. Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с. 2. *Schleiermacher F.D.E.* Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch // Hermeneutik und Kritik. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. – 468 с.: «[Hermeneutik sei die Kunst,] Gedanken eines Schriftstellers aus dessen Vortrag mit notwendiger Einsicht aufzufinden», цитоване в тексті в моєму перекладі місце починається у поданому оригіналі після квадратних дужок. 3. *Платон.* Держава. Пер. з давньогрец. Вид. 2-ге. – К.: Основи, 2005. – 355 с. 4. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. Пер. з давньогрец. – М.: Художественная литература, 1957. – 182 с. 5. *Мітосек З.* Кінець мімезису? // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. – К.: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с. 6. Див. *Weimar K.* Hermeneutik$_1$ // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. – Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. – Т. 2. – 777 с. 7. *Kaute B.* Die Ordnung der Fiktion. Eine Diskursanalytik der Literatur und exemplarische Studien. – Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2006. – 189 с.: «das Verhältnis zwischen dem Text und seinen historischen Bedingungen als Bedeutungsverhältnis konzeptualisiert. […] Die Interpretation arbeitet die historischen Bedingungen der Literatur als im Text verdichtetes Netz von Kontextbedeutungen heraus». 8. *Wolf F.A.* Vorlesung über die Encyclopädie der Altertumswissenschaft // Vorlesungen über die Altertumswissenschaft. – Leipzig: Lehnhold, 1831. – Т. 1. – 498 с.: «die Kunst, alle Arten von Zeichen zu erklären, d. h. die Kunst, unter Zeichen das Bezeichnete zu verstehen, d. i. die Ideen dabei zu fassen, die ein Anderer mit den Zeichen verbunden hat» та «Die *Hermeneutik* oder die *Erklärungskunst* wird als die Kunst genommen, Schriftsteller, folglich geschriebene oder vorgetragene Gedanken eines Andern eben so zu fassen, wie er sie gefasst haben will». 9. *Сосюр Ф. де.* Курс загальної лінгвістики. Пер. з франц. – К.: Основи, 1998. – 324 с. 10. Див. *Staszak H.-J.* Positionen der Literaturtheorie: Strukturalismus und Dekonstruktion. – Hagen: FernUniversität, 2007. – 267 с. 11. *Шпренґель П.* Нові та старі форми в ліриці початку XX століття: мовні ігри та сонет // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – № 1 (20) / 2006. – 152 с. 12. *Morgenstern Ch.* DAS GROSSE LALULÂ // Alle Galgenlieder: Galgenlieder, Palmström, Palma Kunkel, Gingganz. – Leipzig: Insel-Verlag, 1971. – 327 с. 13. *Стороха Б.* Рефлексія класичних поетичних форм і питань онтології у німецькомовній візуальній поезії другої половини XX століття // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – № 1 (20) / 2006. – 152 с. 14. *Стороха Б.* «Laut und Luise»: формування експериментальної поетики Ернста Яндля // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові

дослідження, історія, методика викладання. – № 1 (22) / 2008. – 160 с. 15. *Jandl E.* schtzngrmm // Laut und Luise. – Stuttgart: Reclam, 1991. – 159 с.

Марина Бабенко,
аспірантка

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Стаття присвячена аналізу основних проблем та перспектив дослідження філософської лірики, зокрема, увага акцентується на невирішеності багатьох питань та нагальній потребі оновлення методів дослідження. У статті розглядаються нові тенденції вивчення філософської лірики, такі як актуалізація національних студій, дослідження в контексті теорії літератури, цілісний аналіз змісту і форми філософського вірша, увага до нової ліричної інтерпретації вічних тем.

Ключові слова: філософська лірика, теорія літератури, національні студії, нові методи дослідження.

Статья посвящена анализу основных проблем и перспектив исследования философской лирики, в частности, внимание акцентируется на нерешенности многих вопросов и неотложной потребности обновления методов исследования. В статье рассматриваются новые тенденции изучения философской лирики, такие как актуализация национальных студий, исследования в контексте теории литературы, целостный анализ содержания и формы философского стихотворения, внимание к новой лирической интерпретации вечных тем.

Ключевые слова: философская лирика, теория литературы, национальные студии, новые методы исследования.

The article is devoted to the analysis of basic problems and prospects of research of philosophical lyric, particularly, attention is focused on unsolved of many questions and urgent necessity of update of research methods. The new tendencies of study of philosophical lyric poetry are examined in the article, such as actualization of national studies, research in the context of theory of literature, integral analysis of sense and form of philosophical poem, attention to the new lyric interpretation of eternal themes.

Keywords: the philosophical lyrics, the theory of literature, national studies, the new research methods.

У філософській ліриці проблеми буття
завжди будуть превалювати над проблемами побуту
Р. Халілов

Філософська лірика – явище цікаве і багатогранне в будь-якій літературі. Маючи глибоке історичне коріння, вона також своєю актуальністю засвідчує невгасимий творчий потенціал. Загалом основні принципи теоретичного розгляду філософської лірики представлені в українському літературознавстві у працях Е.Соловей, Т.Волкової, В.Мовчанюка, Н.Мазепи, І.Козлика, Б.Тихолоза, студіях зарубіжних дослідників Є.Майміна, Р.Співак, Л.Ґінзбурґ, О.Павловського, Л.Щемелєвої, А.Дмитровського, Л.Малюкової, С.Пратт, Дж.Сантаяни та ін. Стан дослідження проблеми засвідчує недостатнє

висвітлення саме теоретичних питань у царині даної проблематики. Ведуться дискусії з приводу визначення філософської лірики, дослідники нерідко кажуть про «епічність» та надмірну риторичність такого різновиду творчості. Професор А.Ткаченко в рецензії на книгу Е.Соловей «Поезія пізнання» порушує проблему правомірності терміна «філософська лірика». Він зазначає, що «є й інші – *медитативна, інтелектуальна, екзистенційна, буттєва (і буттєвісна), підставова* тощо – на означення в принципі того ж таки явища – *художнього осягнення й переживання засобами лірики найкардинальніших проблем онтології, загадки Всесвіту і людини в її родових (найістотніших) рисах*» [13, 94]. Дослідник задається питанням, чи не є сам термін «філософська лірика» спробою «поєднати несумісні сфери вияву людської сутності?» [13, 95]. Традиційно філософська лірика становить один з різновидів тематичного поділу лірики поряд з пейзажною, інтимною, громадянською тощо. Однак, саме рефлективна лірика викликає найбільшу кількість дискусій, оскільки нерідко вважається певним розширенням кордонів творчості, виходом на міждисциплінарний рівень. Сумнівається у правомірності терміна «філософська лірика» дослідник А. Михайлов, зауваживши, що слід користуватися їм, допоки не знайдемо більш вдалий термін [8, 189].

Слід зазначити, що проблема універсальної природи філософської лірики, її близькість до філософії, певна емоційна стриманість та домінування рефлективного начала є наріжним каменем літературознавчих дискусій. Зокрема, неодноразово полеміка розгорталася з приводу «оксюморонного» характеру терміна «філософська лірика», який буцімто претендує на раціоналізацію творчої сфери життя, де споконвіку домінувало царство емоцій, а передовим вважався містичний досвід, інтуїтивне осяяння. Тим не менш, більшість дослідників філософської лірики зауважують гармонійне співіснування раціонального та емоційного начала в ній (Б.Тихолоз, Е.Соловей, І.Козлик, Н.Мазепа). На думку Б.Тихолоза, одвічна суперечка «ratio» та «emotio» насправді є безпідставною, адже «у своєму реальному культурному бутті обидві ці форми самоздійснення людського духу поєднують у собі раціональні та емоційні, логічні та інтуїтивні моменти світоставлення й світоосягання» [12, 202].

У визначенні філософської лірики спостерігаються дві основні тенденції: визначення її як жанрового (Р.Співак, А.Михайлов, А.Дмитровський) і як тематичного (І.Козлик, Н.Мазепа) різновидів. При цьому деякі дослідники дотримуються принципу золотої середини у питанні ідентифікації рефлективної лірики, називають інші характерні риси останньої (Б.Тихолоз, О.Павловський, Р.Халілов). Так, О.Павловський зазначає, що термін «філософська лірика» зазвичай «пов’язують з наявністю у творі більш або менш визначеної думки, а то і просто інтонації, роздуму, міркування, певної філософічної сентенціозності» [9, 4]. Дослідник азербайджанської філософської лірики Р.Халілов визначає лірику думки як спосіб поетичного осмислення буття конкретного ліричного героя: «Філософський вірш – це різновид ліричної творчості, який створює широкі поетичні умови для втілення самостійного

філософського світогляду, певних суспільних ідей, морального кредо митця в поезії». Для нього філософський вірш є «віршем-концепцією» [14, 23].

Ще одне проблемне питання в царині філософської лірики полягає у певній термінологічній плутанині, яка проявляється в ототожненні рефлективної лірики з інтелектуальною, науковою поезією. Вищезазначені різновиди поетичної творчості можуть стояти в синонімічному ряду, однак, при порівнянні їх між собою ми знайдемо більше відмінного, аніж спільного. Надзвичайно важливим тут є розуміння наукової поезії як окремого, самостійного виду творчості. За визначенням дослідника В.Ларцева, «у таких творах зазвичай популяризуються наукові досягнення, нові відкриття, даються поетичні роздуми» [5, 185]. Отже, наукова поезія певним чином закута в суворі рамки тематичної класифікації, тоді як визначення вірша як філософського вказує на цілий ряд ознак: від особливостей психологічного типу митця до масштабності поетичного часопростору в творі.

Слід зазначити, що серед наявних літературознавчих досліджень філософської лірики домінує історико-літературний підхід. Певний «дослідницький бум» у царині даної проблематики відбувся в другій половині XX століття. Відтак, починаючи з 60-х років, тодішнє радянське літературознавство поповнилося працями, присвяченими проблемі філософської лірики. Більшість із них мають схожу структуру: перший розділ коротко окреслює теоретичний аспект філософської лірики, наступні, як правило, присвячені аналізу творчості конкретних авторів, кількість яких варіюється від трьох до п’яти осіб. Такими є роботи Н.Мазепи («Поэзия мысли», 1968), Є.Майміна («Русская философская поэзия: поэты-любомудры, А.С.Пушкин, Ф.И.Тютчев», 1976), А.Павловського («Советская философская поэзия: Очерки», 1984), перевидана праця Р.Співак («Русская философская лирика», 2005).

Загалом історія дослідження філософської лірики чимала, цю тему у певній мірі можна назвати «ланцюжковою», хронологічно послідовною. Не зважаючи на численну кількість дискусій щодо правомірності терміна «філософська лірика», інтерес до цього феномену не вгасає, про що свідчить з’ява щоразу нових праць. Однак, в площині даної тематики існує ряд невирішених питань. Феномен рефлективної лірики полягає в тому, що вона є виявом авторського світовідчуття, інтерпретацією так званих *вічних* тем відповідно до багатьох *змінних* чинників, таких як запити конкретної доби, національного середовища та індивідуального екзистенційного досвіду митця. Не останню роль також тут відіграє увага до формальної сторони творів, адже розмір, загальний ритм, тон, ліричний настрій та навіть техніка читання є надзвичайно важливими для цілісного аналізу філософського вірша. Більшість літературознавчих праць, написаних за радянських часів, страждають відчутним браком саме цілісного, філологічного аналізу рефлективної лірики. Зокрема, майже в усіх вищезазначених працях, не зважаючи на глибинний аналіз, наявні ідеологічні кліше, певна штампова однозначність підходів до багатогранного явища філософської лірики. Більше того, деякі дослідження являють собою приклад абсолютної ідеологічної заангажованості, у них

головним завданням є пошук реалізму у філософській ліриці та ступінь «партійності» такого різновиду творчості (це, зокрема, праці А. Дмитровського, Б. Корсунської, А. Каспрука). Тобто, минуле століття явило собою сукупність позалітературних, не достатньо професійних підходів до зазначеної теми. Однак, ситуація суттєво змінилася наприкінці ХХ ст. Зокрема, в царині даної проблематики актуалізуються національні студії, з'являються нові праці, присвячені лірико-філософському світогляду певного народу (Е.Ботезату «Молдавська медитативна поезія» 1977; Р.Халілов «Сучасна азербайджанська філософська лірика», 1985; В.Дауйотіте-Пакерене «Литовська філософська лірика», 1988; Е.Соловей «Українська філософська лірика», 1999). У них порушуються питання світогляду конкретної нації, проблеми менталітету як суттєвої риси лірико-філософського бачення світу.

Актуальність дослідження національних варіантів філософської лірики визначається, перш за все, недостатньою увагою до цієї теми попередніх студій. Зокрема, узагальнене поняття «радянська філософська лірика», на наш погляд, видається дуже умовним, адже і національні, і часові рамки тут досить розмиті. Крім того, кожен поет належить до певного етнічного середовища, так чи інакше має у своїй свідомості певні національні архетипи. Поезія має особливий статус у національному питанні, адже саме поетична мова найважче піддається перекладу, і навіть найбільш наближений до оригіналу переклад – це вже інший твір. Так, Т. Еліот зазначає, що з-поміж різних видів мистецтва саме поезія найтісніше зв'язана з національним ґрунтом та світобаченням, оскільки «думати іноземною мовою легше, ніж цією мовою відчувати. Саме тому жодне мистецтво не відстоює так завзято свою національну унікальність, як поезія» [15, 185]. Філософська лірика є особливим різновидом поетичної творчості, в ній зазвичай порушуються кардинальні проблеми буття, які турбують усе людство, однак, вона завжди має справу з національними варіантами потрактування вічних цінностей. Саме тому активізація національних студій, яка має місце в літературознавчій думці останніх років, є дуже актуальним шляхом дослідження філософської лірики.

Серед сучасних досліджень філософської лірики історико-літературний підхід залишається домінуючим, однак, з'являються різні варіанти такого підходу. Зокрема, слід зауважити пожвавлений дослідницький інтерес до питання зв'язку міфологічного і філософського поетичного світоглядів. У монографії «Українська філософська лірика» дослідниця Е.Соловей, аналізуючи філософську лірику ХХ ст., виокремлює «міфософську поетичну лінію» [10, 115]. Утворивши такий авторський неологізм, у якому поєднуються два вищезазначених поетичних світогляди, Е.Соловей вдається до аналізу творчості тих авторів, які тяжіють до міфологічно-пантеїстичного, загалом натурфілософського поетичного стилю. Такий шлях дослідження є близьким до питання національних студій у царині даної проблематики. Його доречно спроектувати на аналіз творчості сучасних українських філософських поетів, чия манера письма досить часто характеризується міфологічною та біблійною інтертекстуальністю.

Окремо слід сказати про актуальність дослідження філософської лірики в контексті теорії літератури. Як уже зазначалося, більшість наявних праць мають історико-літературний характер, проте, це не можна назвати негативною тенденцією, адже у них досить гармонійно поєднуються теоретичні і практичні розділи. Однак, дослідники зазвичай акцентують увагу на окремих персоналіях, тоді як теоретичний аналіз вимагає дещо іншого підходу. Зокрема, йдеться про потребу більш широких досліджень на рівні певного явища, образів, символів, характерних ознак тощо. Ґрунтовною роботою у царині даної проблематики є дослідження професора І. Козлика. Вчений аналізує історію світової філософської лірики, особливої уваги заслуговує його спроба побудови універсальної моделі філософської лірики у площинах загальної (специфіка поняття) та прикладної (конкретні історико-літературні реалії) теорії літератури.

Новітній літературний процес позначений надзвичайним стилістичним плюралізмом, виходом на якісно новий рівень художньої творчості. Кризовий стан переходової доби зумовлює активізацію інтелектуально-емоційних сил людини, відтак, особливого статусу набуває сучасна філософська лірика. Дослідження цього явища вимагає нових підходів, серед яких можна назвати увагу до особистого інтелектуально-емоційного досвіду митця, цілісний аналіз змісту і форми філософського вірша, акцент на актуальності в часі такого різновиду творчості. Теоретичні концепції філософської лірики мають чималі перспективи, що підтверджується не лише надзвичайно давньою і повсякчас актуальною історією самого поняття, а й розмаїттям дискусійних питань у царині даної проблематики.

1.*Дмитровский А.З.* Проблемы современной философской лирики: автореферат дис..канд. филол. наук. – М., 1966. – 16 с. 2. *Каспрук А. А.* Філософські поеми Івана Франка. – К.: Наук. думка, 1965. – 190 с. 3. *Козлик І. В.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія./ Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника. Ін-т філології. – Івано-Франківськ: Полiскан: Гостинець, 2007. – 591с. 4. *Корсунська Б.Л.* Філософські мотиви у творах П. Тичини. – К.: Наук. думка, 1977. – 226 с. 5. *Ларцев В.* Поэзия и наука: [Общие вопросы НФ]. – Ташкент: Фан, 1974. - 202 с. 6. *Мазепа Н.Р.* Поэзия мысли (о современной философской лирике). – К., «Наукова думка», 1968. – 123с. 7. *Маймин Е.* Русская философская поэзия [Текст]: поэты - любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев / Е. А. Маймин ; АН СССР. – М. : Наука, 1976. – 192 с. 8. *Михайлов А.* Лирика сердца и разума. М., «Советский писатель», 1965. 9. Павловский А.И. Советская философская поэзия: Очерки / Отв. ред. В.А.Ковалев. – Ленинград: Наука, 1984. – 180 с. 10. *Соловей Е.С.* Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. – К.: Юніверс, 1999. – 368с. 11. *Співак Р. С.* Русская философская лирика. – М., «Флинта-Наука», 2005. – 403с. 12. *Тихолоз Б.С.* Філософська лірика як поезія рефлексії // Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – Вип. 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Част. 1. – Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 2004. – С. 198–213. 13. *Ткаченко А.* Поезія осягнення [Рецензія на кн.: Соловей Е. С. Поезія пізнання: (Філософська лірика в сучасній літературі). – Київ: Дніпро, 1991. - 271 с.] // Слово і час. - 1991. – № 11. - С. 93-96 14. *Халилов Р. С. Оглы.* Современная азербайджанская философская лирика. (На материале поэзии Расула Рзы): Автореф. дисс. ...канд. фипол. наук / Ин-т лит-ры им. Низами. — Баку, 1985. —25 с. 15. *Элиот Т.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. – М., ЗАО «Совершенство», 1997.

Іраїда Томбулатова,
аспірантка

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПИСЬМЕННИКА: ЧИННИКИ ТА НОСІЇ

У статті проаналізовано різні концепції літературознавців щодо визначення категорії «індивідуальний стиль письменника». Визначено його витоки, складники та носії.
Ключові слова: стиль, ідіостиль, ідіолект, психологія творчості.

В статье проанализированы различные концепции литературоведов относительно трактования категории «индивидуальный стиль писателя». Определены его истоки, составляющие части и носители.
Ключевые слова: стиль, идиостиль, идиолект, психология творчества.

Different conceptions of theorists of literature about the category of the individual style of the writer are considered in the article. It`s background, components and embodiments are determined.
Keywords: style, individual style, idiolect, the psychology of the creative work.

Стиль – «обличчя» душі.
Сенека.

Категорія «стиль» належить до тих літературознавчих понять, які, постійно перебуваючи у колі зору дослідників, сьогодні ще не мають конкретного визначення. Науковці розглядають цей феномен у різних аспектах, серед яких найпоширенішими є лінгво-стилістичний та стилістико-літературознавчий.

Мета цієї статті – систематизація визначеннь індивідуального стилю письменника, спроба окреслити ті першоелементи (чинники), які зумовлюють появу індивідуального стилю письменника, виокремити його складники та носії.

Наші подальші міркування розгортатимемо, беручи до уваги літературознавчий аспект. Різні дослідники по-різному окреслюють межі цього поняття. О.Соколов вживає термін «стиль» у трьох основних значеннях: стиль епохи, стиль письменника та стиль окремого твору. У літературознавчому словнику категорія «стиль» розглядається дослідниками як «сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру автора» [1, 641-642]. Слід зазначити, що часто вчені вживають поняття «манера» і «стиль» як дуже близькі, навіть синонімічні. Свого часу Гете зробив спробу розрізнити ці терміни. На його думку, далеко не всі письменники мають свій власний, індивідуальний стиль. Гете вважав, що стиль – найвищий ступінь художньої довершеності, цього рівня можуть досягти лише найталановитіші митці. Для письменників середнього рівня він використовував термін «манера», а для найслабших – «наслідування» [16, 192-198]. А.Ткаченко зазначає, що «тут маємо справу з типовою історією «конкуренції» термінів. До німців слово «стиль» прийшло, напевне, через французьке посередництво… Німецьке die Manier означає манеру (манери), переважно порядну, чемну, а прикметник manierlich вживається і в негативному значенні (манірний)… Гегель вдається до нової регламентації, проводячи різку грань між «голою манерою» і

оригінальністю: «спавжню оригінальність» (стиль) митця він вбачає у копіюванні предмета, а погану, химерну своєрідність (манеру) – у фіксації випадкових, не посутніх думок, у свавільному відхиленні від істини, субстанції, суті, «розумної дійсності», закономірності, ідеалу та інших розумових абстракцій [13, 6-7].

Іноді замість поняття «індивідувльний стиль письменника використовують термін «ідіостиль». Це – система характеристик змісту і форми, що властиві творам окремого автора. Ця система характеристик робить унікальним творчість письменника. Поряд з терміном «ідіостиль» існує й термін «ідіолект». Під ідіолектом автора розуміється «сукупність мовно-стильових особливостей, які характеризують художнє мовлення творів письменника» [5, 236]. В. Іванишин вважає, що стиль письменника залежить передусім саме від ідіолекту, що зумовлений «національністю, місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом тощо. Авторська своєрідність у використанні мовних засобів формує творчу манеру письменника – індивідуально-суб'єктивну особливість втілення ідейно-художнього задуму. На основі творчої манери утворюється власний стиль (ідіостиль) письменника – стійка спільність ознак творчої манери, образної системи і засобів художньої виразності, що характеризують своєрідність творчості письменника; сукупність особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів інших митців [5, 206].

На думку В. Григор'єва, пояснення ідіостилю має бути спрямоване на вияв глибинного семантичного та категоріального зв'язку його елементів, що демонструють у мові творчий шлях поета, до суті його явної і неявної мовної рефлексії [2]. Ту характеристику, що об'єднує опис мовної особистості письменника, В. Григор'єв називає «образом автора ідіостиля» за аналогією з ідеями В. Виноградова та М. Бахтіна. При цьому виділяється не тільки напрям «ідіолект-ідіостиль», що має свою систему правил переходу, а й напрями «текст-ідіолект» та «мова-ідіолект».

Стиль письменника – цілісне явище, за В. Жирмунським, «стиль означає не тільки фактичне співіснування різних прийомів, а й внутрішню взаємну їхню зумовленість, органічний чи систематичний зв'язок, що існує між окремими прийомами. (…) Художній стиль письменника є вираженням його світогляду, втілене в образах мовними засобами» [9, 167]. Отже, індивідуальний стиль письменника – явище унікальне, властиве окремій творчій особистості. «Стиль – це принцип прийняття рішення в художньому творі, печать волі митця. А оскільки людська воля може мати нескінченну кількість виявів, то існує також і нескінченна кількість можливих стилів для художніх творів», – пише С.Зонтаґ [3, 41].

Індивідуальний стиль письменника – явище складне. Існує цілий комплекс стилетворчих чинників. До них належать соціально-історичні умови, співвіднесеність традиції і новаторства в окремому творі письменника або в усій його творчості, характерні родові та жанрові ознаки твору, тональність розповіді, «світогляд, талант митця, свобода творчості, художня правда і творчий домисел» [8, 27].

На індивідуальний стиль письменника впливають психічні характеристики та стани особистості письменника, такі як уява, емоційні стани (наприклад, стан натхнення), настрій. Платон говорив, що яким є стиль, таким є і характер. Безумовно, є важливими світогляд і життєвий досвід творчої особистості, оскільки вони безпосередньо впливають на постання художнього твору. «Хоч би як визначали теоретики суть стилю – чи як «особливість виразу змісту», чи як «спосіб виразу образного освоєння життя», чи як «закономірність перетворення змісту на форму», чи як «ідейно-естетичну своєрідність» митця, чи як «об'єднуючий принцип форми», – за ним у серйозного письменника завжди стоїть особливе бачення світу, певна естетична і світоглядна концепція, стоїть його духовна особистість і визначні нею суть і характер його власного внеску в «образне освоєння життя» [10, 45].

Ще на початку XX століття в західноєвропейській літературознавчій думці почали говорити про «психологію стилю» (так само в 50-х роках XX ст. апелює до психології творчості Г.В'язовський у своїй праці «Творче мислення письменника», де розглядає несвідомі – індивідуальні – структури авторської психіки, здатність творчого мислення до асоціативності, репрезентує це як модус експлікації фраґментарного авторського «я» в художньому творі). Припускалося, що імпульсом для появи твору мистецтва було емоційне, чуттєве, естетичне сприйняття найвищого ступеня. Різні об'єкти та епізоди життя, неважливо, стосуються вони реальності чи уяви людини, мають на таку особистість сильніший влив, ніж на інших людей. Якщо така емоційна особистість не реагує миттєво, то такі враження акумулюються та взаємодіють одне з одним. Пізніше з них виокремлюється певна базова емоція, емоційне ядро, що консолідується у думки. Письменник, на відміну від філософа, нічого не систематизує на кшталт наукового алгоритму (користуючись, наприклад, причинно-наслідковими зв'язками), або ж його систематизація не є абстрактною. «Конфлікт ідеального з реальним зумовлює естетичний вибір митця – суб'єктивний, відверто особистісний спосіб художнього узагальнення» – пише Н.М. Шляхова у праці «Еволюція форм художнього узагальнення» [15, 88]. Оскільки, незважаючи на те, як довго та наполегливо письменник осмислює життя, його осмислення буде емоційним, його думки в основі своїй породжені емоцією, яка відображається у символізації об'єктів, а не в спробі їх пояснити. З накопиченням таких реакцій, що супроводжуються, передусім, емоційністю, виокремлюється й відчуття життя загалом.

На думку Джона Мідлтона Марі, «видатнй письменник не робить висновків щодо життя, він розрізняє його у якості. Його емоції, взаємодіючи, поступово породжують в ньому звичку до емоційного сприйняття, певні об'єкти та випадки з життя вражають письменника з певною силою та глибиною. Саме це я і називаю «життєвим досвідом митця». Це містичне накопичення емоцій минулого, що їх автор, досягаючи певного часу, може зсумувати та показати всесвіту» [16, 27]. Саме життєвий досвід Дж. Марі вважає найголовнішим складником формування індивідуального стилю автора. Інтелект, на його думку, відіграє додаткову роль у постанні твору, але в

кожного автора ця роль може бути більш чи менш суттєвою, від чого теж залежить індивідуальний стиль.

Подібні міркування висловлені й О. Кухар-Онишко: «Стиль як вираження авторського погляду на світ, певної концепції світу і людини не тільки об'єднує твір в одне ціле, а й пронизує кожен елемент твору, надаючи йому системності й художньої цілісності. Тому дивними здаються розмови про різностильність того чи іншого твору, про поліфонію індивідуального стилю як суміш різних стильових впливів. Талановитий письменник – це завжди видатна особистість. І тому понад усіма впливами і запозиченнями постане його позиція, його погляд на світ і певну проблему, все буде підпорядковане цій особистості, її стилеві. Коли ж у творі виявляється різностильність, штучність, надуманість, то це тільки свідчить, що стиль автора ще не склався не визрів» [8, 33].

Щодо впливу життєвого досвіду на стиль письменника, то виникає питання, чи може критик або літературознавець ідентифікувати тип життєвого досвіду письменника і глибинно проаналізувати особливості його стилю. Справа в тому, що емоційну базу важко визначити й обґрунтувати, якщо тільки автор сам вичерпно й чітко не пояснює ті враження, що спонукали його до творчості. Навіть якщо ми досліджуємо стиль автора з різних позицій, впроваджуємо цілий комплекс концепцій, фактично ми можемо так і не дійти того творчого першопоштовху, а тільки наблизитися до причини як основи творчості письменника. «…Поети-трагіки – це не філософи-песимісти, якби вони були філософами-песимістами, вони б обґрунтовували песимістичні філософські теорії, а не писали трагічні вірші» [16; 31]. У критиці завжди існує небезпека маніфестувати спробу розглянути певні емоції як інтелектуальні концепції автора. Для того, щоб дійти до унікальної першооснови, ми маємо долучитися до цікавого, але майже неосяжного процесу сконструювати для самих себе певну філософію автора на тих матеріалах, які нам не належать, а належать авторові, відверто кажучи, тому авторові, яким ми його знаємо й яким його уявляємо, виходячи з його творчого доробку. «У такому випадку суб'єктивність стилю стає об'єктом критики індивідуальності автора чи окремого його твору. Безумовно, загальна теорія стилю не може дістатися цієї глибини. Тоді заданням дослідника стає заглибленння та спроба пояснити більш універсальні речі: особливості мови, характерів, що їх репрезентують головні герої, рух мотиву (мотивів), який спонукає індивіда розділити щось з іншими,» – зазначено у «Теорії стилю» за редакцією Лейн Купер [17,17].

Іншим важливим складником індивідуального стилю письменника вважають час, суспільно-історичні умови. Ще Арістотель наголошував на тому, що автор має брати до уваги смаки сучасників. З цим погоджується й Д.Павличко: «А ми повинні задуматися над тим, що хотів би прочитати в наших книжках і наш, і світовий читач, що хотів би побачити на наших полотнах, сценах і кінострічках і наш, і зарубіжний глядач» [11, 30-31]. Це стосується і змісту і форми, над якими працює письменник. Системний розгляд літературного твору дає можливість поєднати соціальне й естетичне, морально-етичному надати емоційного забарвлення. [8, 33]. Безумовно, письменник, як

будь-яка інша людина, існує в соціумі, тому на нього не можуть не впливати ті соціальні процеси, які відбуваються у суспільстві.

Не в останню чергу на формування індивідуального стилю письменника впливають традиції. У кожного автора в окремому творі або й у всій творчості буде різним співвіднесення традиції і новаторства, конкретно традиції фольклорної та літературної, поєднання національного та інтернаціонального, наявність різного плану запозичень та впливів. «Пошуки стилю, здається мені, – це не зовсім вільний, від одного бажання художника залежний процес. Він детермінований різними чинниками, а найперше пластом національної культури, відкладеним у душі кожної мислячої людини. Без того ґрунту взагалі не може бути художника», – зазначає Д.Павличко [11, 32].

Я. Ельсберг розглядає індивідуальний стиль як основну одиницю стильового аналізу, визначає його як домінанту художньої форми, що складається під впливом змісту, світогляду автора і втілюється в таких компонентах, як художня мова, жанр, композиція, темп, ритм, тон та інтонація. Опосередковано стиль виявляється і в змісті, сюжеті, характерах, образності твору [4, 34-35].

За О. Соколовим, до складників стилю належать ідейний зміст, система образів, композиція, мова. «Складники стилю – це не стандартні будівельні блоки, з яких складається літературний твір. Це величина змінна, що не існує ізольовано від інших, кожен з складників вступає у взаємини з іншими складовими частинами по-різному, залежно від теми, проблематики, творчого завдання, орієнтації на читача. У такому разі, основа того чи іншого стилю визначається не самими складниками, а його домінантними ознаками»[12].

В.Іванишин так розподіляє чинники та носії стилю: «Стильовими чинниками (формантами стилю) є світогляд і світовідчуття (образне мислення) письменника, актуальні для нього тематика і проблематика, закони і норми обраного жанру. Носії стилю – елементи зовнішньої та внутрішньої форми художнього твору (від композиції до мовних виразових форм) [5,206]. О.Соколов до носіїв стилю відносить такий елемент художнього твору, як зовнішня форма, а також композицію, як один із рівнів художньої структури, метод, систему образів, плани зображення та вираження [12,68-92].

Оновлення стилю, зміни в стилі одного й того ж письменника відбуваються найчастіше в силу суб’єктивних причин – еволюції авторських поглядів на світ, нових естетичних завдань, природного прагнення до вдосконалення майстерності. Навіть в один і той самий час, в одних і тих самих суспільних умовах стиль одного письменника постійно еволюціонує, а іншого – здається непорушним [8, 47].

Існує ще одна думка щодо визначення категорії індивідуального стилю письменника, відображена у філософській думці. Стиль письменника може сприйматися як метод творчого мислення. Специфіка цього феномену полягає в тому, що він не визначається конкретно тезою І.Вінкельмана: «стиль – це епоха», а поєднується з тезою Ж.Бюффона, що «стиль – це людина». Тобто тут ми стикаємося із більш деталізованим підходом, згідно з яким стиль – це

маніфестація обраних цінностей, що виражають епоху через особистість творця [7].

«Художній стиль свідчить, що у людини немає алібі стосовно світопорядку. Світ їй заданий через певну позицію власного «Я», яка, хоч і індивідуалізує творчість, але виражає в ньому ставлення до буття та життя, до існування та часу» [7,154]. З цього випливає, що однією з істотних характеристик індивідуального стилю письменника є пафос. Пафос твору, як жодний інший системний рівень поетики, характеризується винятковою злитістю з усією повнотою і цілістю…морального буття, внутрішнього життя митця, нероздільністю в його змісті ідейного і емоційного начал [6, 16]. Отже, і мораль є складовою частиною індивідуального стилю письменника.

Окрім всього вищезазначеного, індивідуальний стиль може стати не тільки об'єктом зацікавлення літературознавців, але й надихати інших письменників. Вони можуть використивувати, адаптувати певні оригінальні знахідки автора. Так виникає стилізація, імітація, пародіювання.

Підсумовуючи, можемо сказати, що індивідуальний стиль письменника – явище складне. Саме тому існують різні концепції сприйняття та визначення категорії індивідуального стилю письменника. Він виникає на основі переплетення багатьох факторів (як особистісних, так і соціальних), проходить певні стадії свого розвитку, має свої чинники (наприклад, світогляд митця, суспільно-історичні умови, співвідношення традиції та новаторства та ін.), свої носії (зовнішня форма художнього твору, композиція, плани зображення та вираження, система образів та ін.), може з часом змінюватися. Аналіз особливостей індивідуального стилю письменника – завдання достатньо складне, але дає більш повну картину розуміння його творчості.

1. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2006. – 752с. 2.*Григорьев В.П.* Грамматика идиостиля: В.Хлебников. – Отв. ред. А.Д.Григорьева. – М.: Наука, 1983. – 225с. 3.*Зонтаг С.* Проти інтерпретації та інші есе. – Львів: Кальварія, 2006. – 320с. 4.*Ельсберг Я.* Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – С.34-59. 5.*Іванишин В.П.* Нариси з теорії літератури: навч. посіб. – К.: ВЦ "Академія", 2010. – 256с. 6.*Кодак М.П.* Поетика як система : літ-крит. Нарис. – 2-е вид., доповнене. – Луцьк : ПВД "Твердиня", 2010. – 176с. 7.*Кримський С.Б.* Стиль та метод творчого мислення. Під сигнатурою Софії. – К.: ВД "Києво-Могилянська академія", 2008. – 367с. 8.*Кухар-Онишко О.С.* Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія. – К.: Вища школа, 1985. – 175с. 8.*Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X-XII веков: эпохи и стили. – Л.: Наука, - 1973. – 254с. 9.*Новиченко Л.* Вчора. Сьогодні. Завтра. – У кн.: Проблеми. Жанри. Майстерність. – К.: Рад. письменник,1976. – Вип. 1. – С. 10-36. 10.*Павличко Д.В.* Наш співавтор – час. Літературознавство. Критика : у 2 т. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2007. Т.1.: Українська література . – 566с. 11.*Соколов А.Н.* Теория стиля. – М.: Искусство, – 1968. – 223с. 12.*Ткаченко А.О.* Індивідуальний стиль: Феноменологія-типологія; динаміка-статика (На матеріалі творчості українських поетів 60-90-х років XX ст.). Автореферат дис. на здобуття вч. ст. доктора філол. наук. – Київ, 1998. – 36с. 13.*Хализев В.Е.* Теория литературы. Учеб 2-е изд. – М.: Высшая школа, 2000. – 398с. 14.*Шляхова Н.М.* Еволюція форм художнього узагальнення : навчальний посібник. – Вид. друге, доповнене. – Одеса : Астропринт, 2011. – 152с. 15.*Murry J.M.* The problem of style. – Oxford University Press. – 1922. – 148p. 16.*Theories of style.* With especial references to prose

composition. Essays, excerpts, and translations. Arranged and adopted by Lane Cooper. – New York, The Macmillan Company. – 1930. – 459p.

ЛІТЕРАТУРНА ОСВІТА

Ніна Бернадська,
д. філол. наук, проф.

СУЧАСНИЙ ПІДРУЧНИК ІЗ ВСТУПУ ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ЧИ КІЛЬКІСТЬ ПЕРЕРОСЛА В ЯКІСТЬ?

У статті запропоновано огляд підручників і навчальних посібників зі вступу до літературознавства, їх відповідності програмі, змісту дисципліни, концептуальним засадам цієї дисципліни.
Ключові слова: літературознавство, викладання, вища школа.

В статье предлагается обзор учебников и учебных пособий по введению в литературоведение, их соответствию программе, содержанию дисциплины, концептуальным положениям этой дисциплины.
Ключевые слова: литературоведение, преподавание, высшая школа.

This article presents a review of textbooks and teaching aids for entry into the literature, their compliance program, maintenance of discipline, the conceptual foundations of the discipline.
Keywords: literature, teaching, high school.

У викладацькому середовищі побутує такий жарт: незалежно від погоди, кліматичних і політичних катаклізмів, навчальний процес у вищій школі триває, коли є а) студенти, б) викладач, в) аудиторія. Якщо говорити серйозно, то ця тріада, безумовно, важлива, однак процес засвоєння знань передбачає ще один складник – підручник або навчальний посібник із виучуваної дисципліни. Якщо в 90-х роках відчувалася гостра потреба в такій літературі, то сьогодні викладач зі вступу до літературознавства може рекомендувати цілу низку книг. Хронологічно першим став підручник А.Ткаченка «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)», який витримав кілька видань (1998, 2003), а далі, як з рогу достатку посипались книги М.Моклиці («Основи літературознавства». – Луцьк,2002), В.Пахаренка «Основи теорії літератури» (видані у києві в 2007 і 2009 роках), його ж «Українська поетика», яка перевидавалася тричі, востаннє – у 2009 році, І.Безпечного («Теорія літератури». – К.,2009; цей підручник уперше опублікований в Торонто 1984 року), В.Іванишина «Нариси з теорії літератури» (цей навчальний посібник з'явився у 2010 році одночасно в дрогобицькому й київському видавництвах). Своєрідним рекордсменом тут виступає видання О.Галича, В.Назарця, Є.Васильєва, яке під назвою «Загальне літературознавство» спочатку вийшло в світ у Рівному 1997 року, а потім з 2001 до 2008 року перевидавалося чотири рази у київському видавництві, перейменувавшись на «Теорію літератури». У 2010 році О.Галич уже одноосібно видає підручник зі вступу у Луганську. І, нарешті, у 2011 році з'явилися друком три книги – М.Моклиці у Луцьку(«Вступ до

літературознавства»), П.Білоуса (теж вступ) та Н.Ференц «Основи літературознавства» у київських видавництвах «Академія» та «Знання».

Як колишня студентка, котра користувалася лише одним підручником рідною мовою, усім відомим підручником П.Волинського, можу лише позаздрити сучасним студентам, які інтелектуально втішаються від спілкування з різними авторами і їхніми книгами, з різноманіттям підходів щодо викладу матеріалу, багатством ілюстративної інформації, які часто взаємодоповнюють, розширюють, поглиблюють літературознавчі горизонти майбутнього філолога, змушують його думати, дискутувати, шукати істину. Як викладач теорії літератури з багаторічним стажем, хочу поспівчувати своїм студентам, особливо тим, хто ретельно і вдумливо навчається, бо їм – сьогоднішнім першокурсникам – вкрай необхідний «штурман» (чи лоцман?), щоб прокласти правильний маршрут в океані навчальної інформації. Простіше кажучи, перед студентом постає питання абсолютно приземлене, навіть банальне – за яким підручником підготуватися до екзамену, щоб скласти його успішно. А перед викладачем завдання теж непросте – прийняти той іспит, не перетворюючи його на з'ясування, що правильно, а що не зовсім коректно, м'яко кажучи, сформульовано в тому чи іншому підручнику(скажімо, доводиться дискутувати зі студентами щодо проявів класицизму в українській літературі, але, на мій погляд, така полеміка виправдана, бо вона вчить мислити, аналізувати, зокрема відштовхуючись від шкільного визначення «Енеїди» як реалістичної бурлескно-травестійної поеми до судження про деякі тенденції класицизму у ній, залучаючи спостереження Д.Чижевського, що створює жваву атмосферу обговорення і суперечок на семінарських заняттях).

Отож, перефразовуючи російського поета, я за тезу «більше підручників хороших і різних», однак не можу не поділитися своїми міркуваннями щодо проблем сучасного українського підручника зі вступу до літературознавства, яких, на мій погляд, кілька.

По-перше, структурування підручника/навчального посібника. Як відомо, вишівський курс із вступу складається із трьох розділів – література як вид мистецтва, художній твір, літературний процес, тобто домінанти чітко визначені. Тому виникає закономірне питання: якою мірою сучасний підручник/навчальний посібник відповідає змісту нормативної професійно-профільованої дисципліни? Ця відповідність дотримується, водночас більшість авторів розширює рамки курсу, відтак – пропонованого для вивчення матеріалу. Зокрема, у навчальному посібнику М.Моклиці (видання 2011 року) вміщено підрозділи «Психологія творчості», «Ієрархічність літератури», а також теми в межах факультативу: «Міф і архетип як терміни сучасного літературознавства», «Романтизм і реалізм як бінарна опозиція культури», в А.Ткаченка – «Кіносценарій як межисистемне явище». Безперечно, такі авторські підходи можна лише вітати, бо вони вводять студента у ширше коло літературознавчих проблем (а якщо нагадати, що такі вставки ґрунтуються переважно на матеріалі, який є предметом наукових зацікавлень самого автора, то написані вони блискуче). Водночас практично у всіх підручниках/навчальних посібниках (за винятком підручника А.Ткаченка) є

розділи, присвячені й історії літературознавства, й науковим школам, що, на мій погляд, не завжди виправдано, адже п'ятикурсникам викладається теорія літератури, яка й передбачає знайомство із цими темами. Якщо йти за авторами сучасних підручників/навчальних посібників, то і на першому курсі бакалаврату, і на першому магістратури викладається один і той же матеріал, але ж вступ до літературознавства (основи літературознавства) передбачають таке двоєдине завдання: актуалізацію шкільних знань з теорії літератури і їх поглиблення з метою розуміння й ефективного вивчення філологічних дисциплін літературознавчого циклу протягом наступних років. Сьогодні, на мій погляд, назріло питання про визначення змісту цих дисциплін, принаймні, на рівні підручників/навчальних посібників, бо він дуже «розмитий», а, головне, повторюваний. Тому ми, пропагуючи високий статус магістратури, насправді знижуємо його, оскільки навчальний матеріал, засвоєний на першому курсі, лише повторюється на п'ятому. Традиційно курс теорії літератури передбачав вивчення теоретико-літературних понять в синхронії і діахронії, тому особлива увагу зверталась на історичну поетику, історіографію науки про літературу, зокрема на проблеми становлення, етапи розвитку літературознавства, літературних шкіл, напрямів, методологій, а в курсі зі вступу до літературознавства подавався загальний огляд основних здобутків науки про літературу від давнини до сучасності. У сучасних підручниках зі вступу одна третя матеріалу належить курсу теорії літератури (Н.Ференц, О.Галич) – це розділи «Історія розвитку теоретико-літературної думки», «Основні напрями зарубіжного літературознавства XIX-XX століть», «Новітні напрями і течії у літературознавстві», «Історія українського літературознавства» (до речі, у плані підготовки магістрів існує окрема дисципліна з такою ж назвою, розрахована на 34 години). Матеріал цей надзвичайно сконденсований, щільно інформативний, величезний за обсягом, тому часто-густо поданий конспективно, як, наприклад, питання про теоретико-літературну думку бароко у підручнику Н.Ференц, де в двох невеликих абзацах лише названо основні праці Джованні П.Капріо, Франческо Патриці, Лоренцо Верніні, Б.Грасіана й Е.Тезауро із зазначенням їх національності, років життя [1, 22]. До речі, в одній із рецензій про це також згадується: «Деякі проблеми… варто вивчати в курсі теорії літератури. Наприклад, у М.Моклиці це параграф 4.1. «З історії науки», у П.Білоуса – 1.2. «З історії літературознавства», адже до сприйняття поданого у них матеріалу студенти-першокурсники ще не готові. Його краще вивчати пізніше, коли позаду в них будуть курси історії української літератури, історії зарубіжної літератури, спецкурси та спецсемінари тощо» [2, 113].

На мій погляд, недоцільно включати в курс із теорії літератури розділи «Мова художнього твору», «Основи віршування», адже після знайомства з ними на першому курсі студенти ці теми поглиблюють під час вивчення дисциплін історико-літературного спрямування, а також відповідних спецкурсів і спецсемінарів.

За цим усім втрачається системність і послідовність у здобутті літературознавчих знань, глибина осягнення предмету, його термінологічного

апарату. Наприклад, у навчальному посібнику П.Білоуса пропонується цілий розділ про літературну творчість і варіанти її тлумачення обсягом у 36 сторінок, у той час як важливий розділ «Літературні роди і жанри» значно коротший, а це ж своєрідний генологічний фундамент, який годі переоцінити для всіх літературознавчих дисциплін від першого до останнього курсу. Не заперечую, що міркування про творчість як засіб самовираження, пізнання й самопізнання, змагання, насолоди тощо цікаві, проте це матеріал, екстрапольований у курс теорії літератури. Водночас деякі твердження автора не витримують критики, вірніше, викликають подив не те що у студента, а й у викладача. Скажімо, трактування творчості як волі до влади, котре нагадує мікс думок та імен, у якому нелегко зорієнтуватися. А деякі твердження навіть лякають: «Художнє слово засвідчує вибір письменником засобу здійснювати свою волю над іншими. Особливо яскраво виявляється воля до влади у творах з потужною тенденційністю («ідейністю»). Такими є біблійні тексти, витвори середньовічної літератури, епохи Просвітництва та реалізму» [3, 219]. Далі згадується Т.Шевченко, сатиричні поеми якого засуджують суспільні порядки, рабство. І – висновок: «Поет не прагне влади державної, але має гостре відчуття влади Слова над людиною, власного Слова, що виджерелює з його волі до влади, яка з малих літ витіснялася зі свідомості» [3, 219]. Мені здається, це якийсь украй спрощений психоаналіз, який лише заплутує вчорашнього школяра, котрий, читаючи навчальний посібник, пригадає Шевченкові незабутні пейзажні замальовки. Крім того, допитливий студент може пригадати ліричний цикл Т.Шевченка «Доля», «Муза», «Слава», основний мотив якого – самоусвідомлення поетом своєї творчості, яка для нього – і покликання, й доля, і слава, а ще – і «порадонька святая», і «зоря», і «дума пречиста», і «старенька сестра Аполлона». Ось де справжній Т.Шевченко, а коли автор навчального посібника використовує приклади з його творчості для ілюстрації своїх тверджень, то необхідно робити це фахово, з детальним коментарем, адже вступ до літературознавства – пропедевтичний курс, який готує студента (вчорашнього школяра) до сприйняття теорії літератури. Власне, чому ж в контексті творчості до влади не говорити про соцреалістичний канон, про спрощене трактування понять ідейності, про те, що й у межах цього жорсткого канону існував опір йому ж самому.

Отож, постає ще одна проблема – проблема розрізнення «жанру» навчальної книги. Чіткої відповіді на це питання знайти неможливо, а це зумовлює своєрідну самодіяльність у підходах до створення підручника / навчального посібника. І, найперше, це стосується суб'єктивності в осмисленні пропонованих тем, які нібито і передбачені програмою, але насправді трактуються так, що грішне змішується із праведним, або ж ілюстративний матеріал добирається довільно. Скажімо, у навчальному посібнику П.Білоуса переважають приклади з давньої української літератури, часто вони вдалі й доречні, але ж мета навчальної книги, висвітлюючи певне явище чи факт літературного життя, показати динаміку й історичний розвиток художньої словесності, її вершинні здобутки від давнини до сьогодні. Нагадаю, що на філологічному семінарі-2007 пролунала слушна думка О.Астаф'єва, який

зауважив: «Будь-який сучасний підручник з теорії літератури, по суті, інвентаризує й систематизує канони та інновації – естетичні й літературознавчі закони й категорії, переглядає старі, «канонізує» нові, створюючи термінологічну картотеку XX-XXI ст. І тут важливо уникнути еклектики, досягти того, щоб текст підручника відповідав критеріям внутрішньої зв'язності (когерентності), цілісності і завершеності, чітко репрезентував концепцію автора – і через структуру заголовків і підзаголовків, і через логічну послідовність частин, і через змістове наповнення розділів» [4].

Інший приклад: П.Білоус трактує бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм і реалізм як типи творчості, а модернізм і постмодернізм зараховує до стильових різновидів , розчерком пера відміняючи поняття напрям і течія. Зокрема, зазначає: «Оскільки слово «течія» є радше образним означенням, а не терміном, резонно замінити його словом «різновид», що відповідає структурним особливостям літературного процесу і входить до наукової термінологічної системи» [3, 276]. Нехай так, але на наступних сторінках навчального посібника раптом модернізм – нагадаю – стильовий різновид – дрібниться ще на дрібніші (даруйте тавтологію, але так у автора) стильові різновиди, як символізм, неоромантизм тощо. А ще далі постмодернізм – уже не стильовий різновид, а – цитую : «Це не так стиль, як безперервний процес одночасного розладу та перетворення в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій. Цілісність, логічна визначеність, певна система критеріїв та естетичних цінностей – не його ознаки, оскільки постмодерн – те, що нині триває. Тому сучасний літературний критик перебуває всередині процесу і не має змоги повністю оцінити ситуацію, йому під силу тільки вловити певні тенденції та окреслити більш-менш сформовані явища» [3, 293]. Цей авторський пасаж мало того, що наснажений смаковими оцінками, а не об’єктивністю, ще й не враховує такого: більше десятиліття тому дослідники чітко ствердили так звану «східноєвропейську» версію постмодернізму, і вона зовсім не залежить від того, де знаходиться критик чи вчений. Та й на філологічному семінарі-2011 пролунала надзвичайно цікава думка Я.Поліщука про закінчення епохи постмодернізму, його зміну новим напрямом – автентизмом [5, 11].

Загалом П.Білоус любить епатувати не лише студента, а й викладача. Так, міркуючи про закономірності та парадокси літературного буття (саме так озаглавлено один із розділів), автор уводить до нього параграф «Художнє вдосконалення». Напрошується думка – кого? письменника? чого? літературного твору? літературного процесу? А, виявляється, йдеться про «збагачення художньої свідомості людства» [3, 300]. І, як сказали б математики, доказова база тут така: «Кожна епоха дає своїх великих письменників, а пізніші періоди не завжди художньо вищі за попередні. Поставивши в один ряд геніїв: Гомера, Данте, Шекспіра, Пушкіна, Шевченка, – неможливо побачити хронологічно наростаючої переваги.

І все ж, якщо кинути погляд на історію літератури загалом (чи національної зокрема), можна зауважити постійне оновлення тематики, проблематики, удосконалення жанрових форм, стилю, засобів образотворення,

що пояснюється нагромадженням літературного досвіду, який стає основою нових художніх пошуків» [3, 299-300]. У перекладі на загальновідому мову літературознавчих термінів і понять це розшифровується так: літературний процес певної країни та епохи визначається засвоєнням попередньої естетичної традиції і новаторських пошуків художників слова.

Загалом у навчальному посібнику П.Білоуса ніби все правильно, і водночас кожна висловлена думка якась напівправдива, неістинна. Судіть самі: перший абзац цієї книги звучить так: «Літературознавство належить до однієї з найдавніших сфер наукового осмислення і пізнання культурного світу…» [3, 7], але ж як наука воно оформилося на початку XIX століття, а до того існувало в царині естетики, філософії. Ще одна, правда, завелика цитата, але вона дуже промовиста: «Залежно від читацької публіки, критики і теоретиків літератури в різні історичні періоди складається ієрархія (розташування в певному порядку) жанрів. В античні часи розрізняли «високі» та «низькі» жанри: до «високих» належала трагедія, до «низьких» – комедія; у Середні віки до «високих» жанрів зараховували житія, патерики, богословські трактати, до «низьких» – апокрифи, пародії, «побрехеньки-єресі»; у Нові часи високо цінували роман, а до «низьких» жанрів відносили «бульварну» літературу, «циганський» романс. Нині серед жанрових лідерів – проза «потоку свідомості», рефлексійна, зорова поезія, психологічна новела, детектив, фентезі» [3, 158]. Як кажуть у народі, що не слово – то й неправда. Бо… воно ніби й по-науковому, кругленько так написано, але кожне речення вимагає коментаря: і про нібито «низький» жанр античної комедії; і загалом не про ієрархію жанрів, а про ієрархію літературних репутацій, і про класицизм, у якому справді існував поділ на жанри, і про заперечення жанру постмодерністами тощо.

У зв'язку із усім окресленим колом питань хочеться зачепити ще одну, вкрай дражливу тему – зовнішнього рецензування. Не секрет, що сьогодні сам автор пише критичні відгуки (які не є критичними у справжньому сенсі цього слова) на свій текст, то ж справжнє глибоке прочитання, погляд збоку колег-літературознавців, колег-викладачів відсутній, і ця драматична відсутність фахового рецензування породжує численні недохопи у підручниках / навчальних посібниках. Повернення інституту справжнього рецензування – це не каральний захід, а спроба допомогти авторові побачити його власний текст збоку, бо ж він сам так уже з ним зріднився, що якихось посутніх речей навіть може не помічати. А це тягне за себе й елементарні фактичні помилки. У навчальному посібнику П.Білоуса їх чимало: Пісони – з малої літери, нідерландський культуролог, автор «Homo Ludens» – то Гейзінг, то Гейзінга, творцями епічної драми в літературі проголошено Л.Курбаса, В.Мейєрхольда [3, 135]. Це окремі огріхи, які легко виправляються. А є й інші, більш суттєві. Якщо викладач зі вступу рекомендує студентам ознайомитись із працею М.Бахтіна «Епос і роман», то з допомогою П.Білоуса можна влаштувати в аудиторії диспут на тему: «Роман – жанр канонічний чи ні?». Й епіграфом до нього стануть такі рядки з навчального посібника: «…жанр новочасного роману почав формуватися у XII-XIII ст.. («лицарський роман»), а утвердився (канонізувався) лише у XIX ст. у реалістичній літературі. Протягом XX ст.

роман відійшов від канону…» [3, 137]. Допитливий студент також буде здивований, коли прочитає про те, що мемуари належать до оповідних форм малої прози (загалом сьогодні літературознавці відходять від визначення жанрів завдяки обсягу – більше-менше), а традиційний ряд сучасних ліричних жанрів – це, зокрема, ода, панегірик, епіталама, епістола, епіграма, пастораль, псалом. Коли, як приклади, автор наводить «Оду музиці» Б.Олійника, «Псалом 16» Л.Костенко, «Величальну молодої для молодого» М.Вінграновського, то означає їх як жанри модифіковані. Проте шлях модифікації і трансформації жанрів, запропонований П.Білоусом, вимагає ретельного коментаря. Як і підсумок цього інформаційного блоку: «Чимало сучасних ліричних творів не має чітких жанрових ознак, тому до них застосовують загальну назву – ліричний вірш» [3, 143]. Як кажуть, усе догори дригом, оскільки ліричний вірш – найпоширеніший жанр , а всі інші його різновиди, справді, зустрічаються, але, безперечно, сучасна ода дуже далека від її класицистичної посестри.

У розділі про літературознавство як науку шановний автор зауважує: «Судження про літературу передбачає індивідуальність її розуміння, виражати його потрібно відповідною «літературознавчою мовою», що має певні стійкі поняття, правила їх уживання тощо» [3, 8]. З «індивідуальністю розуміння» в автора все гаразд, як бачимо, а от щодо стійких понять і правил їх уживання, то… Судіть самі. Художні тропи означені як своєрідні механізми [3, 64] (чому не традиційно – художні засоби?), а хронотоп – художня одиниця (це щось нове, а про М.Бахтіна, котрий запозичив це поняття з природничих наук і адаптував до літературознавчих потреб – ані згадки). Автор раптом заявляє, що «багато в чому лірика співмірна з поняттям «поезія». А в чому ж вона не співмірна? Та й це питання досконально обґрунтовано А.Ткаченком у розділі «Проблеми генології» [6, 56-68]. І з подібних різночитань, напівістинних, а той хибних тверджень зітканий увесь навчальний посібник.

Продовжуючи думку про важливість рецензування, хочу зазначити, що й відгуки на книги, які уже побачили світ, створюються за принципом «кукушка хвалит петуха, за то, что хвалит он кукушку…». Скажімо, рецензент N, сам автор одного з навчальних посібників зі вступу до літературознавства, схвально оцінює напрацювання своїх колег, М.Моклиці та П.Білоуса, й про себе не забуває, але тільки порівнює структуру посібників, а не аналізує їх зміст. Зокрема зазначає, що лише у навчальному посібнику П.Білоуса говориться про концепти творчості, про «художній талант, народження творчого задуму, творче натхнення, роботу письменника над твором. В інших авторів подібного розділу немає» [2, 113. Справді, немає, бо лише у П.Білоуса можна прочитати таке: «У процесі творчої роботи, коли необхідні концентрація уваги, свіжість думки, пам’яті, корисним видається все, що може їх активізувати. Наприклад, Фрідріх Шиллер, працюючи, тримав ноги у холодній воді. Марсель Пруст нюхав міцні парфуми, а Єнс Якобсен – гіацинти. Генрік Ібсен, не цураючись під час роботи чарки, рвав непотрібні папери та газети. Жан-Жак Руссо змушував інтенсивніше працювати свою думку, виставивши на сонце непокриту голову. Джон Мільтон диктував твори, лежачи на низькому диванчику й опустивши голову майже до підлоги» [3, 249]. Коментарі, як

кажуть, зайві. На тлі тих недоречностей, які спостережені у навчальному посібнику, залишається порадіти за його автора, який так чітко сформулював думку про роботу письменника над твором, муки творчості.

Сьогодні помітна тенденція і до так званого «творчого запозичення», коли думки, наприклад, із «Мистецтва слова» А.Ткаченка чи «Історії українського літературознавства» М.Наєнка плавно перетікають в інші посібники, часто без посилань на авторство, в кращому разі – у загальному списку літератури.

Насамкінець, шановні колеги, хочу зазначити, що мій виступ народжений небайдужістю до літературної освіти й освіти загалом, суспільний статус якої різко падає. І починається це ще зі шкільної лави. Скільки вже говорилося про програму з української літератури, яка не зовсім приваблює сучасну дитину, про підручники, які не завжди фахово написані. Не можу не згадати один приклад: «…розповідна манера в творі змінюється, коли після вбивства Михайла обмежується кут зору персонажів, а Сава та Рахіра змальовуються за допомогою зовнішньої фокалізації. Наратор не повідомляє про хід думок Сави і Рахіри, що дозволяє підсилити інтерес читача до сюжетних перипетій. До кінця твору читач так і не знайшов переконливого підтвердження провини Сави, адже розповідач не застосував внутрішньої фокалізації, тому його думки залишаються загадкою» [7, 218]. А це вже цитати зі шкільного підручника з української літератури для 10 класу. Отака «фокалізація» і вбиває бажання школяра осягати світ художньої словесності, як і деякі навчальні посібники спрощеними концепціями не можуть допомогти студентам вивчити основи теорії літератури. Подібні процеси, напевно, сумне знамення часу, проте викладач може рекомендувати студенту виважені, ґрунтовні праці – підручник А.Ткаченка, надзвичайно інформативний, чітко продуманий і структурований, з прекрасними ілюстраціями, дібраними фахово, з тонким відчуттям слова, його переливів, відтінків, його підтексту і таїни; це і навчальний посібник М.Моклиці, написаний більш стисло, більш академічно, це й підручник О.Галича, який найповніше відповідає програмі дисципліни, чітко структурований, доступно написаний, а для сучасних студентів – це, здається, визначальна ознака. Отож, кількість справді переростає у якість, але й треба пам’ятати про те, що навіть ложка дьогтю може зіпсувати бочку меду, або варто згадати влучний діагноз А.Ткаченка (до речі, вербалізований також на філологічному семінарі-2011) про «симптоми паралітературознавства».

1. *Ференц Н*. Основи літературознавства: підручник / Н.С.Ференц. – К.:Знання,2011. – 431с. – (Вища освіта ХХІ століття). 2.*Галич Олександр*. Вступ до літературознавства: нові видання // Слово і Час. – 2012. – №5. – С.112-113. 3. 2.*Білоус П. В.* Вступ до літературознавства: навч. посібник / П.В.Білоус. – К.: ВЦ «Академія»,2011. – 336с. – (серія «Альма-матер»). 4.*Астаф’єв Олександр*. Сучасні підручники з теорії літератури: канони та інновації / Олександр Астаф’єв. // Філологічні семінари. – 2008. – Вип.11. Теорія літератури у вищій школі. – С.170-175. 5.*Поліщук Ярослав*. Автентизм (спроба дефініції художнього напряму ХХІ століття) / Ярослав Поліщук. // Філологічні семінари. – 2011. – Вип.15. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект. – С.11-17. 6.*Ткаченко Анатолій*. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник / Анатолій Ткаченко .– 2-е вид., випр.. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448с. 7.*Українська література*. Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К.: Освіта,2010. – 352с.

Григорій Клочек,
д. філол. наук, проф.

ПРОБЛЕМИ «ШКІЛЬНОГО» ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ПОГЛЯД НА ПЕРСПЕКТИВУ

У статті аналізуються недоліки діючої програми з літератури для середньої школи і пропонуються принципи її реформування. Визначається специфіка шкільного літературознавства та накреслюються перспективи його розвитку. У зв'язку з цим розглядаються основні вимоги до нового покоління підручників та методичних посібників з художньої літератури.
Ключові слова: література, викладання, середня школа.

В статье анализируются недостатки действующей программы по литературе для средней школы и предлагаются принципы ее реформирования. Определяется специфика школьного литературоведения и рассматриваются перспективы его развития. В связи с этим определяются основные требования к новому поколению учебников и методических пособий по литературе.
Ключевые слова: литература, преподавание, средняя школа.

The article analyzes drawbacks of the current syllabus in Literature for the secondary school and suggests principles of its reforming. The specific character of school study of literature is being defined and the prospects of its development are being considered. In this connection there defined basic requirements to the new generation of textbooks and manuals in Literature.
Keywords: literature, secondary school.

«Шкільне» літературознавство – окремий напрям нашої науки. Для літературознавців, що задумуються над сенсом своєї професійної діяльності, цей напрям мав би бути особливо притягальним: працюючи на школу, тобто працюючи для вчителя та учня, виходиш на аудиторію максимально широку, багатотисячну, яка з вдячністю приймає плоди твоєї праці.

Чесно кажучи, наше літературознавство у великому боргу перед школою. Воно вже стало всуціль «дисертаційним», заклопотаним лише здійсненням своїх, суто дисертаційних ритуалів, і через те безконечно віддалилося від потреб школи. Один з таких ритуалів – намагання про прості речі говорити нудно і складно. А школа вимагає іншого – великого мистецтва про складні речі говорити цікаво й зрозуміло.

Проблема полягає у тому, що наше літературознавство не відчуває цього боргу перед школою.

Завдання мого виступу полягає в тому, щоб звернути увагу колег на специфіку та проблеми «шкільного» літературознавства, накреслити перспективу його розвитку, врешті-решт зацікавити цим напрямом, де можна прикласти свої сили, відчути себе і потрібним, і корисним…

Деякі принципи реформування шкільної програми з літератури. Сьогодні шкільна літературна освіта знаходиться в глибокій кризі. Мені доводилося не раз про це писати. За дорученням МОНмолоді і спорту, я

розробив Концепцію реформування шкільної літературної освіти, яка була надрукована в журналі «Дивослово» (2011р., № 10), і протягом 2012 року активно обговорювалася на сторінках цього видання. Основні положення Концепції були схвалені учасниками обговорення. Справа за її реалізацією. Щоб зрозуміти, в яких напрямах має розвиватися «шкільне літературознавство», котре орієнтуватиметься на цю Концепцію, прокоментую кілька принципових вимог, яких мають дотримуватися майбутні шкільні програми з української літератури.

1. ***На вивчення кожного твору має виділятися така оптимальна кількість часу, яка давала б учителеві можливість організовувати його вивчення у відповідності до мети і завдань, що стоять перед художньою літературою як навчальним предметом.***

Один із головних недоліків нині діючої програми полягає у тому, що вона перетворила вивчення літератури у шаленні перегони по літературних періодах, напрямах, іменах і творах. Цей калейдоскоп імен і творів не дає вчителю часу для того, щоб допомогти учням відчути красу художнього слова, зануритися у смислові глибини художнього твору. Відбувається запрограмоване ковзання по поверхні літературних явищ, яке просто не дає вчителю можливості працювати з художніми текстами. Грубо порушується засадничий концепт методики викладання літератури, сформульований Василем Сухомлинським таким чином: «Уявімо собі, що в класі вивчається музика. Учитель з уроку в урок говорить про музику, а музики діти не чують, бо немає в класі жодного музичного інструмента. На жаль, так часто буває й з вивченням літератури: є слова про літературу, але не чути живого художнього слова. […] Слово на уроці літератури – це те ж саме, що мелодія на уроці музики». (Сухомлинський Василь. Стежка до квітучого саду // Літ. Україна. – 1969. – 26 вересня).

Не буде перебільшеним твердження, що все останнє десятиліття завдяки такій «калейдоскопічній» програмі відбувалось **масове відлучення** українського школяра від рідної літератури, відлучення, яке вже позначилося на морально-етичному, загальнокультурному і, відповідно, розумовому розвитку кількох поколінь молодих людей.

2. До програми мають входити лише високохудожні твори.

Вирощення імпліцитного, інтелектуального читача можливе лише на матеріалі літературної класики. Шкільна програма з літератури, основу якої становить вища літературна класика, набуває потужної системотвірної енергії, здатної зрушити, активізувати літературну освіту як процес з усіма його складовими. Класика має становити основний корпус програми для старших класів. Завдяки обмеженій кількості «програмових» творів на вивчення кожного з них виділятиметься більше навчального часу. Таким чином учитель дістане змогу домагатися якіснішої роботи з текстом. Успішне освоєння літературної класики – це одна з найбільш благодатних можливостей підніматися до життєвих істин, в тому числі і вічних істин буття. Завдяки відчутному зменшенню кількості програмових творів з’явиться можливість сконцентрувати пізнавально-освітні зусилля на вивченні окремих творів. У результаті концентрації на собі всезагальної уваги, програмові твори

набуватимуть *всеукраїнської знаковості. З*дійснюватиметься колективний пошук оптимальних методичних підходів до їх шкільної інтерпретації.

3. Ретельне дотримання принципу відповідності як змісту, так і форми творів віковим особливостям власне сучасних учнів.

Кожний твір, який претендує стати «програмовим», має пройти найсерйозніше «тестування» на відповідність багатьом параметрам. При цьому необхідно шляхом моделювання процесу сприймання цього твору сучасним школярем спрогнозувати його реальний навчально-розвиваючий, когнітивний, етичний та естетичний потенціали впливу.

Критерій *«краса художньої форми»* має бути однією з найважливіших. Треба, звичайно, враховувати, що всі по-справжньому високохудожні твори мають високоорганізовану форму (справжня художність неможлива без досконалої форми). Проте необхідно взяти до уваги, що окремі високоталановиті твори позначені **особливо увиразненою красою.** Саме такі твори повинні мати пріоритети при відборі до програми.

Потребує вирішення уже давно існуюча проблема, що стосується неспроможності дев'ятикласників через свій ще далеко незрілий вік піднятися до осмислення окремих творів Тараса Шевченка. Через це більшість учнів буквально розходяться в часі із найбільш потужними в художньому та філософському планах шедеврами нашого найбільшого поета. Виходячи з цього, пропонується запрограмувати на останній семестр одинадцятого класу спеціальний курс «Вершини українського письменства», у якому учні змогли б неквапно осмислити такі складні і по-справжньому знакові твори української класики, як посланіє «І мертвим, і живим, і ненародженним…» Тараса Шевченка, «Мойсей» Івана Франка, одну із драм Лесі Українки.

Підручники.

Нова програма потребує усвідомленого творення нового покоління підручників. При цьому необхідно враховувати, що в існуючих на даний час підручниках як для середніх, так і для старших класів, є багато цінних методичних знахідок, вдалих методичних вирішень, які потребують збереження і використання.

Принципи, за якими формуватиметься нова програма, мають бути визначальними і для нового покоління підручників. Орієнтація на твори високої (бажано – найвищої!) художньої вартості, врахування вікових особливостей власне сучасного учня, кардинальне скорочення кількості оглядових тем та письменницьких імен, пом'якшення історико-літературного підходу, відхід від «шкільної поетики» й поступовий вихід на поле поетики теоретичної (загальної, функціональної), яка вибудовується на засадах розуміння твору як системно-цілісного функціонуючого «організму», що генерує художню енергію, інтеграція мовної та літературної освіти в старших класах за принципом три уроки літератури плюс один урок мови, включення до інтегрованого курсу елементів риторики – всі ці тенденції нової програми, перебуваючи в складному, та все ж реально відчутному взаємоузгодженні, мають знайти органічне, оптимально вивірене втілення у новому поколінні

підручників з літератури. Формування моделі підручника нового покоління має відбуватися в таких напрямах:

1. Вироблення стилю викладу є однією з головних проблем створення підручників. До її вирішення треба ставитися осмислено й вимогливо. При цьому необхідно уникати крайнощів, які полягають як в надмірній занауковленості, що часто переходить у «залізобетонність» літературознавчого тексту, так і в його надмірній кучерявості, розчуленості, у посиленні белетристичних елементів. Існує величезний стильовий досвід популярного й цікавого викладу складного наукового матеріалу, який потребує засвоєння. Стиль викладу матеріалу, рівень його естетичної культури визначається багатьма чинниками, серед яких домінантними є уміння вибирати та компонувати сам матеріал, надавати йому інформаційної свіжості.

До складових стилю треба віднести його здатність набувати адекватності (відповідності) стосовно інтерпретованого матеріалу, бо одна справа – виклад біографії письменника, інша – аналіз поетичного твору, ще інша – аналіз проблематики роману, ще інша – характеристика літературної епохи в оглядовій темі.

Особливо важлива риса стилю автора, його літературознавчої кваліфікації та педагогічної майстерності – в умінні дотримуватися принципу ощадності, яка виявляється в точному відчутті міри, – ця особливість важлива не лише тому, що засвідчує талановитість автора чи авторського колективу («талант – це почуття міри»), а й тому, що визначає доцільність «методичних» складових підручника – різного роду питань, завдань, консультативних моментів, теоретико-літературних дефініцій тощо, якими недопустимо перевантажені майже всі існуючі підручники (особливо це стосується підручників для 5–9 класів).

І понад усіма цими вимогами – найголовніша: естетика стилю підручника визначається умінням автора про складні речі говорити зрозуміло. Власне за цією здатністю прозоро висловлювати складні думки криється високий професіоналізм літературознавця, поєднаний з талантом Учителя, Педагога.

Принцип ***краси стилю*** підручника треба розглядати як атрибут гуманної педагогіки.

Краса стилю підручника – основний критерій його оцінки. Бо наявність краси – це перша і головна ознака довершеності.

Підручник – це те, що завжди **під рукою** в учня. З цією щоденною для нього книгою він спілкується постійно. І якщо з цієї книги до учня постійно струмує благотворна, ошляхетнююча енергія краси, то це означає, що вона якнайкращим чином виконує свою високу педагогічну місію.

2. Внутрішня структурованість і змістовність підручників має відповідати «духу і букві» Концепції, де «буква» – це програма, що побудована на зазначених вище принципах, а «дух» – надзавдання, що полягає у **вирощенні** (термін Шалви Амонашвілі) читача, наділеного високим рівнем імпліцитності, здатного, за словами В. Сухомлинського, відчувати «аромат поетичного слова».

Підручники хрестоматійного типу для 5–9 класів за своєю структурою є встояними, перевірені практикою, вони акумулювали багатий методичний досвід. Тому вони потребують менше реформаторських втручань щодо структурування. Тут важливо шляхом відбору всього найціннішого оптимізувати методичну складову, яка має здійснюватися з врахуванням двох головних вимог: 1) виразній спрямованості методичної складової на виховання в учнів читацького інтелектуалізму, тобто читацької імпліцитності; 2) розвиток усного та писемного мовлення при їх тісній взаємодії; 3) радикального розвантаження від тих «запитань і завдань», яких явно забагато в наявних підручниках, через що вони, деконцентруючи увагу, приносять більше шкоди, аніж навчального ефекту, – тут теж доцільно застосувати закон ощадності.

Зміст і структура підручників для 10-х–11-х класів потребують суттєвих змін у відповідності до нової Концепції.

Оглядові розділи мають взяти на себе основне завдання у справі навчального інформування про головні історико-літературні періоди. При цьому важливо, щоб вони створювали наочний суспільно-політичний *образ часу*, осмислення якого давало б можливість розуміти найбільш суттєві характеристики зумовленої тим часом літературної епохи. Уміння вибрати основне у відповідному історико-літературному періоді з його подальшим інтерпретаційно здійсненим увиразненням – ось що вимагається від авторів підручника щодо висвітлення оглядових тем.

У зв’язку з кардинальним скороченням кількості письменницьких імен орієнтація на твори вищої художньої проби обумовлює суттєве реформування змісту і структури монографічних розділів, тобто розділів, присвячених вивченню життя і творчості окремих письменників.

Основні компоненти таких розділів: 1) біографія письменника; 2) детальний аналіз одного-двох творів (йдеться про твори невеликих розмірів, поезій, оповідань) або ж одного-двох уривків з великих за розмірами творів (зрозуміло, що такий аналіз має бути складовою частиною цілісного аналітичного розбору твору); 3) консультативно-інструктивної частини, що складається з консультацій стосовно вивчення окремих творів, алгоритмів їхнього аналізу, написання письмових робіт, завдань з риторики тощо; 4) теоретико-літературного матеріалу.

Біографія письменника має створювати його живий образ, водночас важливо, щоб він постав як видатна особистість, як син свого народу (хай не лякає пафосність цього вислову, бо ж вивчатиметься творчість видатних творчих особистостей – класиків вітчизняної літератури). Виклад біографічного матеріалу повинен бути насичений інформацією, яка готуватиме учня до глибокого сприймання його творчості – йдеться про активізацію біографічного методу вивчення літератури. Тому треба звертати увагу на особливості художнього обдарування письменника, впливи середовища, в т.ч. і творчого, на окремі моменти психології творчості, на формування стилю і т.д. Має бути відповідність, певний перегук між біографією митця та наступним аналізом його творчості. Йдеться про задіяність відомого принципу «якщо в першій дії

спектаклю на стіні висить рушниця, то в заключній частині вона повинна вистрілити».

Детальний аналіз творів, здійснений шляхом **повільного прочитання** твору або ж окремих його фрагментів, – це принципово новий вид «підручникового» аналізу і, відповідно, роботи на уроках літератури, завдання якого полягає у вихованні в учня умінь та навичок більш глибокого сприймання і розуміння художнього тексту.

Йдеться про метод, навчальна ефективність якого у вихованні імпліцитного читача є високою і який вже давно використовується найбільш талановитими і досвідченими вчителями-словесниками.

Консультативно-інструктивна складова покликана навчати учнів самостійно вчитися.

У зв'язку з тим, що збільшення навчального часу на вивчення окремих творів, ширше застосування методу повільного прочитання створює ситуацію, коли безпосередньо на уроках вивчатиметься обмежена кількість творів, – екстенсивний спосіб навчальної роботи над художніми текстами поступиться інтенсивному. Відповідно змінюватиметься і характер домашніх завдань – від засвоєння тексту підручника (т. зв. «критики»), яким часто обмежується виконання домашніх завдань, до самостійної роботи над твором, що скеровується відповідними консультаціями, пропонованими алгоритмами.

Було б помилкою пропонувати загальні для всіх творів схеми аналізу. Кожний твір – окремий «організм» зі своїми виразно проявленими домінантами. Тому аналіз кожного окремого твору потребує індивідуального підходу і, відповідно, ексклюзивного алгоритму аналізу.

Подібні консультативні матеріали мають спрямовувати творчу роботу учнів на написання письмових творів, проголошення учнями доповідей і т.д. Іншими словами, запрограмовування учнів на самостійну роботу є одним із головних завдань підручника.

Добре розроблена інструктивно-консультативна складова забезпечує продуктивний діалог *підручник – учень*, суть якого в тому, що підручник програмує самостійну роботу учня, ставить йому проблемні запитання, тестує, а учень шукає і знаходить у підручнику відповіді, які виникають у нього.

Супровідна методична література.

Система навчальних посібників, які немовби оточують підручник, узгоджено «співпрацюють» з ним, мають відігравати важливу роль у піднесенні якості літературної освіти.

Старий, ще радянських часів, навчально-методичний комплекс видань уже зруйновано, новий – перебуває у стадії становлення. З'явились цінні напрацювання: поволі ліквідовується криза, пов'язана з відсутністю в достатній кількості друкованих художніх текстів, що вивчаються в школі, приємно вражають ілюстровані хрестоматії, присвячені «програмовим» письменникам (видавничий проект «УСЕ»). Проте поряд з цими та іншими досягненнями в умовах «вільного ринку» відбулось масове продукування нашвидкуруч зробленої «допоміжної» літератури, що наділена відверто «мінусовою» ефективністю. Йдеться про збірники «Золотих творів», шпаргалки до усних

екзаменів, посібники, в яких переказуються сюжети класичних літературних творів.

Реалізація Концепції неможлива без нового покоління супровідної методичної літератури.

Основні жанри такої літератури:

1. **Навчальний посібник-хрестоматія**, присвячений монографічному вивченню творчості письменника. Орієнтовні змістові та структурні параметри такого посібника:1) біографія письменника; 2) тексти вибраних творів; 3) аналіз творів, в т.ч. і здійснений за методикою повільного прочитання; 4) методична складова (рекомендована тематика доповідей, письмових творів, матеріали для перевірки знань тощо); 5) ілюстративна частина (фотографії тощо). Основне завдання такого типу посібників полягає в тому, щоб продублювати на вищому інформаційному та методичному рівні відповідні розділи з підручників для 10–11 класів. Існуючий орієнтир для таких посібників – «Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Клочека» (Кіровоград: Степова Еллада, 1999).

2. Навчальний посібник, присвячений вивченню в школі творчості окремого письменника.

Орієнтовні складові такого посібника: 1) біографія письменника, написана як цілісний та захоплюючий (бажано!) нарис, що **відкриває** для читача (вчителя, учня) письменника як видатну особистість. Важливо також, щоб нарис створював **образ епохи**, в яку жив і творив митець; 2) розділи, присвячені окремим творам. Їх структура має бути довільною, визначатися особливостями твору. Але кожний з таких розділів обов'язково має пропонувати: а) оптимально виважену та добре роз'яснену методичну «стратегію і тактику» вивчення твору; б) аналіз твору, здійснений за методикою повільного прочитання.

Орієнтиром для такого типу посібників може бути книжка Григорія Клочека «Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація» (Київ, «Освіта», 1998).

3. **Монографічний розгляд окремого «програмового» твору,** зорієнтований на шкільну аудиторію – як на вчителя, так і на учня. Вони можуть публікуватися окремими виданнями, але цілком можливо і навіть бажано, щоб з них компонувалися окремі збірки.

Функція таких видань полягає в тому, що вони формують дискурси стосовно видатних творів української літератури, стимулюють у представників літературознавчої науки інтерес до роботи в мало розвинутому і поки що мало популярному в нас жанрі аналізу окремого твору. Їхня освітньо-навчальна функція є надзвичайно важливою і навіть багато в чому вирішальною для піднесення якості літературної освіти, бо йдеться про створення дискурсів, які через посередництво вчителя та учня трансформуються на рівень уроку, навчального процесу.

Орієнтиром для такого типу навчальних посібників може бути книга Ю. Лотмана «Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Відомий літературознавець не тільки глибоко проаналізував роман, відкривши у його внутрішньому світі

багато нового й цікавого для читача, а й створив живий, деталізований аж до побутових штрихів образ епохи. Саме з таких видань учитель матиме змогу черпати новий для себе фактичний матеріал, який надаватиме його урокам так необхідної їм інформативної свіжості.

Цікаві літературознавчі дослідження, адресовані вчителям та учням, можна здійснити на матеріалі рідної класики. Завдяки талановитій інтерпретації такі, на перший погляд, звичайні оглядові теми, як «неокласики», «Розстріляне Відродження», «Празька поетична школа», «шістдесятники» здатні перетворитися на видатні, сповнені глибокого та емоційно зворушливого змісту, знакові явища. Проблема полягає у залученні до цієї роботи талановитих учених та педагогів.

Такого якісного дискурсу, який би в інформаційно-науковому та методичному планах «живив» шкільну літературну освіту, у нас фактично ще не було.

Важливо відзначити, що якість такої супровідної літератури визначається її читабельністю, яка уміло згармонізована з її науково- методичним змістом.

Велику роль у наданні наукових та методичних послуг учителям-словесникам можуть надати спеціалізовані **освітні електронні сайти**, – їх утворення та обслуговування можуть взяти на себе відповідні університетські кафедри та кафедри інститутів післядипломної педагогічної освіти. Обсяг таких послуг може бути широким – від обміну методичним досвідом у вивченні окремих творів до різного роду обговорень та дискусій з актуальних проблем літературної освіти.

Інша ніша, заповнення якої в часи, коли рівень «комп'ютеризації» сучасного учня підвищується з року в рік, потребує окремої уваги, – **аудіовізуальна навчально-освітня продукція,** неосяжні перспективи якої поки що нами недостатньо усвідомлюються.

Такими мені бачаться перспективи «шкільного» літературознавства.

То ж до роботи, шановні колеги!

Ольга Николенко,
д. филол. н., проф.

СОВРЕМЕННЫЙ МИР И ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНЕ

У статті розглядаються проблеми реформування літературної освіти в Україні, шляхи активізації читацького інтересу учнів та їх входження в сучасний світ через мистецтво слова. Особливу увагу приділено висвітленню концептуальних засад нової програми зі світової літератури 2012 року і формуванню здібностей творчого читання в українських школярів.

Ключові слова: Концепція літературної освіти в Україні, Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти, програма зі світової літератури, творче читання.

В статье рассматриваются проблемы реформирования литературного образования в Украине, пути активизации читательского интереса учащихся и их вхождение в современный мир через искусство слова. Особое внимание уделено концептуальным

положениям новой программы по мировой литературе 2012 года и формированию способностей творческого чтения у украинских школьников.
Ключевые слова: Концепция литературного образования, Государственный стандарт базового и полного среднего образования, программа по мировой литературе, творческое чтение.

The article deals with the reforms of literary education in Ukraine and the ways of activating the interest of students to reading and their entering into the modern world through the art of word. The main attention is paid to the conceptual thesis of the new curriculum on the world literature of 2012 and the students' ability of creative reading.
Keywords: the conception of literary education, State Standard of basic and complete secondary education, the curriculum on the world literature, the creative reading.

Еще какой-то десяток лет назад мы и наши дети не знали, что такое Интернет, мобильный телефон, iPhone, iPad, а сегодня эти средства массовой коммуникации есть почти у каждого. Буквально за несколько часов можно перелететь из одной страны в другую или даже оказаться совсем на другом континенте. В аэропортах мира люди легко переходят с одного языка на другой и прекрасно понимают друг друга. С помощью электронной почты или системы Skype можно установить мгновенную связь с любой точкой Земного шара – Москвой, Парижем, Токио или Дели. Информация, которая появилась в одном уголке Земли, уже через несколько минут распространяется везде. Сегодня стало ясно, что в современном мире при высоком уровне технического прогресса значительно возросла роль Слова и умения обращаться с ним. Тот, кто владеет информацией, умеет ее находить, обрабатывать, использовать, кто хорошо владеет Словом (в том числе родным и иностранными языками), тот, образно говоря, владеет ключами от современного мира и сможет найти свое место в жизни. Того услышат и поймут не только дома, но и в других странах.

Реформы, начатые Министерством образования и науки, молодежи и спорта Украины в области гуманитарного образования, обусловлены, прежде всего, реалиями современного мира и выводят сегодняшнее поколение украинских детей на новый уровень освоения Слова, информационных потоков, среди которых ни в коем случае нельзя потерять живительных духовных потоков, которые дает человечеству художественная литература.

К сожалению, за последние десятилетия, по разным причинам, дети Украины утратили потребность к чтению художественной литературы. Этот процесс постепенного угасания читательского интереса происходит не только в Украине, но и в других странах, в том числе и в России. По данным разных социологических служб, если в 1970-х годах школьники читали около 30-40 художественных произведений в год, то сейчас – лишь 8-9 произведений. Среди взрослого населения эти цифры еще более ужасающие: около 60 % жителей СНГ (опросы производились в Украине, России и Беларуси) не читают никакой художественной литературы! Это страшно… Поколение, которое идет в мир без книги, то есть без духовной опоры, не способно созидать. Оно может стать слепым орудием в руках жестоких сил и превратиться в «манкуртов» – людей без памяти, без нравственности, без человечности и без свободы.

В результате исследования читательских интересов украинских школьников было установлено, что детям стало неинтересно на уроках литературы. И не только потому, что вокруг много телевизионных программ, кинофильмов, компьютерных игр и т.д., но еще и потому, что школьные программы и само преподавание литературы в школе далеко отстали от уровня развития современных детей, от интересов и потребностей тех, кто родился в XXI веке.

Уже несколько лет в среднем образовании Украины сложилась сложная коллизия: школьные программы по литературе существуют как бы сами по себе, а дети и подростки с их внутренним миром, своими трудностями взросления, проблемами адаптации к обществу – сами по себе. Сама школа, которая не поспевает за быстрым ритмом современной жизни, вытеснила детей и подростков в параллельный мир, где они читают то, что им хочется, обсуждают интересующие их книги на форумах, ищут нужную им информацию, собственно, сами по себе выживают в этом сложном информационном пространстве, ищут для себя духовную опору…

Те, кто сегодня свободно владеет компьютером, общается со своими сверстниками из других стран, учит иностранные языки (понимая их необходимость!), давно опередили школьные программы по литературе.

Детям и подросткам 10-15 лет по действующим ныне учебным программам, созданным в былые годы, преимущественно предлагаются для изучения далекие от них произведения «взрослой» классики. Так, в 8-ом классе учащиеся школ с украинским языком обучения должны прочитать 87 произведений античности, Средневековья, Возрождения! Среди них оказались «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Божественная комедия» Данте, «Декамерон» Боккаччо, «Гамлет» Шекспира и многие другие. Не каждый взрослый осилит их не то, чтобы за один год, но даже за всю жизнь! А в 9-ом классе – еще целая куча сложных произведений: «Простак» Вольтера, «Фауст» Гете, «Жизнь есть сон» Кальдерона и другие. И при этом ни одного современного произведения с 5 по 9-й класс! А современная литература приходила к школьникам только в 11-ом классе вместе с произведениями постмодернизма, которые тоже не предназначены для детского чтения.

Украинским школьникам есть от чего впасть в уныние… Когда они видят большой список далеких от их интересов произведений, они просто перестают читать художественную литературу, обходятся дайджестами текстов, а Книга как таковая остается для них terra incognita. И заставить их читать то, что им было неинтересно, в течение многих лет было невозможно! Они не хотели читать! Ну, что с этим поделаешь!.. Ни методические журналы, ни уговоры учителей, ни окрики родителей не могли заставить школьников читать то, что им было неинтересно. Современный французский писатель (кстати, в прошлом учитель) Даниэль Пеннак в книге «Как роман» пишет: «Глагол «читать» не имеет повелительного наклонения, как и слова «любить», «мечтать»…». С этим нельзя не согласиться: нельзя никого заставить читать, как нельзя заставить любить, мечтать, дышать, мыслить! Это должно стать внутренней

потребностью человека, как воздух, без которого нельзя обходиться, без которого невозможна сама жизнь.

В чем же причина того, что украинские школьники перестали читать? Почему им не нравятся школьные программы по литературе? Дело в том, что в процессе изучения литературы в средней школе Украины еще с советских времен действовал жесткий принцип хронологии. В 5-7-х классах учащиеся знакомились со сказками, мифами, приключенческой и фантастической литературой (следует сказать, что сегодня пятиклассники уже переросли и «Золушку», и «Маугли», которые до сих пор им предлагаются для изучения). А с 8-го класса они попадали в жесткие «тиски» историко-литературного принципа и были вынуждены двигаться строго по хронологической шкале, прямой, как ученическая линейка: сначала античность, потом – Средневековье, Возрождение и так далее вплоть до постмодернизма. В результате сложные для восприятия тексты попали в школьную программу в те классы, когда учащиеся были еще не готовы к ним! И этих сложных текстов из круга «взрослого» чтения было так много, что на изучение произведений, написанных о детях и подростках, об их сущностных проблемах становления и вхождения в мир, времени уже просто не оставалось! А мир современной литературы практически был закрыт для украинских школьников вплоть до 11 класса!

Этот важный вопрос рассматривался в процессе разработки новой Концепции литературного образования в 11-летней школе, которая была утверждена 26 января 2011 года. Тогда в ходе горячих дискуссий среди специалистов и широкой общественности наконец-то было изменено устаревшую, доставшуюся от советских времен структуру литературного образования в общеобразовательной школе. Учителя и родители давно говорили о том, что если бы «Фауст» и «Гамлет», как и другие сложные произведения, пришли к школьникам не в средних, а в старших классах, то они бы лучше их понимали. В связи с этим нужно было найти соответствующий механизм встречи ученика с необходимой ему в определенный момент Книгой. Нужно было подготовить школьника к восприятию того или иного сложного произведения. В конце концов, его просто нужно было увлечь чтением! И этот механизм был найден в новой Концепции литературного образования.

Согласно Концепции, курс преподавания литературы теперь делится не на два (жанрово-тематический и историко-литературный), а на три этапа. Первый – 5-7 классы, этап приобщения к чтению (основанный на жанрово-тематическом принципе). Второй – 8-9 классы, этап системного чтения (основанный на обзоре основных историко-литературных эпох с выделением тех произведений, которые доступны для данной возрастной категории, например, «Ромео и Джульетта», а не «Гамлет», который придет в старших классах). Третий – 10-11 классы, этап творческого чтения (основанный на углубленном изучении шедевров художественной литературы с опорой на знание историко-литературных эпох, которые получили школьники в 8-9 классах). Такая структура литературного образования дала возможность преодолеть механически перенесенный в украинские школы вузовский курс литературы, только в несколько сокращенном виде. И это было совершенно

правильно и необходимо, потому что высшая и средняя школы имеют разные задачи.

Основные положения Концепции литературного образования в 11-летней школе, в том числе новая структура преподавания литературы в школе, нашли отражение в новой редакции Государственного стандарта базового и полного среднего образования Украины (в разделе «Языки и литературы»), утвержденном Постановлением Кабинета Министров Украины № 1392 от 23 ноября 2011 года. Впервые в Государственном стандарте была поставлена цель развития творческой личности, формирования ее высокой читательской и речевой культуры, коммуникативной и литературной компетентности, а также нравственных и гражданских качеств.

В области изучения литературы в школе Государственным стандартом обозначены четыре основные линии: эмоционально-ценностная, литературоведческая, культурологическая и компаративная (в прежней редакции Государственного стандарта 2004 года было указано три линии: аксиологическая, литературоведческая, культурологическая). Новые линии определяют качественно иное содержание преподавания литературы в школе. Они направлены на приобщение учащихся к Книге через сферу их эмоций и ценностных ориентаций, а также на проникновение в глубины художественных текстов не только локально (в границах текста, что было распространено в советское время), но и в широком контексте культуры с помощью языков, которые используются в Украине, и иностранных языков. Всем известно, что чтение художественной литературы способствует расширению знаний о языке, и наоборот, знания того или иного языка дают возможность лучше понимать художественные произведения. Поэтому в новой редакции Государственного стандарта Украины была заложена идея практического использования родных и иностранных языков в процессе приобщения учащихся к чтению художественных текстов в оригинале и в разнообразных переводах. Кроме того, в Государственном стандарте Украины 2011 года взят курс на открытие школьникам современного мира и их культурную адаптацию к нему посредством изучения языков (иностранные языки украинские дети учат уже с 1 класса) и национальных литератур Украины, а также других стран и народов.

Новая редакция Государственного стандарта (2011) открыла широкие перспективы для обновления учебных программ и давно назревшей перестройки всей системы среднего образования. В течение 2012 года Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины развернуло большую деятельность по подготовке качественно новых учебных программ, учитывающих реалии современного мира, достижения науки, информационных технологий и особенности психологического и интеллектуального развития сегодняшних школьников. Уже до лета 2012 года лучшими специалистами Украины было создано 50 новых учебных программ для средней школы (для 5-9-х классов), которые должны подготовить учащихся к переходу к профильному образованию (в 10-11 классах).

Сегодня в Украине художественную литературу изучают в разных типах школ с разными языками обучения. Поэтому курс литературы не один, а

несколько, что учитывает национальные и региональные особенности страны, а также непосредственный выбор школьников и их родителей. Так, в школах с украинским языком обучения существуют два литературных предмета – «украинская литература» и «мировая литература», на них Базовым учебным планом выделено по 2 часа в неделю. В школах с русским языком обучения преподают тоже два литературных предмета: «украинская литература» и интегрированный курс «литература (русская и мировая)» (где русская литература изучается в контексте мирового литературного процесса). Количество часов то же. Аналогично в школах с языком преподавания национальных меньшинств (молдавским, румынским, крымско-татарским, польским и другими) изучают предмет «украинская литература» и интегрированный курс «литература» (молдавская и мировая, румынская и мировая, польская и мировая и т.д.). Таким образом, сегодня в общеобразовательных школах Украины обязательным для всех типов школ и с разными языками обучения является курс украинской литературы, а параллельно с ним осуществляется преподавание курса мировой литературы и отдельных национальных литератур (с учетом особенностей национальных школ и на том языке, который выбирают учащиеся и их родители – украинском, русском, молдавском, румынском, крымско-татарском и др.). Поэтому необходимо было подготовить новые учебные программы для всех этих предметов, а также согласовать их между собой, потому что формирование личности творческого читателя должно производиться целостно, с учетом взаимосвязи литературных предметов. Кроме того, следовало согласовать программы литературных и языковых курсов (государственного языка и языков, которые используются в Украине, а также иностранных языков), чтобы качественно влиять на развитие литературной и коммуникативной компетенции учащихся.

Предмет «мировая литература» появился в школах с украинским языком обучения в 1990-м году. Тогда в результате распада Советского Союза и обретения Украиной независимости курс русской литературы, в котором доминировали произведения советской классики в духе идеологии того времени, был трансформирован в курс мировой литературы, в котором, помимо русской, были представлены и другие национальные литературы. Но с самого начала в структуру этого курса была механически перенесена схема вузовского образования (по хронологии), что делало этот курс по форме правильным, но по сути – неинтересным и тяжелым для восприятия школьников. Особенно это ощущается сейчас, когда весь мир стал более динамичным, подвижным, информационным. Если раньше учебник был основным источником информации для детей, то сейчас они сами способны добыть любую интересующую их информацию с помощью современных коммуникационных систем. Школьники не ждут, пока к ним в 11-м классе на уроках литературы придет современность, они уже живут и ищут свое место в ней!

Сегодня изучение художественной литературы в школе должно выполнять не только эстетическую и воспитательную задачи – приобщение к красоте и формирование морали, но и важную социокультурную задачу – подготовить

учащихся к вхождению в современный мир и к новому мышлению, которое формируется в высокоразвитых странах. Характерными особенностями этого нового мышления являются: свобода мысли и творчества, толерантное отношение к представителям разных культур и национальностей, критический анализ источников информации, открытость миру, способность постоянно учиться и совершенствоваться, умение впитывать в себя разнообразие традиций и языков, но при этом оставаться собой, сохранять в себе высокие нравственные качества, осознавать себя представителем своего народа и страны.

Своеобразие современной картины мира и курс Украины на вхождение в мировое сообщество нашли отражение в новой программе по мировой литературе для 5-9-х классов в школах с украинским языком обучения. Эта программа является инновационным документом. По сравнению с предшествующими программами в ней прослеживается ориентация не только на близкие для Украины европейские литературы, но и освоение значительного сегмента восточных литератур – японской, китайской и других. Хотя европоцентризм в программе как основной принцип сохранился (что обусловлено местоположением Украины, расширением ее связей с Евросоюзом), однако теперь в новой программе по мировой литературе гораздо больше внимания уделено литературам Америки, Канады, Скандинавии, Азии, Австралии.

Сегмент русской литературы составляет с 5 по 9 класс около 20 %. Например, А. Пушкин только с 5 по 9 класс будет несколько раз приходить к школьникам. В 5 классе предлагаются для изучения вступление к поэме «Руслан и Людмила», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (на выбор); в 7 классе – стихотворение А. Пушкина «19 октября»; в 9 классе – еще ряд стихотворений и роман «Евгений Онегин», а в списке для дополнительного чтения можно будет выбрать и историческую прозу А. Пушкина, и «Повести Белкина», и «Песнь о вещем Олеге». То же касается и Н.Гоголя, который теперь в школах Украины представлен в курсе мировой литературы (6 класс – «Ночь перед Рождеством», 9 класс – «Шинель», а в дополнительном чтении «Ревизор») и в курсе украинской литературы (9 класс – «Тарас Бульба»). Позже, в 10-11 классах, в курсе мировой литературы учащиеся получат возможность прочитать еще и «Мертвые души» Гоголя.

Среди русской классики присутствуют ставшие традиционными в школьных программах произведения не только А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова, но и те классические произведения, которых раньше не было. Например, в обязательном чтении появился рассказ Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (связанный с традициями Н. Гоголя), который даст возможность подготовить учащихся к разговору о романах Ф. Достоевского в старших классах. В дополнительном чтении указана повесть Л. Толстого «Детство», чтобы в старших классах можно было продолжить знакомство с великим писателем.

Если раньше, согласно жесткой хронологии, писатели-классики приходили к школьникам лишь однажды, поэтому их великие произведения («Фауст»,

«Гамлет», «Божественная комедия» и другие) не могли быть освоены в полной мере в силу возрастных особенностей детей и подростков, то теперь в связи с введением трех этапов литературного образования появилась возможность постепенно вводить учащихся в творческий мир гениальных мастеров слова, возвращаться к ним в разные периоды. Так, Гете (как и Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов) будет приходить к украинским школьникам несколько раз: в 5 классе – стихотворением «Ночная песнь странника», в 8 классе – балладой «Лесной царь» и стихотворением «Майская песнь», а в старших классах – трагедией «Фауст». Собственно, с Гете и начинается курс мировой литературы в школах Украины, потому что именно Гете ввел само это понятие – «мировая литература».

Особо следует сказать о том, что в новой школьной программе школьники получили возможность познакомиться с достижениями современной литературы, начиная уже с 5 класса. На конец учебного года вынесено ознакомление с лучшими образцами зарубежной литературы (по выбору учащихся и учителя), в которых идет речь о сверстниках наших детей и подростков в других странах. В каждом классе теперь есть раздел «Современная литература». Среди современных писателей в программе названы такие признанные в мире авторы, как Пауль Маар, Туве Янсон, Роальд Дал, Анна Гавальда, Корнелия Функе, Айзек Азимов, Роберт Шекли, Кристина Нестлингер, Барбара Космовская и другие. Среди русских писателей современности украинские школьники узнают о Сергее Лукьяненко, Людмиле Улицкой и многих других. Соотношение классической и современной литературы в программе по мировой литературе составляет 75 % : 25 %, что никак не умаляет значение классики и вместе с тем приближает школьников к современному миру через искусство слова.

Еще одной характерной особенностью новой программы по мировой литературе для школ с украинским языком обучения является освоение многоязычия современного мира. В программе предусмотрены различные формы работы не только с украинскими переводами художественных текстов, но прежде всего – с оригиналами. Нужно использовать в полной мере знания школьников по английскому, немецкому, французскому и другим иностранным языкам, которые теперь в школах Украины изучаются с 1 класса. Например, стихотворение Й.В. Гете «Ночная песнь странника» будет предложено школьникам в немецком оригинале, в украинских переводах Г. Кочура и Л. Череватенко, а также в русском переводе М. Лермонтова. Это будет способствовать развитию речевых умений и навыков учащихся, лучшему освоению ими украинского, русского и иностранного языков.

Если предшествующие программы ставили учителей и учащихся в довольно жесткие рамки, где практически не было выбора произведений, то теперь школьники Украины и их педагоги смогут выбирать из нескольких произведений те, сто им больше понравятся, которые они прочитали и которые вызвали у них непосредственный интерес. Расширение вариативного компонента (до 20 %) позволило учесть интересы Востока и Запада Украины, читательские интересы разных возрастных групп.

В новой программе по мировой литературе использованы современные методики анализа художественного текста. Если раньше программы больше основывались на методике закрытого анализа (close reading), то теперь появилась возможность использовать такие перспективные методы анализа, как культурологический, компаративный, мифопоэтический, жанрово-стилевой и другие. Это нашло отражение в специальных рубриках. Помимо традиционной рубрики «Теория литературы», в программе появились рубрики «Литература и культура», «Элементы компаративистики», «Украина и мир». В них содержится информация о взаимодействии разных видов искусств, о литературных музеях Украины, России и других стран, о связи зарубежных писателей с Украиной, об оригиналах и переводах художественных текстов и много другой ценной информации, которая способствует активизации интереса учащихся к чтению.

Предыдущие программы по литературе содержали большое количество объемных текстов, которые авторам учебников и хрестоматий приходилось буквально «резать», а дети физически не могли прочитать их полностью. Это не способствовало воспитанию любви и уважения к Книге. Поэтому Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины поставило задачу реально разгрузить школьные программы (приблизительно на 20 %), что дало бы возможность сохранить здоровье школьников и приучить их к углубленному изучению предметов, в том числе к внимательному и вдумчивому чтению. Сокращение количества художественных текстов (до 4000 страниц с 5-го по 9-й класс), ориентация на их освоение в полном объеме, специальные методики изучения художественной целостности текста позволят вернуть юного читателя Книге, сформировать у него любовь к чтению как жизненно важную потребность.

Мы не можем заставить школьников читать, но мы можем им сказать: «Мир широк, прекрасен и удивителен! Если ты будешь знать литературу и культуру разных стран, если ты освоишь родной и иностранные языки, этот мир откроется перед тобой!». И мы можем создать все условия для того, чтобы они открывали этот мир через искусство слова – литературу.

Новая программа по мировой литературе, как и программы по другим предметам, теперь должна быть реализована в учебниках нового поколения, задачу создания которых поставило Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины. Все это конкретные и весьма важные шаги по построению духовно здорового современного общества.

ДИСКУРСИ Й ПОСТАТІ

Валентина Соболь,
д. філол. наук, проф.

ТОМОГРАФІЯ ДІАРІУША ПИЛИПА ОРЛИКА

На матеріалі рукопису щоденника Пилипа Орлика за 1724 рік досліджено палеографічні особливості, вживані автором скорочення (суспенсії, контракції, сигли та ін.),

значення його малюнка (місцезнаходженя святого джерела – «агіазми» неподалік від Салонік). Проаналізовано роль латинських сентенцій, латинських вставок та значної кількості латинсько-польських макаронізмів, які становили найбільшу складність для розшифрування рукопису та перекладу українською мовою. Цитовані фрагменти рукопису порівнюються з факсиміле (Гарвард,1988-1989) та недрукованою копією анонімних польських палеографів 1830 року.
Ключові слова: діаріуш, рукопис, палеографія, суспенсії, контракції, сигли, макаронізми.

На материале рукописи дневника Орлика за 1724 год установлены палеографические особенности, употребляемые автором сокращения (суспенсии, контракции, сиглы и др.), значение его рисунка (местонахождение святого источника – «агиазмы» недалеко от Салоник). Проанализирована роль латинских сентенций, латинских вставок и обилия латинско-польских макаронизмов, представляющих собой особую сложность в расшифровании рукописи и переводе на украинский язык. Цитированные фрагменты сравниваются с факсимиле (Гарвард,1988-1989) и неопубликованной копией анонимных польских палеографов 1830 года.
Ключевые слова: диариуш, рукопись, палеография, суспенсии, контракции, сиглы, макаронизмы.

Paleographic features, the abridgements (such as suspensions, contractions, sigla) used by the author are studied as well as the meaning of an illustration depicting the surroundings of the holy fountain, «agiazma», near Salonica. The role of Latin maxims, insertions and numerous Latin-Polish macaronics are analyzed, which constituted the principal difficulty for decrypting the manuscript and its Ukrainian translation. The cited passages of the diary are juxtaposed with the facsimile edition of the manuscript (Harvard, 1988-1989) and with the unpublished copy made in Warsaw in 1830 by anonymous Polish paleographers.
Keywords: diary, manuscript, paleography, suspensions, contractions, sigla, macaronics.

15-річчю семінару імені В.Перетца

Текстологія, як слушно наголосив професор А.Ткаченко, є фантастично цікавою наукою. Діаріуш Пилипа Орлика спричинив, аби пощастило в цьому пересвідчитися в усій повноті. Спираючись на досвід розчитування, перекладу та підтоговки до друку діаріуша Пилипа Орлика за 1724 рік, спробуємо з'ясувати визначальні особливості палеографії і текстології рукопису Орлика, досі не прочитаної і не записаної машинописом. Щоденник за попередні роки (1720-1723) переписав з рукопису і видав мовою оригіналу (польською із латинськими вставками) Ян Карашевич Токаржевський [7, 184].

Матеріалом для порівняльно-зіставного вивчення служать три відмінні варіанти того ж самого тексту: оригінал рукопису, факсимільне видання Гарвардського інституту українознавчих студій та невидана копія анонімних польських палеографів 1830 року. За доступ до п'ятитомного діаріуша Пилипа Орлика висловлюю вдячність працівникам дипломатичного архіву Міністерства закордонних справ Франції, які в серпні 2012 року активно посприяли моїй роботі із оригіналом тексту; робота з ним дозволила прояснити і осмислити по-новому чимало з того, що донедавна видавалося нечитабельним і незрозумілим. На дослідника чекають несподіванки й відкриття за умови прискіпливого й ретельного порівняння копії анонімних

польських палеографів, підготовленої до друку, але не виданої в 1830 році, факсимільного видання Гарвардського інституту українознавчих студій (1988-1989) та оригінального тексту щоденника П.Орлика. Завдяки доступу до оригінального тексту вдалося розшифрувати й перекласти ті фрагменти діаріуша Орлика за 1724 рік, які відсутні в Гарвардському виданні цього ж тексту. Опанування трьома варіантами одного тексту щоденника затягнулось на роки, бо ж склалося на три етапи. Спочатку до праці була доступна тільки мікрофільмова копія анонімних польських палеографів, відмінні почерки свідчать про те, що над переписуванням діаріуша працювали три копіювальники, які на власний смак відбирали фрагменти тексту, скорочували й переінакшували його. Установлено, що анонімні палеографи зробили втричі коротшу копію, поминули увагою чимало важливих фрагментів, бо ж керувалися власним розумінням того, що важливе, а що ні, як, приміром, латинські вставки. Внаслідок цього чимало цінних записів Орлика не було переписано або ж скопійовано шляхом контамінації, коли із кількох нотаток автора щоденника штучно творилася одна. Внаслідок цього поставали курйозні випадки (типу «grochu Boskiego» замість «grobu Boskiego» на сторінці 161 копії [15,3-11]). Водночас скорочення, переінакшення, пропуски дають важливу інформацію: копія, попри всі її недоліки, надалі залишається важливим палеографічним текстологічним джерелом кінця XVIII - початку XIX століття. Розчитування трьох різних почерків копії уможливило розшифрування факсиміле тексту.

Другий етап роботи якраз і полягав у прочитанні й перекладі сучасною українською факсимільного тексту. У 2010-му році було підготовлено до друку щоденник українського гетьмана за 1724 рік (*факсиміле 1724-го року - це 432 сторінки Орлика, які відповідно склали 216 сторінок гарвардського видання, оскільки в ході видання на одній сторінці формату А4 видавці помістили 2 рукописні сторінки Пилипа Орлика. Відповідно гарвардське видання оригіналу цілого діаріуша (Том V: роки 1720-1726; Том V: роки 1727-1732) налічує загалом понад тисячу шістсот сторінок факсиміле, а власне Орликових – удвічі більше, близько трьох з половиною тисяч. Копія ж має близько вісімсот сторінок формату А4*), розчитаний та перекладений сучасною українською за факсимільним виданням: The Diariusz podrożny of Pylyp Orlyk (1720–1726). With an Introduction by Orest Subtelny. Distributed by the Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute of Harvard University. Harvard library of earlyukrainian literature. Texts. Volume V. – 1989 [18, 442-658]. Але згодом, під час порівняння факсимільного тексту із оригінальним, з'ясувалося, що Гарвардське видавництво також скоротило текст, не подавши кількох важливих фрагментів, пропустивши (ймовірно, помилково) окремі сторінки.

Третій, завершальний етап роботи, позначився щасливими для дослідника моментами, бо ж тільки в ході роботи над оригіналом у дипломатичному архіві МЗС Франції стало зрозумілим, чому саме у факсимільному виданні Гарвардського інституту українознавчих студій не представлено кількох фрагментів діаріуша. Залишається, однак, актуальним питання, чому у факсиміле не був відтворений такий важливий розділ, як «Pro memoria», в той

час як навіть анонімні польські палеографи переписали його, щоправда, подали в іншому місці. Сторінка факсиміле під номером 573 видавалася зіпсутою, залитою чорнилом аж до того часу, поки побачити і оцінити її дозволила робота з оргигіналом: хоча це єдина ілюстрація, але її автором є сам Орлик. Тільки на перший погляд він нагадав одну із робіт С.Далі. Насправді перед нами, як видно з ілюстрації, своєрідна топографічна карта. Не виключена її сьогоднішня цінність як географічного джерела: Орлик детально описує місцезнаходження святої «агіазми», тобто джерела лікувальної води неподалік від міста Салоніки, з її чудодійним перетворенням із гіркої в солодку. Бачив і спробував ту воду Пилип Орлик, зачудувавшись ще однією таємницею – таємницею перетворення тієї води на скелі та печери. В щоденнику ж деталізує опис побаченого й пережитого в десяти пунктах, супроводжуючи своєрідним покажчиком-коментарем малюнок (сторінки 573-576 факсиміле і сторінки 582-595 тексту, який готується до друку).

З'ясування визначальних палеографічних особливостей досліджуваного тексту є, безперечно, підставовим: згідно із засадами палеографії [2; 4; 11; 21] рукописи можуть ставати предметом наукового дослідження тільки після того, як будуть розшифровані, прочитані [21, 610-614]. Як самостійна наука палеографія *(1708 рік знаменує народження грецької палеографії як окремої наукової царини, це рік появи видатної праці бенедиктинського монаха Бернарда де Монфокона, який простудіював усі відомі рукописи і створив нову дисципліну. У 1811 році в Лейпцігу було надруковано самостійну працю Баста «Commentatico paleographica». Саме в цій праці була порушена проблема, яка попередньо була озвучена в роботі Бернарда де Монфокона, а саме – питання про скорочення в грецьких рукописах. У XIX ст. постали університетські курси з палеографії (Срезневський «Славяно-русская палеография 11- 14 вв.»; Соболевський «Славяно-русская палеография»,1889, 1892; Карський «Из лекций по славянской Кирилловской палеографии», Варшава, 1897*). оцінює рукопис не тільки із внутрішнього боку (звертає увагу на письмо рукопису, на матеріал, який послужив для написання, на чорнило, яким він написаний). Важливими є такі специфічні риси, в тому числі й рукопису Орлика, як скорочення, лігатури, лінійки, заставні літери, суспенсії, контракції та ін. Рукопис Орлика паперовий. Його було оправлено й механічно пронумеровано в 1882 році. П'ять томів рукопису діаріуша Пилипа Орлика перебуває на збереженні у Міністерстві закордонних справ Франції, у відділі «Mémoires et Documents. Pologne (1720). № 7,8,9,10,11». Дипломатичний архів диспонує мікрофільмовою копією рукопису: «MD Polotne. P.18007. Vol.10-11, vues: 956». Діаріуш написано скорописом, курсивом, головний принцип якого – писати якомога швидше. Звідси виникали труднощі при розшифруванні написаного: з року в рік (як то оприявнив оригінал цілого твору) почерк Орлика ставав більш дрібним і менш розбірливим. Унікальність твору і в тому, як химерно в самому письмі поєднався досвід здобутої в Києві та Вільно освіти – із європейськими впливами у написанні его-документів. Перед нами типовий європейський твір зразка silva rerum, як на перший погляд. І тільки більш пильне спостереження

над його палеографією поєднане зі здивуванням від малоймовірного, а однак очевидного переплетіння прикмет «українського скоропису» із ознаками латинської палеографії (*Як самостійна наука латинська палеографія виникла тільки наприкінці XVIII століття, до того часу вона була складовою і допомоіжною частиною дипломатики. Засновник дипломатики – Іоан Мобільон – вважається також і засновником латинської палеографії. У XIX столітті помітний внесок до латинської палеографії зробили французькі вчені).*

Проблемі українського та білоруського скоропису Л.В.Черепнін присвятив окремий розділ у класичній праці «Русская палеография». Властиво, саме поняття «український скоропис»[23, 377-386] учений вводить у науковий обіг саме в названому вище дослідженні, яке стало хрестоматійним. І сьогодні науковці активно послуговуються цим терміном. Так, цим поняттям активно оперує керівник Центру вивчення історії України Санкт-Петербурзького державного університету Тетяна Таірова-Яковлева [3,9], вперше публікуючи новознайдені документи часів Пилипа Орлика та Івана Мазепи. Сам проект видання документів з історії України (починаючи від 1687 року) з архівних зібрань Санкт-Петербурга, які стосуються діяльності Мазепи та мазепинців, ініційований Канадским інститутутом українознавчих досліджень (CIUS), продовжує свою успішну реалізацію силами Центру вивчення історії України Санкт-Петербурзького державного університету та Санкт-Петербурзького інституту історії Російської академії наук.

Найдавнішим типом письма латинських рукописів, майже однаковим із письмом надписів, була «scriptura capitalis», устав, письмо всуціль заголовними («litterae capitales») літерами, без разподілу рядків на слова. У V столітті зустрічається другий тип латинського письма – «scriptura uncialis», півустав, який уже відходить від попереднього строго прямого, квадратного типу (uncialis – від uncus, що означає кривизна [21,613]). Це письмо більш округле, уже більше близьке до Нового часу, особливо в деяких літерах. Обидва ці типи мають у палеонтології спільну назву «litterae maiusculae».

Курсив (scriptura cursiva) спершу відрізнявся від от устава тільки більшою свободою накреслень літер, наприклад:

IIII=M, III=N, II=E, ∫ =S, I ∫= R.

Але незабаром курсив трансформувався в особливий тип письма, який часом важко прочитати. Пізнішим типом латинського рукописного письма є мінускульне або ж рядкове письмо («litterae minusculae»), яке розвинулося із унціального на початку середньовіччя. Це і є почерк, яким написано більшість латинських рукописів цього періоду, особливо ж рукописів латинських класиків.

Уже в найдавніші часи вживалися різноманітні скорочення, які ми зустрічаємо в текстах досить часто. Під означником «тироніанські значки» («notae Tironianae») є знаним розлогий список стенографічних знаків римського скоропису. Він отримав назву від імені Тирона, який прожив майже 100 років. Це був освічений «вільновідпущеник» і товариш знаменитого Ціцерона. Важливо наголосити, що удосконалював тироніанські знаки Сенека

[24, 354]. Саме Тирона, автора граматичних та енциклопедичних праць, вважають винахідником римської стенографії. Промовистою, однак, є гіпотеза [21, 615], що Тирон міг тільки застосувати вже існуюче до нього в греків стенографічне письмо до латинського.

З-поміж найбільш відомих у палеографії тиронiанських знаків [21,614] у діаріуші Пилипа Орлика зустрічаємо найчастіше значок «***q= qui».***

– «Sit nomen Domini benedictum ex hoc et usq[ue] in sa[e]culum» (Хай буде благословенне ім'я Господа віднині і навіки);

– Rok Panski 1724. Ktory aby był favstior fortunatiorq[ue] nad insze przeszłe. Suppikuię pokornie do przedwieczne° [go] Maiestatu Boskie° [go] ; (Рік Господній 1724. Аби був сприятливий на щастя над інші роки молю покірно предковічний маєстат Божий).

Звернімо увагу на скорочувальний значок °. Він вживається дуже часто, але тільки на позначення закінчення у словах типу: «zrodzone°»–«zrodzonego», «zapowietrzone°» – «zapowietrzonengo», «wielkie°»– «wielkiego». Наразі нам не вдалося віднайти знаної в палеографії дефініції на його позначення: принаймні, у спискові скорочень, вживаних у польсько-латинських рукописах XIV–XVII століть, який подає в цінному довіднику Т.Вежбовський [26,153-157], цей значок відсутній.

Часом автор діаріуша скорочує два слова, які стоять поряд: «Nemo dat qu[od] no[n] habet» (Ніхто не дає того, чого не має). Спостерігаємо, що для автора щоденника було звичним явищем вживання лігатур, тобто поєднання сусідніх літер, що в результаті утворює монограматичну цілісність. Традиційно в рукописі Орлика лігатури вживаються в написанні таких слів, як «De ca[e]tero», «pra[e]sentis», «pra[e]sagamente», «la[e]tiora sperare» та ін.

На прикладах ужитих лігатур, насамперед їх подибуємо у вживаних Орликом, судячи з усього, добре знаних в освіченому середовищі сентенціях, можна вкотре переконатися, якою різноманітною була лектура [30,2-3; 31,197-203] Орлика: «Panem ma[e]roris et doloris», що означає «хліб смутку та болю»; «dulcem pra[e]teritorum recordationem», що означає «приємні спогади про людей, які відійшли у вічність» та ін. Про особливий інтерес до джерел самоосвіти свідчать кілька щоденникових нотаток. Наприклад, у «різдвяному» записі від 7 січня 1724 року читаємо: приятель ксьондз Піпері, переказуючи свої вітання зі святом, приносить гетьманові дві книжки, а саме французьку граматику та італійсько-латинський словник.

У рукописі щоденника свою важливу роль виконували і такі, чи не найактивніше вживані автором, форми абревіатур, як суспенсії та контракції. Як найдревніша форма абревіатур, суспенсії подають тільки початок слова або виразу, опускаючи все інше. Прагненням максимального заощадження часу у веденні щоденника можна пояснити наявність у рукописі Пилипа Орлика також найрадикальніших форм суспенсії – так званих «сигл» [11, 422-423], коли цілий вираз може бути презентовано тільки однією літерою (причому титла в рукописі Орлика є присутня далеко не завжди, або й зовсім є відсутня, як у висловлюванні: «We Czwartek napisałem dwa listy ieden do JM Oyca Patriarchi Jerozolimskie[g]°, drugi do xdza Tarillona Rektora S Pmissii

Smirnenskiey...» [18,648] (тут і далі відтворюємо правопис та пунктуацію автора. – В.С.).

У наведеній цитаті маємо не тільки «сиглу», але й три зразки такого скорочення, як контракції. Контракції – це скорочення, при якому зі слова випущено одну або більше літер («JM», «xdz», «Pmissii»). Найбільш розповсюджені в часи середньовіччя, контракції стали улюбленим прийомом скоропису Орлика в його щоденнику. Це сприяло прочитанню й перекладові з огляду на практичну перевагу контракцій над суспенсіями, яка полягає в тому, що наявність закінчення слова допомагає звести до мінімуму так звані «флексійні сумніви». На цьому одностайно наголошують дослідники.

Орлик був дуже активним у листуванні. Даніель Бовуа вдався навіть до крайньої оцінки, побачивши в цьому метод «павучка, котрий зачаївся на вигнанні в Салоніках і пише, пише весь час, нав'язуючи всім європейським дворам ідею про наявність чогось, що існує лише в його уяві – «козацької батьківщини»...[27, 326]. Вірогідно, що не лише економія часу, але й тривкі європейські епістолярні традиції зумовили наявність у рукописі Орлика суспенсій, контракцій, сигл та інших брахіграфічних прийомів у звичновживаних формах звертання: «Do J[ego] M[ośći] Pa[na] Barona Mennicha na ktorego ręce posyłam do żony moiey adresowaną expedicią», «Do Kochanych moich dzieciy Nastusi a teraz Paniey Generałowey Stenflichowey y do Hrehore[g]° syna me[g]°» [18,625], «List do J[ego]M[ośći] Pa[na] Posła Angielskie[g]°» [18,626].

Мало сказати, що не тільки почерк, але й своєрідність та специфіка брахіграфічних прийомів свідчать про особливості креативного менталітету Орлика. Він не лише обрав притаманну його часові стратегію комунікації, а й урізноманітнював її власними, зручними йому прийомами (вставляє пропущені слова зі своєю спеціальною позначкою, знаходимо рядки, написані перпендикулярно до основного тексту, скорочення закінчень («Hrehore°[go]», «Angielskie°[go]» та ін.). Окремо треба сказати про інтерпунктуацію діаріуша. Орлик зрідка вживає звичайні дужки, круглі або, наприклад, прямі, коли в дужки взято речення, яке несе основне смислове навантаження в записі. І тільки одноразово вжито дужки в поєднанні із двокрапкою.

Стиль викладу думок частіше суто інформативний, але в кількох місцях він стає по-бароковому вишуканим, по-своєму оздобленим. У таких випадках навіть Орликів переказ прочитаного у французькій газеті набуває рис детективного оповідання, а не звичаєвої історії [18,266-283]. Більш вражає, однак, розповідь Орлика про перебіг його переговорів із представниками турецької влади – Кучук Ахмет агою та муллою, аби отримати шанс на порятунок життя, тобто домогтися дозволу виїхати з міста на той час, поки в Салоніках стихне чума. Переконати муллу та агу стає надзвичайно складною для Орлика справою, то ж він прохоплюється саркастичним – «surdo narravit fabulam»; тобто «глухому [я] розповідав казку». Гетьмана тільки тоді випускають з міста, в якому епідемія забирає сотні людей щодня, коли за нього поручається своїм авторитетом англійський консул. «Aspidi surdo», (гаспид глухий) – так спересердя Орлик у щоденнику називає муллу, який врешті-

решт дає дозвіл на виїзд, але за нещирої умови, що англійський консул візьме українського гетьмана «на свою віру, сумління і поштивість, що мені ані волосина з голови не впаде»… Бо ж правдиві причини криються значно глибше, вони лежать у політичній площині.

Автор діаріуша, якого Ф.Равіта Гавронський дещо поспішно назвав «osobistością, wybitną pod względem zdolności, a awanturniczą pod względem charakteru» (Rawita-Gawroński 1900: 35), але цілком небезпідставно вважав «jednym z najwykształceńszych i najdzielniejszych, jakiego kiedykolwiek Ukraina posiadała» [10,37], – був добре обізнаний з прийомами «брахіграфії». Наука скорочення висловів не становила жодних труднощів для Орлика, натомість чималі перепони – для тих, хто захоче прочитати його. У контексті нарікань сучасних дослідників, що в 191 царині польської палеографії є відчутним брак аналітичних студій, які дозволяли б осягнути і уявити еволюцію письма [3], – така пам'ятка, як щоденник Пилипа Орлика та його копія, являють собою цінні й пожитечні джерела для вивчення еволюції палеографії у XVIII –XIX ст.

Хоча щоденник написано переважно польською мовою, відчутною є особлива заангажованість автора латиною. Йдеться не лише про латиномовні інкрустації, які мають стати матеріалом для окремого дослідження. Характерною для розуміння самобутності твору бачиться властиво сама техніка того, як вправно, а часом просто віртуозно Орлик «вживляє» в старопольську мову латинські слова, додаючи до латинської основи польське закінчення і записуючи латинські вирази суто по-польськи; як узявши за основу латину, – множить важкі для розчитування й перекладу макаронізми. Твір мовби «прошитий» ними. Так, від латинського «auxilarius» (той, що надає допомогу) Орлик двічі (с.43 і 87) творить поняття «awxilarne» (що означає «допоміжні»). А йдеться про допоміжні війська, зокрема турецькі, які були звойовані спільними силами Персії та Москви: на означення їх єдності Орлик вживає так само двічі варіанти чистої латини: «unitis armis» на сторінці 43 (що означає в «одній армії» з Москвою) та «unitis virilus» на сторінці 87 (що означає «об'єднані сили»): «22/11 W sobotę nawiedźiał mię rano tłumacż Consula Angielskie[g]°, ktory będąc od niego posłany w interesach Kupieckich do pewne[g]° portu, zabawił się tam Kilka miesięcy, y przeszłe[g]° czwartku powrocił, relacią swoią potwierdźił to że Moskwa **unitis virilus** z Persami y z Ormianami, znieśli Emirweyza y Woyska **awxilarne** Tureckie tak dalece że z siedmiu Paszow Tureckich, ieden tylko uciekł, a wszyscy na placu polegli, y wszystkie obozy im zabrano» – читаємо запис Орлика від 22 січня 1724 року. Латинське «assecuratio» (гарантія, запевнення) – у Орлика і пишеться, і звучить уже на польский кшталт: «assecuracią moią» – запевненням (гарантією) моєю.

Тільки зрідка макаронічні експерименти в тексті відсутні або їх живання стає значно поміркованішим. Це відбувається в тих поодиноких випадках, коли сама ситуація мовби надиктовує істини швидше народно-звичаєві, тільки часом відсуваючи в тінь мудро-вчені новотвори-макаронізми («Co przewlecze nie uciecze», «zięc lubi wziąć»). Особливий інтерес становить сам контекст, у якому Орлик вживає ці прислів'я. Так, читаючи італійські газети, він жваво реагує на світську інформацію і записує в щоденнику сповнений іронії

коментар до прочитаного: «... Krol Angielski za wnuka swe[g]° ktory się z Syna Ie[g]° starsze[g]° urodźił, poslubił wnuczkę swoią zrodzoną z Corki Ie[g]° Krolowey teraznieyszey Pruskiey, a Wnuczkę Swoią także z Syna zrodzoną, poslubił za Syna Krola Pruskie[g]° Wnuka swe[g]° z Corki swoiey zrodzone[go]°. Piękne małżeństwo właśnie według zakonu Chrzesciańskie[g]°, lecz iaka wiara taka y ofiara»[18,447] .

Трудність, але й винагороду розуміння принесло розшифрування як макаронізмів, так і «чистої» латини, зокрема ж у її найвишуканішій презентації. Орлик був знавцем латинських сентенцій, як коротких («victus et amictus», «pro victu y amictu» (667), так і більш ускладнених, на зразок: «Sit nomen Domini benedictum ex hoc et usq[ue] in sa[e]culum» (699) – «хай буде благословенне імя Господа віднині і навіки». Латинські сентенції, вживані Орликом щоразу в іншому контексті, зазнавали модифікацій: «pono partutiunt montes nascitur ridiculus mus» – «вважаю, що народжують гори, а народжується жалюгідна миша». А в іншому випадку: «Parturiebant montes natus est ridiculus mus» – «Мучились у пологах гори, а була народжена жалюгідна миша»…

Під час перекладу латинсько-польських макаронізмів довелося зіткнутися із деякими різночитаннями в словниках. Латинські інкрустації Пилипа Орлика в його барокових реченнях звірялися за словником середньовічної латини у восьми томах за редакцією Маріана Плезі (Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce 1953-2010), п'ятитомним латинсько-польським словником, присвяченим пам'яті Маріана Плезі [12; 13], за костельним латинсько-польським словником Алоїзи Югана [25], за латинсько-польським словником для правників та істориків Януша Сонделя [17], за семитомним словником (1845-1879 рр. видання) Форцелліні «Totus latinitatis Lexicon opera et studio Aegidii Forcellini» [28], за латинсько-польським словником теологічно-моральних термінів [14], за словником польської мови VII і першої половини XVIII століття [29], а також за латинсько-польським словником у 5 томах, виданням «Praktyczny słownik łacińsko-polski» Єжи Маньковського та Юстини Маньковської, «Латинско-русским словарем» І.Дворецького та ін. Не можна переоцінити значення словника польської мови XVII і першої половини XVIII століття. Навіть ті перші 5 зошитів першого тому словника, які під керівництвом Кристини Сєкерської змогли побачити світ у 1999-2004 роках, допомогли уточнити значення кількох старопольських слів.

Его-документ Пилипа Орлика посвідчує, настільки глибоко віруючим був його автор. Тож видається цілком логічним те, що латина Пилипа Орлика чи не найбільшою мірою проектується на сакральну термінологію, яка зібрана й представлена в латинсько-польському костельному словнику Алоїзи Югана [4], і то також бачиться як перспективна тема для дослідження. Так само, як і соковита старопольська мова Пилипа Орлика, зрозуміти й прокоментувати яку допомогли довідкові видання [32; 33] та підручники для архівальних студій Т.Вежбовського [34; 35].

Латинсько-польський мовний та образотворчий дискурс рукопису характерний ще з однієї точки зору. Так, Єжи Аксер у подібному ареалі вбачає певну стратегію, до визначення якої, за переконанням дослідника, підходить

теза, що «istotą wypowiedzi szlacheckiej jest odwołanie się do wspólnego systemu wartości. Ten etos jest językiem tradycji antycznej nie dlatego, żeby się mówca chciał popisać wykształceniem, tylko dlatego, żeby mógł jaknajdobitniej wyrazić swoją tożsamość, a cała wspólnota potwierdzić wierność wyznawanym przez siebie wartościom» [1,42]. Є.Аксер стверджує (розвиваючи положення статті С.Скварчинської «Естетика макаронізму», аналізуючи твори Бенедикта Хмелевського), що в XVII та XVIII століттях згущення латинських вставок у творах шляхтичів безпосерендьо пов'язане із наростаючим почуттям стабілізації цього прошарку. Якщо Хмелевський (як то показує Єжи Аксер) відчував польське мистецтво красномовства як дещо незріле, з огляду на недостатню ерудиційну та віросповідальну основу, то, наприклад, написаний змішаною польсько-латинською мовою щоденниковий твір Орлика таким відчуттям не позначений зовсім: його твір знаходиться мовби на піку цієї традиції. Видається, що це далеко не просто «тодішня мода», як свого часу кваліфікував це явище Ян із Токар Токаржевский Карашевич [7, VI], а значно складніша проблема, яка заслуговує на окреме вивчення. Кроком до осмислення цієї проблеми з точки зору загальнолюдських цінностей, таких як людська гідність, порядність, інтелігентність, інтелект, талант, може стати порівняння екзистенції гетьмана-вигнанця Орлика гербу Новина та засланця, барского конфедерата Кароля Хоєцького гербу Любич.

Таким чином, вивчення діаріуша Орлика накреслює цікаві перспективи вивчення рукописів XVII-XVIII століть. «Адже, – як слушно наголошує Н.Яковенко, – розшифрування „прихованої реальности", себто поштовхів, якими люди минулого керувалися у своїх учинках, є більш-менш досяжним лише за умови простеження їхніх власних – і то не колективних, а індивідуальних – мотивацій та пріоритетів» [36, 234].

При підтоговці твору до друку орієнтуємося на видавничу інструкцію для історичних джерел від XVI – до половини XIX століть за редакцією Казимира Лепшего [6,66], водночас враховуємо побажання видавництва. Як наголошено в тій же інструкції, видавництво може в окремих випадках відступити від висунутих вимог. У процесі розчитування та перекладу випрацювалися такі суто практичні засади: 1. Згідно з інструкцією прагнемо відтворити правопис та інтерпунктуацію автора при записуванні тексту, натомість переклад сучасною українською мовою поданий згідно із сучасними стандартами; 2.Латинські терміни та їх переклад подаємо напівжирним шрифтом; 3.До латинсько-польських макаронізмів-новотворів подаємо посторінкові пояснення; 4. Примітки в кінці стосуються передусім історичних осіб (поповнення того, що, видаючи першу частину діаріуша, зробив Ян Карашевич Токаржевський), але також пояснюють грецькі та турецькі поняття, якими багатий щоденник за 1724 рік. Спостереження над текстом его-документа Пилипа Орлика у ході опрацювання копії, Гарвардського факсиміле і, врешті, оригіналу були верифіковані в статтях [16], написання яких допомогло мені осмислити чимало власних помилок, неточностей, осягнути важливість проблем палеографії, текстології рукопису та конечність ретельнішого їх вивчення.

За консультації, поради, критичні зауваження висловлюю щиру вдячність письменникові Валерію Шевчуку, професорам Миколі Сулимі, Сергієві Сегеді, Володимиру Александровичу, польським науковцям – професорам Терезі Хинчевській-Геннель, Анджеєеві Дзюбінському, Єжи Маньковському, кандидатам філологічних наук Русланові Ткачуку, Людмилі Шевченко-Савчинській, Ірині Альошиній, парохові Варшавської парафії Успіння Пресвятої Богородиці при монастирі отців Василіян о. Петрові Кушці, ченцеві цього монастиря, правдивому книголюбу – братові Романові.

Окрема подяка – письменниці Наталі Замулко-Дюбуше та працівникам дипломатичного архіву *(Ministére des Affaires étrangères - Archives diplomatiques 3 rue Suzanne Masson, 93126 La Courneve Cedex)* Міністерства закордонних справ Франції в Парижі, які активно посприяли моїй роботі із оригіналом тексту; робота з ним дозволила прояснити і осмислити по-новому чимало з того, що донедавна видавалося нечитабельним і незрозумілим.

1. *Axer* Jerzy. Dyskusje o roli łaciny w *Nowych Atenach* Benedykta Chmielowskiego jako świadectwo republikańskiej tożsamości narodu szlacheckiego // Staropolskie kompendia wiedzy. Pod red. Iwony Dackiej-Górzyńskiej i Joanny Partyki, Warszawa DiG 2009, s. 33-44. 2. *Gieysztor* Aleksander. Zarys dziejów pisma łacińskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, 236 s. + tablice podobizny zabytków pisma łacińskiego (epigraficznego, kodeksowego i dokumentowanego) z II-XIX w. 3.*Гетман* Иван Мазепа. Документы из архивных собраний Санкт-Петербурга. – Выпуск 1. – 1687-1705 гг. Сост. Т.Г.Таирова-Яковлева, Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета 2007. 4.*Horodyski* Bohdan. Podręcznik paleografii ruskiej, Kraków, Wydawnictwo Studium Słowiańskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego 1951, 92 c + таблиці . 5.*Записки* Карла Хоецкого. Перевел на рус.В.Антонович. Оттиск из декабрьской книжки журнала «Кіевская Старина» за 1883 г. – Киев, типография Г.Т.Корчак-Новицкого, Михайловская улица, соб. дом. 6.*Instrukcja* wydawnicza dla źródeł historycznych od XVI do połowy XIX wieku. Redaktor naukowy Kazimierz Lepszy, Wrocław: Zakład imienia Ossolińskich, 1953. 7.*Карашевич* Токаржевський Ян із Токар. Діярій гетьмана Пилипа Орлика. – Варшава, 1936.- С. IV – XIII. 8. *Łacina* jako język elit. Koncepcja i redakcja naukowa Jerzy Axer, Warszawa, wydawnictwo DiG 2004.- 516 s. 9.*Модестов В.С.* Художественный перевод: история, теория, практика. – М.: Издательство Литературного института им. А.М.Горького, 2006. 10. *Rawita-Gawroński F.* Filip Orlik, nieuznany hetman kozacki //Studia i szkice historyczne, seria II, Nakładem towarzystwa wydawniczego, Lwów-Warszawa-Poznań, 1900. – S. 29-70. 11. *Siemkowicz Władysław*. Paleografia łacińska, wydanie II, poprawione, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002.- 542 s. 12. *Słownik* łaciny średniowiecznej w Polsce.- Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1953-2010 /Lexicon mediae et infimae latinitatis polonorum. Cui edendo praefuit Marianus Plezia.- Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1953-2010. 13. *Słownik* łacińsko-polski. Pod redakcją Mariana Plezi. Pamięci Mariana Plezi (1917-1996).- Tom I-V.- Warszawa, 1999. 14. *Słownik* łacińsko-polski terminów teologiczno-moralnych. Pod redakcją Stanisława Olejnika. – Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa, 1986. 15. *Соболь В*. Помножені часом світи (Факсиміле Пилипа Орлика за 1724 рік та копія анонімних польських палеографів: порівняльно-зіставне вивчення, спроба перша) // Схід.-2009.-№ 99.- С.3-11. 16. *Соболь В. І.* Жанр давньоукраїнського щоденника в контексті традицій // Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich, pod red. Izabeli Kowalskiej-Paszt, Joanny Czaplińskiej, Anny Horniatko-Szumiłowicz, Marzanny Kuczyńskiej. – Szczecin, 2004. – Rozprawy i studia.- T. (DXCIX) 525. - C. 166-172; Tragizm w ukraińskiej historiografii barokowej // Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice. Pod red. Haliny Krukowskiej i Jarosława Ławskiego.- Białystok 2005.- S.185-195; Методические особенности перевода с древнепольского языка диариуша Филиппа Орлика //

Człowiek. Świadomość. Komunikacja. Internet.- Warszawa 2006.- S.664-670; Фрагмент дипломатії батька і сина Орликів // Symbolae in honorem Stefan Kozak, Warszawa, wydawnictwo Tyrsa 2007.- С. 111-121; Różnorodność kulturowa w diariuszu podróżnym Filipa Orlika (Pyłypa Orłyka) // Rzeczpospolita państwem wielu narodowości i wyznań. XVI-XVIII wiek.- Warszawa DiG, 2008.- С.419-427; Образ української еліти в європейських хроніках – стародавніх і новочасних // Шостий Міжнародний конгрес україністів. –К.,-Донецьк 2008.- С.19-34; Українська дипломатія в щоденнику Орлика // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. – Випуск 7. - Київ, Інститут Українського мистецтвознавства, фольклору та етнографії 2007; Mentalność pogranicza kulturowego w Diariuszu podróżnyhm (1720-1731) Pyłypa Orłyka // Polska-Ukraina. Pogranicze kulturowe i etniczne.Wrocław, Polskie towarzystwo ludoznawcze, Uniwersytet Wrocławski. Pod redakcją naukową Michałą Buchowskiego (Polskie towarzystwo ludoznawcze. Archiwum etnograficzne. Tom 47).2008.- S.101-106; Слов'янська щоденникова проза і діаріуш Орлика // Слов'янські обрії. Доповіді до XIV Міжнародного Славістичного конгресу.- Київ 2008.- С.617-631; Доба Івана Мазепи в діаріуші Пилипа Орлика // Іван Мазепа та його доба. Історія, культура, національна пам'ять. Матеріали міжнародної конференції.- Київ 2009.- С.196-214; «Діаріуш» Пилипа Орлика як щоденник українсько-польського пограничча // Слово і час.- 2009.- № 6.- С.20-26; Ціна волі в творах давньоукраїнської літератури // Wielkie tematy kultury w litaratutach słowiańskich. Pieniądz, Wrocław, wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2009. - С. 487-493; Щоденник Орлика: оригінал та копії // Збірник наукових праць. «Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: серія історична та філологічна». За редакцією О.Завальнюк, І.Сохацької, - Кам'янець - Подільський,2010. – Вип. VII. - С.237-252; Щоденник Пилипа Орлика про історичні перспективи України // Acta Albarutenica, 2010, nr 10. - С.215-223; Одяг як комунікат у літературі XI-XVIII ст. // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. 9. Ciało. - Wrocław, wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2011, s.523-538; «Biuletyn polsko-ukraiński» (1932-1938) про першу політичну еміграцію в Європі // Київські полоністичні студії. Головний редактор Р.Радишевський. – К.,2011. – Том XVIII. – С.58-63; Штрихи до постаті Пилипа Орлика / / Пилип Орлик. Життя, політика, тексти.Матеріали Міжнародної наукової конференції в Києво-Могилянській академії. – К.,2011. – С. 61- 74; Multykulturowy dyskurs w ego-dokumentach Filipa Orlika herbu Nowina i Karola Chojeckiego herbu Lubicz //Międzynarodowy Kongres Naukowy „Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawne Rzeczypospolitej". Warszawa, 2012. S.225-227; 17. *Sondel* Janusz. Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków.-Kraków, Universitas 1997.- 1006 s. 18. *The Diariusz* podrozny of Pylyp Orlyk (1720–1726). With an Introduction by Orest Subtelny. Distributed by the Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute of Harvard University. Harvard library of earlyukrainian literature. Texts. Volume V. – 1989. – P. 443-658. 19.*Chojecki* Karol Lubisz. Pamięć dzieł polskich. Podróż i niepomyślny sukces Polaków. Opracowanie, wstęp i przypisy Wojciech Turek, Gdańsk, 1992.- 124 s. 20. *Chojecki* Karol Lubisz. Pamięć dzieł polskich. Podróż i niepomyślny sukces Polaków. Na podstawie pierwodruku z 1789 roku wydali oraz przypisami i komentarzem opatrzyli Antoni Kuczyński i Zbigniew J.Wójcik, Stowarzyszenie «Wspólnota Polska», Wyższe Seminarium Duchowne Salwatorianów, Bagno-Warszawa-Wrocław 1997.- 204 s. 21. *Холодняк И.* Палеография // Энциклопедический словарь. Издатели Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон.- С-Петербург, Типо-литография И.А.Ефрона, 1897. – Т.XXII а.- С.610-614. 22. *Urbanek Dorota.* Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej. Wydawnictwo Trio. Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2004. 23. *Черепнин Л.В*. Русская палеография. – М.: Издательство политической литературы 1956.- 616с. 24. *Szymański Józef.* Nauki pomocnicze historii. Wydanie nowe przejrzane i zmienione, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2001.- S.352-361. 25. *Юган Алоізи* (Кś. dr Aloizy Jougan). Słownik kościelny łacińsko-polski. Wydanie III. Zmienione i uzupełnione.- Księgarnia św. Wojciecha, Poznań-Warszawa-Lublin, 1958.- 750 s. 26. *Skrócenia* używane w rękopisach polsko-łacińskich XIV-XVII wieku //Wierzbowski Teodor. Vademecum. Wykaz skrótów i słowniczek łacińsko-polski.- Warszawa-Łódź, Państwowe wydawnictwo naukowe, 1984.- S.153-157. 27. *Бовуа Даніель*. «Щоденник» Пилипа Орлика: від міражу

вигнанця до українського міфу // Український археографічний щорічник. Нова серія, випуск 8/9.- Київ-Нью-Йорк,2004.- Том 11/12.- С.326. 28. *Totius* latinitatis Lexicon opera et studio Aegidii Forcellini. Lucubratum et in hac editione post tertiam auctam auctam et emendatam a Josepho Furlanetto alumno seminarii Pattavini. Novo ordine digestum. Amplissime auctum atque emendatum cura et studio Doct. Vincentii de-Vit olim alumni ac professoris eiusdem seminarii. Praefatio et index ascriptorum latinorum seorsum edita.- Prati, Typis Aldinianis, Ann. MDCCCLXXIX, proprietatis iure servato, 1845-1879. 29. *Słownik* języka polskiego XVII i I. połowy XVIII wieku. Red. Krystyna Siekierska.- Kraków 1999-2004. 30. *Борщак І.* Данте й Орлик // Українська трибуна (Варшава). - 1922.- №22.- С.2-3. 31. *Зленко П.* Українські приватні бібліотеки (Івана Мазепи, Пилипа Орлика, Кирила Розумовського) // Українська книга.- Львів, 1937.- Число 9-10.- С.197-203. 32.*Michał Arct*. Słownik ilustrowany języka polskiego. Reprint wtdania trzeciego. Wydawnictwo M.Arcta w Warszawie, Warszawa 1995.- T.1,2; 33. *Stanisław Stachowski*. Słownik historyczny turcyzmów w języku polskim.-Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków, 2007. 34. *Wierzbowski Teodor*. Vademecum. Podręcznik dla studiów archiwalnych. Wydanie drugie zmienione i poprawione po śmierci Autora przez K.Tyszkowskiego i B.Włodarskiego, Zjednoczone zakł. kartograf. i wydawn. tow, naucz. Szk. Śr. I w., sp. akc. Lwów-Warszawa, 1926. – 254 s.; 35. *Wierzbowski Teodor*. Vademecum. Wykaz skrótów i słowniczek łacińsko-polski.- Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Łódź, 1984.- 186 s. 36. *Яковенко Наталя.* Вступ до історії.-К.: Видавництво «Часопис „Критика”», 2007.

Лідія Кавун,
д. філол. наук, проф.

ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ФАУСТІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ В РОМАНІ «ВАЛЬДШНЕПИ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У статті досліджено художні модифікації фаустівської людини в українській прозі 20-х років ХХ століття, зокрема проаналізовано художнє втілення образу Фауста в романі Миколи Хвильового «Вальдшнепи».

*Ключові слова***:** модель фаустівської людини, образ, роман, художня проза.

В статье исследовано художественные модификации фаустовского человека в украинской прозе 20-х годов ХХ века, а именно проанализировано художественное воплощение образа Фауста в романе Николая Хвылевого «Вальдшнепы».

Ключевые слова: модель фаустовского человека, образ, роман, художественная проза.

The fiction modifications of a Faust person in Ukrainian prose of 20-30-ies XX century are researched in the article. The fiction fulfillment of Faust’s image in the novel «Waldschneppe» by Mykola Hvulovyi are analyzed.

Keywords: the model of Faust’s person, image, novel, fiction prose.

Постановка проблеми. У модерністській літературі 20-х років ХХ століття актуалізується західноєвропейська фаустівська парадигма, що акцентує заперечення «старого», фіксує процес сумнівів, пошук нового. У творах українських письменників образ Фауста має парадигмальний характер, тобто відображає глибини людського характеру, головну спрямованість духовного життя, а також етапи становлення нової цивілізації. Українських «м’ятежних геніїв» цікавить передусім ідея буття як становлення. Не випадково вони приділяють увагу саме шпенґлерівському трактуванню Фауста Й.-В. Ґете,

природа якого характеризує онтологічний статус того, що породжує динаміку безмежного простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за творчістю Миколи Хвильового й художньою специфікою образу українського Фауста подано у викладі основного матеріалу.

Мета цього дослідження – проаналізувати специфіку художньої реалізації фаустівської теми в романі «Вальдшнепи» Миколи Хвильового.

Виклад основного матеріалу. У художній прозі 20-х років минулого століття моделюється декілька етапів становлення модерної людини, що у схематичному вигляді відтворюють еволюцію класичного Фауста: невдоволення дійсністю, розрив із минулим буттям, горда самотність, намагання наблизитись до «істини пізнання».

Багатоликим постає Фауст у творчості письменників цієї доби: у колах новітньої української спільноти наділений безліччю імен і облич. Конкретні реалії сучасності інспірували вихід на історичну сцену людей героїчної конструктивної психіки, на зміну яким згодом приходять нові герої – творці «культури нації». Після «главковерха чорного трибуналу» (новела «Я (Романтика)» М. Хвильового) і Кіхани (повість «Байгород» Ю. Яновського), маленької Ю («Китайська новела» А. Любченка), Анатеми (однойменна новела І. Дніпровського), Жанни-батальйонерки («Жанна-батальйонерка» Г. Шкурупія) закономірним був прихід таких культуротворчих натур, як художник Чаргар (повість “Сентиментальна історія” М. Хвильового), То-Ма-Кі і Сев (роман “Майстер корабля” Ю. Яновського), Василь Трубенко (“Земля” О. Довженка), Артем Гайдученко (роман “Чорний Ангел” О. Слісаренка) та ін. Отже, ми маємо справу, за К.-Г. Юнґом, зі “змістом часу” [6, 271], що його відтворюють художники слова, використовуючи фаустівський архетип.

Складний вузол екзистенційних суперечностей своєї доби письменники 20-х переносять у прозу, де героїчна парадигма стає організуючою моделлю художнього світу, одним із системотворчих факторів поетики. Свідомість героїв художньої прози ваплітян завжди охоплена протиборством раціонального (ментального) і чуттєвого (вітального) струменів, переможцем із якого виходить, як правило, останній. Персонажі текстів “романтиків вітаїзму” стають героями трагічного самозаперечення. Вони вбачають смисл людського життя в “загірньому” майбутньому світі, усвідомлюють дисгармонію і хаос буття, в існуванні людини вбачають “буття до смерті”. Звідси – страждання, терпіння, переживання теперішнього життя в ім’я прекрасного майбутнього. Так, український Фауст – Дмитро Карамазов із роману “Вальдшнепи” М. Хвильового, переживаючи почуття екзистенційної вини й відчаю, змінюється сам під впливом післяреволюційної дійсності і тим самим бере участь “у моральному перетворенні світу”. “Фаустівська” людина – Іван Шахай із роману “Чотири шаблі” Ю. Яновського своєю вірою у відродження України-Євразії також сприяє суспільній трансформації, як і всі інші, котрі поділяють названу позицію. Як зазначають філософи-екзистенціалісти, йдеться про “здатність індивіда розв’язувати у світі новий ряд подій”, “порушувати наявні структури і створювати нові” [2, 835].

Герої у творах “романтиків вітаїзму” уособлюють історичну пам’ять народу й виражають національну душу, що лежить в основі руху цивілізації. У них превалює, за термінологією Ф. Ніцше, “діонісійський первень” з його імморалізмом, “волею до влади” тощо. Адже перший етап перехідної доби (епохи “романтики вітаїзму”) на шляху до великого майбутнього України – “загірної комуни” – інспірує відродження на національному ґрунті вольової особистості – носія ідеї героїчної конструктивної психіки. Цьому етапові передує епоха “горожанських воєн”, яка, на думку “олімпійців”, і вилонить людину фаустівського типу.

Однією з модифікацій фаустівської людини є, безперечно, Дмитро Карамазов із роману “Вальдшнепи” М. Хвильового з його “гамлетівськими хитаннями” і роздумами про етичну ціну вчинків. У цьому романі, як у жодному іншому творі 20-х років, художньо втілюються визначальні концепти автора: азіатського ренесансу, європейської “громадської людини”, романтики вітаїзму. Вже сама назва твору вказує на символічний підтекст твору. Вальдшнепи – це птахи, які мешкають у Європі. В Україні їх можна вполювати лише тоді, коли вони летять у теплі краї, в Азію. За світовою міфологією, птах – поширений символ духу і душі. В авторському тексті вальдшнепи втілюють зв’язок між Заходом і Сходом, виявляють себе як провісники азіатського ренесансу.

Герой роману Дмитро Карамазов є художньою моделлю європейського громадянина Фауста як уособлення творчого життєвого активізму. Героя характеризує саме фаустівське устремління в майбутнє. Тому відродження своєї нації він мислить “як засіб, а не як мету, як фактор” [3, 229], що допомагає йому “розв’язати основну соціальну проблему” [3, 229]. Карамазов ідею української державності розглядає в аспекті соціалізму, адже інакше й бути не могло, оскільки саме ідея соціалізму і є духовною формою світовідчування героя. Його онтогенез характерний тим, що він є суб’єктом, який у своєму психологічному розвитку не визначився. Щоб зробити подальший крок у житті, усвідомити, в якому напрямку йти, Карамазов змушений озирнутись на пережите, осмислити його. Осягаючи роки національної романтики, “він зараз згадував свої університетські роки і свою буйну розкуйовджену голову з південними романтичними очима. Спогади завжди тривожать, і на їхньому фоні дійсність становиться яснішою. Він, здається, хотів кінчати медичний факультет. Але як це давно було!” [3, 208]. Герой усвідомлює, що нічого випадкового нема, адже “всякий випадок зв’язано з тою чи іншою основою, і обумовлюється він певними причинами, і коли причини були, то інакше й трапитись не могло” [3, 250].

Як бачимо, М. Хвильовий подає образ Карамазова як модель фаустівської людини цивілізованої стадії, світ якої, за Шпенґлером, “є безкінечним зчепленням причинності і для якої вся суть цього світу вичерпується причиною і дією, засобом і метою” [5, 479]. Послуговуючись словами німецького філософа, зауважимо, що для українського Фауста “живий напрямок буття, що відчувається у словах “час” і “доля”, застиг і, будучи усвідомленим і пізнаним, перетворюється в механізм засобу і мети” [5, 479]: Карамазов змушений

осмислити своє минуле, долю, щоб створити образ майбутнього у відповідності із власною душевною динамікою. Ця візія йому потрібна для діяльності, пов'язаної з устремлінням надати життю ймовірно більш активної форми. Але його стримує страх піддати випробуванню свою комуністичну утопію шляхом зіставлення з реальними умовами. У період "горожанських воєн" український Фауст воював зі зброєю в руках за соціалістичну ідею і був переконаний у своїй правоті. Однак в умовах мирної праці він почувається "зайвою" людиною, оскільки йому притаманна романтична огида до прозаїчних у вищому ступені соціальних наслідків революції. Душа українського Фауста не сприймає тих засобів, які йому реальність підсовує для досягнення мети. У розмові з Аглаєю, герой скаржиться, що Богоматір коригує в ньому так би мовити людину, а це заважає твердо йти по шляху до мети. Він зокрема говорить: "Щоб творити якесь діло й боротись, треба надягати машкару Мізантропа і в ній ховати, перш за все, очі... Очі, знаєш, найлютіший ворог усякого прогресу, бо очима бачиш Богоматір і саме в очах ховається Богоматір" [3, 225]. Проголошуючи ці слова, Карамазов зі звичайної психічно нормальної людини раптом перетворюється на божевільного. Така метаморфоза знадобилась автору для того, щоб вивести свого героя із світу реальності в метафізичний простір; адже саме божевілля, як зазначає Д. Чижевський "зазирає (і то дуже часто) у такі глибини, де світлий розум й уві сні не буває" [4, 149]. У художньому дискурсі герой Хвильового містифікується й виявляє себе як фаустівський дух пізнання, дух неспокою.

Проте Карамазов – лише один із тих багатьох людей, "надломлених" війною, які не можуть самореалізуватися за нової суспільної ситуації. Його критика сучасності взагалі і нації зокрема глибинна, його розмови про українську державність, Шевченка, Маркса – лише улюблений "коник". І в цьому виявляє себе сувора невідворотність, оскільки, за словами Шпенґлера, "починаючи з Руссо, фаустівській людині нема на що більше сподіватися" [5, 481]. Тут щось завершилося. Душа карамазових вичерпала всі свої внутрішні ресурси. Зосталися лише порив, устремління, розумова форма існування, позбавлена будь-якого змісту. Теоретично, віртуально йому вдається поєднати соціалістичну ідею з українським відродженням. Але, аналізуючи дійсність, що лежить в основі практичної етики Карамазова, переконуючись у засиллі фарисейства, брехні у всіх виявах сучасності, він божеволіє. Невідповідність між соціалістичною ідеєю, за яку він боровся у період "громадянських воєн", та дійсністю призводить новітнього Фауста до роздвоєння його особистості.

Ганна й Аглая – то ніби дві частини в психіці Карамазова. Його дружина уособлює реальну суспільну дійсність 20-х років XX століття; її роздуми нагадують зміст офіційно-партійних статтей того часу. Ганна є втіленням тогочасного стану речей. Вона типова миргородська міщаночка і здається Дмитрові не стільки "безцвітною, як якоюсь безвихідною". Ганна не схвалює чоловікових розмов про націю, оскільки, на її думку, це зрада соціальним ідеалам. Вона просить його зупинитися. І цим нагадує Мефістофеля, який проголошує: "Verweile doch!" "Мефістофель знає, що в той момент, як Фауст зупиниться, він втратить свою душу. Проте зупинка – це заперечення не Творця, а життя. Замість руху і життя він намагається встановити спокій,

непорушність, смерть" [1, 359]. Ганна відмовляє Дмитра від дорогої йому ідеї національного відродження і тим відштовхує його від себе. В образі дружини Карамазова бачимо олюдненого Мефістофеля, демона, що опирається всіма можливими способами потоку життя, тим самим стимулюючи його.

Для українського Фауста характерна принципова нездатність інтеґруватися в життя – його пасивність компенсує "московка" Аглая, що є втіленням "духу неспокою", творчого життєвого активізму. Вона – нова людина, від природи покликана до активної дії, "не тієї, що комсомолить у пустопорожнє ..., а тієї, що скажемо, Перовська" [3, 245]. І Дмитрій хапається за неї, бо, за словами Аглаї, йому бракувало доброго пастиря. Карамазов – розумний, талановитий, але не здатний бути творцем нової ідеології, бо йому бракує широкої індивідуальної ініціативи й ґрунтовних знань, щоб створити "програму свого нового світогляду" [3, 263]. Аглая закликає Дмитра до твердості, проголошуючи ідею "безумства хоробрих". Дівчина сповнена віталістичної енергії, рішучості, її душа горить "вічним огнем стремління в невідомі краї" [3, 244]. Вона підтримує національну ідею, сповідувану Карамазовим, оскільки вбачає в українському націоналізмі молодий прогресивний фактор, який, на її думку, не дає і не дасть спокою російському "мрякобіссю". Душа Дмитра, опанована комуністичною доктриною, також перебуває під впливом віри в прогрес культури, що здійснюється завдяки людському розумові.

Героями Миколи Хвильового керує ідея розвитку і політико-економічного, і біологічного, і філософського плану. Всередині цієї ідеї, яка є наскрізь фаустівською і в поєднанні з позачасовою арістотелівською ентелехією виявляє пристрасне устремління до безмежного майбутнього, за Освальдом Шпенґлером, наявні "воля і мета, що є a priori формою нашого споглядання природи і не потребує того, щоб її відривали і возводили в закон, тому що вона іманентна фаустівському духу і тільки йому" [5, 489].

Висновки. Отже, роман Миколи Хвильового "Вальдшнепи" – це один із різновидів фаустівської трагіки, яка була поривом душі, страждаючої від надлишку невтоленої і непереборної волі, втечею її у творчість. Фаустівський архетип живе згідно зі своїм історичним ритмом, який збігається із загальним темпом і ритмом розвитку людського соціуму.

1. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 591 с. 2. *Тузова Т. М.* Экзистенциализм // Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов.– Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 361 – 363. 3. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с. 4. *Чижевський Д. І.* Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. – К.: ВЦ "Академія», 2005. – 288 с. 5. *Шпенглер О.* Закат Европы / Авт. вступит. статьи А. П. Дубнов, авт. комментариев Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов. – Новосибирск: ВО "Наука". Сибирская издательская фирма, 1993.– 592 с. 6. *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество // Юнг К. Г. Дух Меркурий. – М.: Канон, 1996. – С. 253 – 280.

Ірина Заярна,
д. філол. наук, проф.

ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ НАРАТИВНИХ ДИСКУРСІВ У ТЕКСТАХ КИРГИЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ Ч.АЙТМАТОВА «ДЖАМІЛЯ» ТА ОПОВІДАННЯ Г.ТЮТЮННИКА «ТРИ ЗОЗУЛІ З ПОКЛОНОМ»)

У статті здійснено типологічне зіставлення особливостей наративної структури повісті Ч.Айтматова «Джаміля» та новели Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном». Визначаються типологічні паралелі у гомодієгетичному типі нарації, образі оповідача, моделях наративного висловлювання, застосуванні екфрастичних елементів, співвідношенні точок зору в структурі оповіді.

Ключові слова: наративна структура, оповідач, типологія, точка зору, новела, повість.

В статье осуществлено типологическое сопоставление особенностей нарративной структуры повести Ч.Айтматова «Джамиля» и новеллы Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном». Определяются типологические параллели в гомодиегетическом типе наррации, образе рассказчика, моделях нарративного высказывания, использовании экфрастических элементов, соотношении точек зрения в структуре повествования.

Ключевые слова: нарративная структура, нарратор, рассказчик, типология, точка зрения, новелла, повесть.

The article deals with the typological comparison of the narrative structure of story «Jamila» by Chingiz Aitmatov and novel «Three Cuckoos with a Bow» by Grigir Tutunnik. It was revealed the typological correspondence of the homodiegetiquye type of narration, image of a narrator, models of narrative utterance, usage of elements of description, balance of points of view in the structure of narration.

Keywords: narrative structure, narrator, typology, point of view, novel, story.

Продуктивність застосування методів наратології у сучасному вивченні історії літератури в цілому та окремих її явищ неодноразово зазначалася літературознавцями. Приміром, В.Шмід схильний розглядати будь-яку історію літератури «як наратив, що послуговується, як і всі наративи, суб'єктивною точкою зору». Він вважає, що «міра й форма реалізації подієвості можуть правити показниками як історії літератури, так і історії ментальності» [13]. Український дослідник М.Ткачук справедливо зауважує і доводить у своїй книзі, що використання методики наратології «допоможе по-новому висвітлити художній світ наших класиків. Ідеться про наратологічну структурно-функціональну інтерпретацію текстів» [9, 17].

Розглянемо з таких позицій твори двох видатних прозаїків – повість Ч.Айтматова «Джаміля» й новелу Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», котрі, безперечно, увійшли до розряду класики, неодноразово були перекладені іншими мовами й відносяться до перлин світової літератури XX ст.

Критика й літературознавство неодноразово наголошували на зв'язках цих творів з фольклорними жанрами епосу й пісні, а, з іншого боку, існує усталена й правомірна тенденція розглядати їх у ряду видатних творів європейської прози.

Повість Ч.Айтматова й новела Г.Тютюнника належать до різних національних культур (киргизької та української), являють різні національні

традиції і типи ментальності. Більше того, ця проза демонструє різні жанрові моделі з характерною для кожної з них жанровою поетикою й відповідно – різним комплексом засобів художньої виразності.

Водночас структура цих творів виявляє чимало точок дотику як на рівні змісту, так і на рівні специфіки наратива.

Звернімо увагу й на те, що хронологія написання творів є близькою. «Джаміля» з'явилася на початку хрущовської відлиги, а «Три зозулі з поклоном» – вже по її закінченні, у часи «застою», і через ідеологічні перепони новелу Тютюнника певний час не публікували. Авторам цих двох творів, безсумнівно, притаманний спільний для письменників-шістдесятників романтичний погляд на світ і прагнення свободи.

В сюжетній основі обох творів – непрості історії кохання, яке переродже душі практично всіх учасників подій. Любовні колізії ускладнені драматичними внутрішніми й зовнішніми обставинами. В одному випадку (у Ч.Айтматова) – це шлюб Джамілі, в основі якого не було кохання, до її зустрічі з Даніяром і статус дружини пораненого на війні солдата. В іншому випадку (у Г.Тютюнника) змальовано нерозділену й безнадійну любов нещасливої у шлюбі Марфи до близького їй за душевним складом Михайла, у котрого своя сім'я і маленький син, а потім – трагічна загибель Михайла у сталінських таборах. Якщо повість Ч.Айтматова має щасливий фінал – усупереч обставинам герої, що покохали один одного, опиняються разом, то в новелі Г.Тютюнника такий фінал в принципі неможливий.

Типологічні тенденції виявляємо у наративній структурі цих творів. У повісті «Джаміля» представлений ***гомодієгетичний тип*** оповіді, у якій розповідач водночас є повноправним учасником дії. На думку Я.Лінтвельта, такий тип наратора «відповідає за організацію оповіді (я-розповідач) і водночас у ролі актора (я- розповідне) бере участь в історії» [7, 38].

У повісті «Джаміля» події викладені оповідачем, який має дві іпостасі – п'ятнадцятирічний підліток Сеїт і вже дорослий герой-художник, що з певної історичної дистанції осмислює пережите. Таким чином, відбувається взаємодія двох точок зору – внутрішньої (оповідь про безпосереднє переживання подій) та зовнішньої (оцінка подій з точки зору діахронії). Характеризуючи специфіку і всю складність категорії «часу оповіді», Ж.Женетт зазначає, що «анахронізм спогадів (ненавмисних або ні) та їхній статичний характер тісно між собою пов'язані, оскільки обидві ці властивості виринають із роботи пам'яті, котра збирає діахронічні періоди у синхронні епохи, а окремі події у цілісні картини, розміщує ці епохи і картини не у їхньому власному, а у своєму порядку. Здатність суб'єкта-посередника пригадувати становить той самий фактор розкріпачення оповіді по відношенню до дієгетичної темпоральності» [5, 176].

Особливість оповідача-підлітка полягає у тому, що він не тільки виступає свідком зародження великого кохання Джамілі й Даніяра, але й близько переживає події, відблиск яких певною мірою визначає його власну подальшу долю. Художник-початківець, він намалював олівцем двох щасливих людей, що знайшли один одного. Пізніше, коли Джаміля з Даніяром пішли з аїлу, ображені родичі натрапили на цей малюнок і звинуватили Сеїта у зраді.

Осмислюючи цю історію через певний час, уже дорослий герой-оповідач оцінює свої юнацькі думки і дії: «Кого я зрадив? Сім'ю? Наш рід? Але я не зрадив правду, правду життя, правду цих двох людей! Я нікому не міг розповісти про це, навіть мати не зрозуміла б мене» [1, 74].

Специфіка оповіді від першої особи, як справедливо зазначає Л.Шевченко у монографії, присвяченій творчості Ч.Айтматова, зумовлена загальною тенденцією тогочасної літератури – помітним зростанням ліричної прози [11, 39]. З іншого боку, слушне й твердження літературознавця про те, що Ч.Айтматов «спирається на глибокі традиції усної оповіді, широко представленій у киргизькій дописемній літературі» [11, 40].

Події новели Г.Тютюнника також організовано ***гомодієгетичним типом наратива.*** Тут два оповідача – юнак-студент, котрий у часи розгортання драматичної історії кохання Марфи до його батька був ще немовлям, та його мати – Софія, котра й повідомляє суть історії, основні події. Якщо застосувати класифікацію В.Шміда, то вони постають як ***перший наратор*** – оповідач обрамляючої історії і ***другий наратор – оповідач вставної історії*** у дієгетичному просторі новели [13].

Мати розповідає сину про недавнє минуле, про своє життя й кохання Марфи. Син-оповідач виконує тут і функцію нарататора – персонажа-слухача, реципієнта, якому адресовано повідомлення. Оповідь включає ***акт комунікації, діалог*** наратора й нарататора.

В оповідній структурі новели Г.Тютюнника важливу роль відіграє ***своєрідна «вставна конструкція»*** – останній лист від батька. У ньому остаточно розкривається перед читачем внутрішній світ, глибина душі цієї людини. Він мужньо долає тяжкі випробування, що випали на його долю, про це свідчать короткі відомості про його життя у таборі, які містяться у листі. У суворій дійсності не загрубіла душа Михайла. Розуміючи, що його життя скоро скінчиться, він намагається підбадьорити близьких йому людей, знаходить у собі сили передати поклон («три зозулі з поклоном») Марфі, нещасну душу якої він відчуває десь поруч, посилає свою вірну любов дружині («єдиній у світі») й сину: «Обіймаю тебе і несу на руках колиску з сином, доки й житиму» [10, 285].

Листи значущі ***в динаміці внутрішнього сюжету новели***, у розкритті ***внутрішнього світу персонажів.*** Марфа завжди перша точно знає, відчуває, що надійшов лист від її коханого Михайла, хоча послання адресовано не їй, а Софії. Вона потай біжить до листоноші, випрошує у нього «письомце»: «хапає з Левкових пучок листа – сльози рясно котяться їй по щоках, – пригортає його до грудей, цілує у зворотну адресу…

– Чорнила слізьми не розмаж, – каже Левко й одвертається: жде.

Марфа, якщо поблизу не видко людей, нескоро віддає йому листа, мліючи з ним на грудях, і шепоче, шепоче:

– Ну от бачите, нічого я йому і не зробила… Тепер несіть Софії. Я ж нічого йому не зробила... Спасибі дядечку, рідненький» [10, 282].

Для Марфи цей лист дорогий, його надходження – це подія і знак присутності у світі її коханого.

Помітну функцію у наративній структурі повісті Ч.Айтматова «Джаміля» також ***відіграють листи*** – послання з фронту й госпіталю чоловіка Джамілі – Садика. Вони не розгорнуті детально й не використовуються у якості «вставних конструкцій», а постають через ***оцінку наратора*** й сприйняття інших діючих осіб повіті. Тут, як і в новелі Г.Тютюнника, використано ***прийом показу сприйняття листів різними учасниками історії***, який дає змогу розкрити особливості взаємин та почуттів персонажів. Оповідач характеризує листи свого брата Садика, як завжди однакові, «як ягнята в отарі», заздалегідь відомо, що в них написано. Побудовані згідно з правилами, як було заведено, вони містили поклони і вітання усім родичам по старшинству і тільки в кінці – звернення до дружини. Риторичний характер листів Садика, відсутність особисто їй призначених слів неабияк засмучує героїню, переконує її у тому, що кохання в їхньому шлюбі відсутнє: «Він ніколи не любив мене. Навіть уклін, і то в самому кінці листа приписував» [1, 66].

За допомогою контрасту показано, з яким трепетом і любов'ю сприймає послання Садика його мати. Вона «змушувала мене кілька разів перечитувати листа, потім, побожно розчулена, брала його своїми порепаними руками і тримала листок так незграбно, немов птаха, який ось-ось випурхне […]

– Ой, дорогі мої, як талісман ми будемо берегти ваші листи! – промовляла вона тремтячим від сліз голосом» [1, 23].

Своєрідною «вставною конструкцією», що виконує важливу роль у кільцевому обрамленні повісті Ч.Айтматова, можна вважати картину Сеїта. Власне, з її ***екфразиса*** розпочинається оповідь: «Цю картину я ще ніколи не виставляв на виставках. Більше того, коли до мене приїжджають родичі з аїлу, я намагаюсь заховати її якнайдалі. У ній немає нічого непристойного, але це далеко не зразок мистецтва. Вона така ж проста, як земля, зображена на ній.

На другому плані картини – край осіннього збляклого неба. Вітер жене над далеким гірським пасмом бистроплинні перисті хмарки. На першому плані – червоно-бурий, поріслий полином степ. І дорога чорна, ще мокра після недавніх дощів. Туляться біля обочини висохлі, обламані кущі чию. Вздовж розбитої колії тягнуться сліди двох подорожніх. Що далі, то менше проступають вони на дорозі, а самі подорожні, здається, ступнуть ще крок – і зайдуть за раму» [1, 6 – 7].

Словесне зображення картини має ефект резюме, ***епілогу історії***, який розміщено на початку. Не випадково оповідач застосовує типову формулу нарації: «А втім, я трохи забігаю вперед». Водночас картина – це, певною мірою, особистий документ, що розкриває внутрішню динаміку образу Сеїта, історію його становлення як живописця.

У цілому, в наратології будь-який вид дескриптивності вважається протилежним подієвості – загальній властивості нарації – і розглядається як категорія ненаративна. Водночас Ж.Женетт наполягає, що «описи становлять дієгетичні сегменти нарації, оскільки беруть участь у формуванні просторово-часового виміру історії, іншими словами, з ними пов'язаний саме *наративний* дискурс. Не кожний опис формує паузу в оповіді» [5, 124]. В окремих випадках формування наративних структур на основі опису відзначає й В.Шмід [13],

окрім того вчений підкреслює, що «межі між наративними і описовими творами не завжди чіткі […] кожний наратив містить описові елементи» [14, 11].

Виявляємо, що і в повісті Ч.Айтматова «Джаміля», і в новелі Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном» наявні елементи опису – ***музичного екфразису,*** які відіграють важливу роль у розвитку як зовнішньої, так і внутрішньої дії. Так, героїня «Джамілі» цілковито змінює своє ставлення до Даніяра, коли чує його спів, котрий справляє на неї майже магічний вплив. З цього моменту вона змінюється сама, в її душі зростає почуття до героя.

Письменник відтворює лишень декілька слів пісні: «Гори мої, синьо-білії гори, / Колиско моя…», характеризує тембр голосу, манеру виконання, не завжди рівну: «Він раптом запнувся, закашлявся, але вже наступні два рядки вивів глибоким, грудним голосом, правда, трохи хриплувато» [1, 45]. Але найголовніше полягає у розкритті глибинного змісту пісні: «Коли б я міг хоч якоюсь мірою відтворити пісню Даніяра! Вона була майже без слів, без слів розкривала вона велику людську душу. Ні раніше, ні після цього – ніколи не чув я такої пісні: вона не була схожа ні на киргизькі, ні на казахські наспіви, але в ній було і те, і друге. Спів Даніяра увібрав у себе всі найкращі мелодії двох рідних народів і своєрідно сплів їх у єдину неповторну пісню. Це була пісня гір і степів, яка то дзвінко злітала, як гори киргизькі, то роздольно стелилася, як степ казахський» [1, 56 – 57].

Словесне зображення музики видається важливим засобом ***психологічного розкриття характерів*** героїв у повісті Ч.Айтматова, причому не тільки безпосередніх учасників дії, але й оповідача, котрий спостерігає за тим, що відбувається. Через споглядання співака й слухання співу оповідач збагнув особливості натури і багатство душі Даніяра: «Я раптом зрозумів його дивацтва, які викликали у людей і зачудування, і насмішки, його замріяність, любов до самотності, його мовчазність», з іншого боку розкрилась його пасіонарність і глибина почуттів: «Байдужа людина не могла б так співати, хоч би який голос вона мала» [1, 46 – 47].

Зазначимо, що у детальному аналізі повісті, здійсненому в монографіях Г.Гачева [3; 4], значну увагу приділено співу Даніяра як змістовому й художньому центру твору. Загальна концепція критика, безумовно, виявляє суперечливі позиції. Дослідник слушно співвідносить сюжет повісті з фольклорно-епічними усталеними мотивами і формулами, але при цьому дещо схематизує її зміст, наближує його до міфологічної основи, обрядовості, традиційних ритуалів – випробування героя, сватання батира й т. ін. [3, 30]. У свій час такий підхід спровокував полемічну реакцію критики [Детальніше про це див.: 11, 51]. Разом з тим, Г.Гачев правомірно вписує повість у світовий культурний простір, починаючи від античної міфології й закінчуючи європейським романтизмом.

Відповідно до таких різнопланових, хоча й не взаємовиключних оцінок твору, неоднозначне й потрактування пісні в повісті Айтматова. З одного боку, Даніяр названий співаком-акином [4, 49], а з іншого – «не акин, а індивідуальний музика – композитор у дусі нового часу» [4, 51], а врешті – і те, й друге водночас. Дослідник підкреслює оргіастичну, містеріальну владу співу,

здатного підкорити усе навколо, співвідносить його з тією роллю, яку виконує музика загалом в європейських літературах: «З Даніяра випромінюється та сама (в стадіально-історичному сенсі) підкорююча сила, що з кавалера Глюка в Гофмана, з поета-композитора в «Єгипетських ночах» Пушкіна, або з музиканта, виконавця крейцерової сонати, в повісті Толстого» [4, 52]. Засоби вербального втілення співу в Ч.Айтматова розглядаються дослідником у ряду зображення музики у творах І.Тургенєва, Т.Манна, Р.Роллана, а також співвідносяться з традиціями східних літератур (арабської, перської, китайської), у яких проза часто поєднується з поезією.

Поступово через виклад подій у «Джамілі» розкривається поетична душа самого оповідача, витонченість і артистизм його натури, здатність відчувати настрої й устремління душі інших людей, співчувати їхнім стражданням, радіти їхньому щастю й переживати його, як своє власне. Завдяки музиці уповні розкривається й погляд живописця, притаманне йому особливе відчуття світу – крізь звуки й фарби, лінії, простір і перспективу. Таким чином, оповідь дістає ***інтерсеміотичні характеристики***, стає об'ємною, багатоплановою. Замальовка пісні поступово переходить у пейзажну характеристику: «Коли, здавалося, згас останній відгомін пісні, її новий тремтливий порив немов збудив дрімаючий степ. І він вдячно слухав співака, приголублений рідним наспівом. Широким плесом колихалися достиглі сизі хліба, що чекали жнив, і передранкові полиски пробігали полем. Могутній гурт старих верб біля млина шелестів листям, за річкою догоряли багаття польових станів, і хтось, як тінь, безшумно скакав понад берегом у напрямі аїлу, то зникаючи в садах, то з'являючись знову» [1, 47].

В інтерсеміотичному просторі твору органічно відбувається ***перехід від однієї художньої мови до іншої.*** Музика, пісня пробуджають уяву, становлять творчій імпульс для митця-живописця, а музичні образи у свідомості оповідача трансформуються в зорові: «А ввечері, коли ми їхали по ущелині, мені кожного разу здавалося, що я перелітаю в інший світ. Я слухав Даніяра, приплющивши очі, і переді мною поставали на диво знайомі, рідні з дитинства картини: то пропливало в журавлиній височині над юртами весняне кочовище ніжних димчасто-блакитних хмар; то мчали з тупотом та іржанням на літні випаси табуни, аж гула земля, і молоді жеребці з нестриженими чолками і чорним диким вогнем в очах гордовито й осатаніло оббігали на ходу своїх маток; то спокійною лавою розходилися по пагорках отари овець; то зривався зі скелі водоспад, осліпляючи очі білою розбурханою піною; то в степу за річкою м'яко спускалося в зарості чию сонце, і одинокий далекий вершник на вогнистій смузі обрію, здавалося, скакав за ним – йому зовсім близько до сонця – і теж зникав у заростях і сутінках» [1, 48].

Містична сила музики підкоряла не тільки Джамілю, але й саму природу («відгомін пісні, її новий тремтливий порив немов збудив дрімаючий степ. І він вдячно слухав співака, приголублений рідним наспівом»), й душу оповідача, продукуючи у відповідь творчий імпульс: «Я завмирав від підсвідомого страху і радості перед чимось невідомим. Але я тоді ще не розумів, що мені треба взяти до рук пензля» [1, 50].

Як підкреслює Ж.Женетт, у літературі «наративний вислів не тільки відбувається, він може повторюватися один або декілька разів у тому самому тексті […] суттєвим тут є стихійно встановлюваний зв'язок між наративним натхненням і повторюваною подією, або, в деякій мірі, відсутністю події» [5, 141, 152]. Так, для Ч.Айтматова надто важливим є процес занурення художника у стихію творчості. І цей процес зображено емоційно достовірно, згадка про нього ***декілька разів повторюється*** у повісті: «Мене знову охопило те саме незрозуміле хвилювання, яке завжди приходило з піснями Даніяра. І раптом я збагнув, чого я хочу. Я хочу намалювати їх» [1, 57]. І далі: «Здавалось, я побачив якийсь найяскравіший шматок життя. Я уявляв його собі з усіма подробицями, тільки це й хвилювало мене. І не заспокоївся я доти, доки не викрав у вагарки цупкий аркуш білого паперу» [1, 60].

Елементи музичного й живописного екфразисів тісно сплітаються з зображенням творчої роботи художника, формуючи рису ***метаоповіді*** в прозі письменника. Саме так зображено перший досвід малярства, всепоглинаючий процес, який змушує героя забути про все на світі, нічого навкруги не чути й не бачити: « – Благослови, аллах! – прошепотів я, як колись батько, вперше садовлячи мене на коня, і доторкнувся олівцем до паперу. Це були перші невмілі штрихи. Та коли на аркуші вже можна було розрізнити риси Даніярового обличчя, я забув про все! Мені вже здавалося, що на папір ліг той серпневий нічний степ, що я чую пісню Даніяра, і бачу його самого, з піднятою головою, в розхристаній на грудях гімнастерці, і бачу Джамілю, що пригорнулася до його плеча. Це був мій перший самостійний малюнок: ось бричка, а ось вони обоє, ось віжки, кинуті на передок, спини коней у темряві, а далі – степ, далекі зорі.

Я малював з таким захопленням, що не помічав нічого навколо, і отямився, коли наді мною пролунав чийсь голос:

–Тобі що, позакладало, га?» [1, 61].

У новелі «Три зозулі з поклоном», відповідно до законів жанру, присутні лише лаконічні, але виразні деталі, що характеризують музику, спів. Його роль так само, як і в повісті Ч.Айтматова, ***значуща у розвитку внутрішнього сюжету новели, у формуванні її підтексту.*** Дослідниця Л.Мороз слушно відзначає «внутрішню емоційно-поетичну пов'язаність новели з народною піснею» [8, 122]. Не випадково в одному з листів до перекладача його творів на російську мову – Н.Дангулової Г.Тютюнник просить зберегти український варіант слова «зозуля», пояснюючи символічне значення цього образу: «зозуля в українських народних думах і піснях – символ вісниці печалі й розлуки» [Цит. за: 8, 122].

Спів – значущий елемент у дієгетичному просторі наратива новели. Завдяки йому розкривається ***плин духовного життя персонажів***, показано розвиток почуттів Марфи.

До ***екфрастичних елементів***, що характеризують спів, відносимо опис голосів і тембрів: «співаємо потихеньку. Тато баритоном, а я другим йому помагаю, а Марфа першу веде. Голосок у неї тоді такий був, як і сама вона, ось наче переломиться, ну й ловкий» [10, 283]. Через ставлення до музики, співу в

новелі розкрито внутрішній світ героїв: «Ми співаємо, а він вусами пару з миски ловить та сопе так, що каганець на столі як не погасне». Марфа ж «гляне, було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й одвернеться, а сльози в очах – наче дві свічечки голубі. До тата…» [10,283].

У новелі Г.Тютюнника не фігурують назви пісень і не цитуються їх тексти. У даному випадку автору не важлива конкретизація, а важливий той узагальнюючий зміст, котрий зафіксовано в образі *зозулі*, який часто зустрічається в різних українських піснях, семантичне поле, що закріплено за цим образом – символ нещасливої жіночої долі, розлуки, печалі. У книзі спогадів про Г.Тютюнника наведено спомин самого письменника про подію, що спонукала його до написання цієї новели: «сліпенький бандурист співав пісню, і в тій пісні були слова: «три зозулі з поклоном». Навіть не дослухав до кінця виступу. Пішов у кімнату й почав писати перші рядки новели» [2, 188].

Алюзивне відсилання до пісні міститься у назві новели та в останньому листі від батька оповідача: «Скажи, що я послав їй, як співав на ярмарках Зіньківських бандуристочка сліпенький, послав три зозулі з поклоном, та не знаю, чи перелетять вони Сибір неісходиму, а чи впадуть од морозу.

(«Сибір неісходиму» було нерішучою рукою закреслено густим чорним чорнилом, а вгорі тою ж рукою написано знову: «Сибір неісходиму»)» [10, 284]. Так через окремі штрихи, промовисті деталі до новели про любов проникає атмосфера часу, входить епічне начало, трагедія особистого людського буття розкривається на тлі історії і долі народу.

Пережита трагедія насильницького винищення людей, понівечені долі призводять до того, що пісня замовкає, зникає зовсім. Як підкреслює Л.Мороз, «не побутовою констатацією, а, по суті, могутнім символом обертається те, що сказано тут про колишніх задушевних співунів: про матір – «спогади її не щемлять їй і не болять – вони закам'яніли», і про Марфу, що у відповідь на привітання… «ворушить губами». Змовкла не тільки пісня, а й сам голос пропав» [8, 126].

Горе зближує двох потенційних суперниць. Софія (мати оповідача) знає про почуття й переживання Марфи, сама спостерігає за її візитами до листоноші по листи, що адресовані їй, Софії. Але вона не зупиняє й не викриває Марфу, по-своєму жаліє її. На логічне запитання сина: «І ви на неї не сердилися?» – відповідає: «У горі, сину, ні на кого серця немає».

Зазначимо, що в повість про любов Ч.Айтматова так само органічно вписується епічне начало, розповідь про важкий воєнний час. Історію відтворено через життя аїлу, коли на фронті воюють усі чоловіки, а важку сільську роботу змушені виконувати жінки, підлітки, старі. Деталі суворого часу – поодинокі листи з фронту, поранені солдати, врешті, категорична відмова учасника війни, пораненого Даніяра, будь-що розповідати про неї: «краще вам не знати про війну!».

Епос Ч.Айтматова сягає й глибини віків, постає у детальному змалюванні побуту, устрою життя киргизів, родинних звичаїв, сімейних традицій. Коли ж настали тяжкі часи, степом пролетів вершник, скликаючи усіх киргизів сідлати

коней. Тут до наратії включено величну епічну картину війська, яка розгорнута подібно до народного епосу про богатиря Манаса.

Цікаво, що типологічні паралелі в структурі наративів повісті Ч.Айтматова й новели Г.Тютюнника простежуються й на рівні ***типу фокалізації, співвідношення точок зору в оповіді.*** Згідно з теорією наратології, що визначає три різновиди фокалізації – нульову, внутрішню, зовнішню, «оповідна перспектива може змінюватися у залежності від того, чия точка зору стає предметом опису […] може бути постійною або змінюватися відповідно до здійснення оповіді одним або декількома нараторами» [6, 425].

Так, у новелі «Три зозулі з поклоном» своєрідно взаємодіють ***точки зору першого й другого нараторів і нарататора*** й через цю взаємодію стверджується філософський зміст вищої любові, її незбагненна метафізична природа. Не випадково новела розпочинається присвятою: «Любові всевишній присвячується». У кінці твору юнак-оповідач замислюється про складну природу людських почуттів, що й формує своєрідний пуант новели: «Як вони чули одне одного – Марфа і тато? Як?» А ще думаю: «Чому вони не одружилися, отак одне одного чуючи?» «Тоді не було б тебе..» – шумить велика «татова сосна» [10, 285]. Діапазон оповіді помітно розширюється завдяки відображенню думок, оцінок, почуттів і сумнівів оповідача.

У цілому ж, зазначимо, що в обох творах наявні схожі риси формування ***наративного висловлювання*** (повторення оповідачем: «я думав», «я думаю», «мені здавалося»), використання близьких наративних формул наприкінці оповіді: «Ось і вся історія» (Айтматов), «Коли се було…» (Тютюнник), слідом за якими розгортаються «думки вголос» і звернення оповідачів до героїв.

У фіналі повісті Ч.Айтматова персонажі вчиняють усупереч сімейним звичаям і традиціям, які складалися віками, й отримують своє «складне щастя». Джамілю на всі лади судять жителі аїлу. Єдиним, хто не засуджує, а розуміє і внутрішньо схвалює героїню, виявляється Сеїт. Незалежний і сміливий її вчинок утверджує право людини на власний вибір і щастя, спонукає оповідача здійснити подібний самостійний вибір у житті, реалізувати свій талант, своє призначення: « – Я поїду вчитися… Скажи батькові. Я хочу бути художником! – твердо сказав я матері.

Я був певен, що вона почне докоряти мені і заплаче, згадуючи загиблих на війні братів. Але, на мій подив, вона не заплакала. Тільки сумно й тихо сказала:

– Їдь… Оперилися ви і по-своєму крилами змахуєте… Та звідки нам знати, чи високо злетите?» [1, 74].

В обох випадках можемо спостерігати ***багатоваріантність фокальної перспективи***, котра наближується до гетеродієгетичного типу наратії. Позиції оповідачів в обох творах від точки зору «всередині оповіді» рухаються до зовнішньої позиції «всезнаючого автора».

Таким чином, незважаючи на специфіку національного колориту, що постає у множинності деталей побуту, традицій українського й киргизького народів, відмінність жанрових моделей, яскравість індивідуальних стилів, повість Ч.Айтматова «Джаміля» і новела Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном» виявляють чимало ***типологічних паралелей в оповідному дискурсі.***

До таких відносимо: гомодієгетичний тип наратива, подібність образу оповідача, максимально наближеного до автора, схожі моделі побудови наративного висловлювання, суміщення різночасових пластів (минулого й теперішнього) наратора, суттєву роль екфрастичних елементів у структурі оповіді, у розкритті психології героїв. Письменники схожі у зображенні складних життєвих колізій, у відбитті тонкощів і драматизму людських переживань, які підносять душу людини, всупереч трагічним обставинам історії. Оповідачів Ч.Айтматова і Г.Тютюнника об'єднує й особливий романтизм світовідчуття, який у повній мірі притаманний письменникам-шістдесятникам, прагнення свободи, а також поетичний стиль і музичне забарвлення оповіді, вміння простими словами передати складні психологічні нюанси людських почуттів. Спадає на думку, що ці типологічні риси зумовлені не тільки спільністю часу, історії, приналежністю письменників до одного покоління й однієї соціальної формації, що є важливим, але й іманентними законами розвитку літератури у другій половині XX ст. з її схильністю до зображення складних психологічних колізій, осмислення місця людини в історії і всесвіті, особливостями стильової динаміки літератури.

1. Айтматов Ч. Джаміля. / Переклад А.Осипчук. – К.: Дніпро, 1975. – 80 с.; 2. *Вічна* загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Радянський письменник, 1988. – 492 с.; 3. *Гачев Г.* Любовь, человек, эпоха. Рассуждение о повести «Джамиля» Ч.Айтматова. – М.: Советский писатель, 1965. – 100 с.; 4. *Гачев Г.* Чингиз Айтматов. – Фрунзе: Адабият, 1989. – 488 с.; 5. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2-х т. – Т.2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С.60 – 281.; 6. *Ильин И.* Фокализация // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 425 – 426.; 7. *Lintvelt J.* Essai de typologie narrative: «Le point de vue»: Théorie et analyse. – P., 1981. – 315 p.; 8. *Мороз Л.З.* Григір Тютюнник. – К.: Дніпро, 1991 – 207 с.; 9. *Ткачук М.П.* Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 464 с.; 10.*Тютюнник Г.* Твори. Книга 1.: Оповідання. – К.: Молодь, 1984 – 328 с.; 11. *Шевченко Л.І.* Чингіз Айтматов. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1991 – 211с.; 12. *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии // Вопросы литературы. – 2012, Эл. ресурс: http://magazines.russ.ru/voplit/2012/5/s13.html; 13. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. Эл. ресурс: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/01.php; 14. *Шмид В.* Нарративность и событийность // Современные методы анализа художественных произведений. – Гродно: ГрГУ, 2003. – С.8 – 17.

Валентина Саєнко,
к. філол. наук, доц.

СКІФСЬКА ТЕМА У ФОРМАТІ ДІАЛОГУ / КОНТРОВЕРСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ І РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР XX СТ.

У статті йдеться про особливості контроверсійної інтерпретації скіфського міфу і його вияв у самосвідомості, поетиці і творчій поведінці українських і російських митців XX ст. («Скіфська одіссея» Ліни Костенко; теорія і практика втілення ідеї панмонголізму в естетичному трактуванні поетів Срібного віку – В. Соловйова, О. Блока, М. Цветаєвої).

Ключові слова: скіфська тема, духовні перегуки, контроверсійна інтерпретація, жанрові сходження / розходження.

В работе специально исследованы особенности контрверсионной интерпретации скифского мифа и его проявлений в самосознании, поэтике и творческом поведении украинских и русских поэтов XX в. («Скифская одиссея» Лины Костенко; теория и практика воплощения идеи панмонголизма в художественной трактовке поэтов Серебряного века – В. Соловьева, О. Блока, М. Цветаевой).

Ключевые слова: скифская тема, духовная перекличка, контрверсионная интерпретация, жанровые схождения / расхождения.

The article studies peculiarities of the Scythian myth controversial interpretation and its reflections in self-awareness, poetics and creative activities of Ukrainian and Russian poets in the 20th century ("Scythian Odyssey" by Lina Kostenko; theory and practice of panmongolism ideas implementation in the aesthetic universe if the Silver Age poets, i.e. V. Solovyov, O. Blok, M. Tsvetaeva).

Keywords: Scythian topic, spiritual dialogue, controversial interpretation, genre approximation / divergence.

Порівняльний дискурс, присвячений двом загадковим творам української і російської словесності – «Скіфській одіссеї» Ліни Костенко і «Скіфам» Олександра Блока, не перестав бути втаємничим від того, що поетеса привідкрила ґенезу своєї драматичної поеми як твору-виклику, ініційованого до життя бажанням художньо осмислити іншу версію скіфської історії, ніж ту, що набула резонансу в блоківській інтерпретації, як і в літературі Срібного Віку. Природно, це не єдина спонука до власного світомоделювання у міжлітературному діалозі. Ліна Костенко піднялася на рівень паритетного спілкування з кращими зразками світового мистецтва своєю непересічністю українського духу, що дає їй право сперечатися (звісно, в естетичній формі!) з абсолютизацією якогось одного підходу, хай і найкращого чи найпереконливішого. Тим більше, за нею давно закріплено статус митця-історика, який повертає українській нації її історію без спотворюючих нашарувань і експансивних втручань у її перебіг і способи витлумачення. Недарма у своєму виступі на засіданні круглого столу з нагоди її 75-ліття у Києво-Могилянській академії Ліна Костенко підтримала і розвинула думки Лариси Брюховецької, що «ми всі недооцінили версію історії, яку написала Ліна Костенко». «І вона має рацію, – продовжила поетеса, – бо відчула, що в мене є своя версія історії. І її ніхто не прочитав. «Маруся Чурай», «Берестечко»… У мене був цілий комплекс історичних романів, – лежать папки… Я хотіла дати всю українську історію в строфі. Ямб – то ямб. А спробуйте верлібром написати історичний роман! Хто його буде читати?! Я хочу це подати так, щоб це всі читали і не знали, власне, чому це все так западає в пам'ять? Був у мене такий задум – дати всю українську історію – від початку до кінця. Через що є в мене «Древлянський триптих», через що «Скіфська одіссея»… XIX століття – хотілося це дати через Потебню одного, Потебню другого, – того, що в Польщі загинув. Я хотіла дати Розумовських. Я хотіла й XX століття дати… Так от: не жалійте мене, що мою версію не прочитали. Жодного історичного твору я не напишу більше! Жодного! Ні

рядка! Через що? Скільки можна терпіти оцю зневагу до української історії, до українського слова?!... Я вже потрапила в «народниці». Мовляв, пише про українську історію. Скільки іронії читаю у пресі щодо отих, хто займається українською історією» [6, 104-105]. Додамо від себе: ще й контроверсійною історією, як це постає у драматичній поемі «Скіфська одіссея».

Першим про дух заперечення, закладений у «Скіфській одіссеї», дізнався американський учений українського походження Майкл Найдан від самої Ліни Костенко у приватних бесідах в Америці, смисл яких не тільки підказав, але й наштовхнув його на дослідницький сюжет «Інші поети в творчості Ліни Костенко». У даній публікації учений підкреслив роль духовних перегуків, які мають місце у творчому житті поетеси: «…Ліна Костенко якось підтвердила авторові цієї статті, – зазначив Майк Найдан, – свою давню прихильність до Блока: «***Блок – це мій поет»***; «З дитинства я люблю Блока. При цьому вона говорила також про свою глибоку неприязнь до блоківської поеми «Скіфи» й нарікала на те, що ніхто не звернув уваги на полеміку з Блоком у її власній поемі «Скіфська одіссея» [9, 155-156].

Від часу, коли з'явилося друком це зізнання поетеси, процитоване в статті Майкла Найдана (1994 року в журналі «Сучасність»), до появи ще одного дослідницького сюжету під назвою «Поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея»: полеміка з Олександром Блоком» вітчизняного професора Володимира Панченка (2005 рік) [Див.: 10, 17-22], пройшло 12 літ, але не відкрилася загадковість блоківського твору, якому щонайменше пощастило в інтерпретаційному дискурсі, тим більше у типологічному зіставленні, що прояснив би хоч деякі особливості українсько-російського діалогу, по-перше. А по-друге, у площині поглибленого аналізу скрижалей полемічності, закладених в українській версії прадавньої історії, що до цього часу є об'єктом серйозних дискусій науковців, не позбавлених і аберацій та суб'єктивності. Що ж до художнього прочитання затертих сторінок скіфської історії, то й подавно.

Знаючи про полемічність настанови авторки «Скіфської одіссеї» щодо «Скіфів», про задум і його вдалу реалізацію створити твір-виклик, цю проблему, як здається, слід розглядати ширше – як блоківські рефлексії на теми стародавньої історії, що мають дотичність до багатьох народів. Це по-перше. А по-друге, – як глибший аналіз питань розвитку модернізму і неомодернізму (термін Валерія Шевчука) на українському ґрунті у контекстуальному вимірі, у масштабі не тільки східноєвропейському. Тим більше, що приклад такого типологічного підходу в українському літературознавстві є. Це монографія Наталі Кузякіної «Леся Украинка и Александр Блок» (Київ, 1980).

Залишається тільки розвинути pro- і contra-думки з приводу корисності зіставлення віддалених у часі і просторі митців початку і кінця ХХ століття, якщо їхні твори ще й надають матеріал для відповідних паралелей і розгляду не лишень у ключі привабливих чи опозиційно дражливих частковостей літературного життя різних народів, але передусім – закономірностей динаміки культурно-стилістичних епох.

Отже, закон «довгих хвиль» культури, що його можна і слід тлумачити і як механізм дії продуктивних моделей активних художніх центрів, унаслідок

якого актуалізуються невідомі і неочікувані смислові і формальні акценти в «старих» текстах, і вони знову оживають та стають сучасними в сприйнятті нових поколінь читачів, спрацьовує бездоганно у паралелі «Ліна Костенко й Олександр Блок».

Та спершу про духовні перегуки поетів, їх творчу близькість і органічну властивість таланту бути універсальним, своєрідним культуртреґером у світі мистецтва. Свідченням естетичного ліно-костенківського сприйняття Олександра Блока, сконцентрованого у словах «це мій поет», є ключова поезія «Учора в дощ зайшов до мене Блок» з циклу «Силуети». На відміну від інших складників циклу як цілісної поетичної системи, в якій представлено найяскравіші грані – чи то життєві, чи то художні – світочів культури, отже, їх естетично оформлені портрети, вірш «Учора в дощ зайшов до мене Блок» – це поезія-візія, віртуальний образ, написаний імпресіоністичними мазками, що передають дивність очей ліричного героя, його тихість од думок, блідість обличчя від смутку, а за цими деталями портретованого відкриваються особливості, хоч і уявного, але близького спілкування з митцем, далеким за часово-просторовими параметрами, але рідним до болю, до сліз:

Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волосся мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий од думок,
близький до сліз, реальний до ворсинки.

Постояв трохи, слів не говорив,
поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
стояла довго в нього за плечима… (Курсив мій. – В.С.) [4, 249].

Інтимність сприйняття (у нього включено й авторську позицію) ліричною героїнею нічного гостя підкреслена у поетичній мініатюрі синестезійним образом ночі, що унаочнює картину напівсну, напівз’яви за допомогою живописної алюзії – врубелівських крил – як символу вселенської печалі, як символу поетового серця, що вбирає в себе людський біль від недосконалості світу і страждає від земної юдолі.

Характеризуючи духовні перегуки й контроверсії поезії Ліни Костенко і російських поетів (Анни Ахматової, Марини Цвєтаєвої), Майкл Найдан у статті «Інші поети в творчості Ліни Костенко» спеціально зупиняється на побудові зразків любовної лірики за аналогічним взірцем: «…тонкий зсув від щойно пригаданого до віддаленого, але все ще емоційно насиченого минулого. Дедалі менше конкретних деталей, але дедалі більше пронизливої емоційності» [9, 154]. При цьому йдеться про той тип інтертекстуальності, який означають як стилістичний чи інтонаційний. Цілеспрямовано зупинившись на найпомітніших алюзіях до Олександра Блока («*другого* (після Анни Ахматової. – В.С.) *значного джерела інтертекстуальних перегуків з лірикою Ліни Костенко*»), автор статті «Інші поети…» продемонстрував діалогічні взаємоперетини, не тільки залучивши до аналізу вірші з книжок «Над берегами вічної ріки» і

«Неповторність», але й те, як поетеса у поезії «Учора в дощ зайшов до мене Блок» «викликає тінь Блока у власному сні чи видінні» [9, 157].

З'ява цього образу пояснюється прикметно: «Фактично, це **метапоема**, в якій авторка витворює ефемерний, уявний образ своєї музи в чоловічій іпостасі. Як і в любовних віршах, деталей тут обмаль. Образ реконструюється метонімічно, за допомогою найзагальніших, добре знаних рис Блока: запалі щоки, кучеряве волосся, дивні очі, сумний вигляд. *Викликаючи тінь Блока, поетеса здобуває натхнення* для власних віршів – *дар музи передається через цю уявну зустріч*» [9, 157] (Підкреслення і курсив мій. – В.С.).

Отже, виходить, що, апелюючи до світочів вітчизняної (Максим Рильський, наприклад, постає у сонеті «Пейзаж із пам'яті» у формі «сновидної» зустрічі) і світової культури, Ліна Костенко «шукає натхнення» (М. Найдан), піднімається на вищу сходинку поетичного ремесла, «*свідомо чи підсвідомо звертаючись до старших колег за натхненням чи за діалогом*» [9, 160].

Прикметно і те, що діалог цей не завжди панегіричний, часто-густо він має терапевтичний ефект, бо пам'ять використовується як «лік від психологічних травм» [Див.: 12]. Розуміння Ліною Костенко блоківського культурного ряду було глибоким, бо пафосом і смислом своєї долі російський поет є духовно близьким сучасній українській поетесі. І недарма у поезії «Гілочка на могилу Пастернака» фігурують чи не всі герої Срібного Віку – Марина Цвєтаєва, Олександр Блок, Володимир Маяковський. І серед них Борис Пастернак, який уникнув їхньої долі рішучого ескапізму аж до зведення рахунків із життям. У нього вистачило снаги пройти через усі випробування долі, подолавши «спір із часом, із державою», якого «не вирішить і куля в лоб». Тим часом, як талановитий культуролог, як знавець письменницької психології, Ліна Костенко, ведучи паритетний діалог з російською літературою, віднаходить як точки дотику з українською мистецькою практикою, так і точки відштовхування, що цілком нормально для усвідомлення себе в світі, для осягнення гуманітарної аури нації у планетарному вимірі.

І саме це понадзавдання визначає ліно-костенківський курс на подальшу європеїзацію української культури, про розбудову якої так системно дбає поетеса, перейнявши естафету від українських і європейських неокласиків 20-х років XX століття і від усієї класичної літератури, що орієнтувалася на золотий вік мистецтва. Але чому ж тоді Ліну Костенко не задовольнила історіософія Олександра Блока у сегменті його художньої версії ролі скіфів і позиції Росії між Сходом і Заходом, з погляду її месіанської ролі, між різними цивілізаційними пластами? Чому свою драматичну поему «Скіфська одіссея» поетеса не тільки співвіднесла, але й протиставила «Скіфам» Олександра Блока? Чим зумовлена «глибока неприязнь», за словами Ліни Костенко, до блоківської поеми «Скіфи»?

Передусім позиції двох митців не збігалися, розходилися по лінії національних патріотизмів і вираження світовідчуттів народу колоніального й імперського. Тим більше «Скіфи» О. Блока були написані (30 січня 1918 р.) у ситуації глобального для Росії політичного стресу – результатів брестських переговорів, де вирішувалися питання війни і миру, але ціною втрат земель,

престижу країни. І робилося це під девізом порятунку російської революції, в ідеали якої Олександр Блок за 3,5 роки до своєї смерті рішуче повірив. І віру цю своєрідно задокументував у поемі «Дванадцять» і «великому вірші», як називають деякі дослідники, – «Скіфи». Для романтичного світогляду поета це була «музика революції», на честь якої він і створив дві «монументальні революційно-патріотичні оди» (В. Орлов). Та й сам О. Блок пріоритетне місце у контексті «Дванадцяти» і «Скіфів» відводив першому творові, записавши у «Щоденнику»: «Я «Скифов» не так люблю: в одной линии с поэтическими манифестами, – скучно!» [4, т. 7, 322]. Отже, й автор сам тверезо оцінював певну декларативність мотивів твору, які узагальнено визначаються як цивілізаційний конфлікт між Євразією та Європою. Революційна стихія, яка заполонила Блока на гребені свого розвороту і піднесення, поразка Росії під час брестських переговорів, підігріті настрої ненависті до буржуїв, особливо з Антанти – німецьких, англійських, французьких, – вилилися не тільки в душі поета, але й тональності «Скіфів» вибухом войовничих ритмів ходи Сходу, що мав виконати свою історичну місію – перемогти Захід. У щоденниковому записі жорсткість висловлювання на адресу «рвани немецкой» разюча: «Если вы хоть «демократическим миром» не смоете позор военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит, вы уже не арийцы больше. И мы широко откроем ворота на Восток. Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим *косящим*, лукавым, быстрым взглядом: *мы скинемся азиатами*, и на вас прольётся Восток. Ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины. Опозоривший себя, так изолгавшийся – уже не ариец. Мы – варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ – будет единственно достойным *человека*» [1, т. 7, 317] (Курсив О. Блока. – В.С.).

Отже, роздратований, агресивний тон, викликаний поразкою Росії після І світової війни, вилився на сторінки «Скіфів». У творі явний протест проти «старого світу», що уособлювала буржуазна Європа. Для Ліни Костенко була неприйнятна форма ультиматиму, якою у «Скіфах» заговорив Блок, співець «вічної жіночності», «Прекрасної Дами»: «*А если нет, – нам нечего терять.* / *И нам доступно вероломство!..* / *Виновны ль мы, коль хруснет ваш скелет* / *В тяжёлых, нежных наших лапах?*» [1, т. 3, 361]. Але саме така войовнича тональність, властива «Скіфам» і передана через риторичні оклики і запитання, оксиморонні психоемоційні стани ліричного героя, карбовані ритми, викликає полемічний тонус «Скіфської одіссеї» як у абсолютно іншій версії прадавньої історії, в тім числі і її праукраїнського інваріанту, так і у формі його художнього втілення. У цьому творі Ліна Костенко не тільки явила блискучі історичні знання, закорінені в античних (недарма Геродот є одним із позакадрових героїв поеми), але й сучасних теоріях про етногенезис українства і його давнє походження й існування саме на правічних наших землях, де сформувався феномен осідлості й закоріненості власного національного буття у контексті і толерантному співжитті з різними етносами і культурами між Сходом і Заходом, без категоричного заперечення Іншого, але у виробленні органічної сприйнятливості всього, що посилює власну духовність і

самобутність. І хоча ця полеміка вельми гостра за змістом, але виважена, грамотна і толерантна за формою художнього осмислення предмета дискусії, що виводить на шлях далекоглядних висновків про тривання у часі українського народу, що не піддався корозії забуття власного історичного родоводу й історично вагомих святинь, хоч як їх важко було зберегти від неминучих втрат і потоптання.

Полемічна інтеракція щодо «Скіфів» О. Блока посилена у «Скіфській одіссеї» палімпсестністю, їй притаманною, як і всій творчості Ліни Костенко, до якого б її зразка не звернулися. Маю на увазі вихідну точку Блоківської «поеми», яка зосереджена в епіграфі, взятому з поезії Володимира Соловйова: «*Панмонголизм! Хоть имя дико, / Но мне ласкает слух оно*». І хоч О. Блок помилився, написавши «*имя*» замість «*слово*», але він чи не повністю солідаризувався з концепцією скіфської теми, розгорнутої як у творі В. Соловйова, так і втіленої у відомій російській ідеї другої половини XIX-початку XX століття про походження праслов'янського етносу, яка, окрім наукового поширення, активно вплинула на художню словесність. У вірші, що має промовисту назву «Панмонголізм», читаємо:

Пантоголизм! Хоть слово дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины божией полно [11, 125].

Всупереч підкресленій самим його продуцентом «дикості» слова «панмонголізм», уведеним у термінологічний обіг 1900 року завдяки однойменній поезії Володимира Соловйова, воно набуло історіософського наповнення у його ж праці під заголовком «Коротка повість про антихриста», що послужила теоретичним підґрунтям не тільки ідеї східної небезпеки, історичної помсти тій Європі, котра вичерпала потенції свого розвитку. Ця ж ідея знайшла продовження у російській словесності. Чи не одним із перших платформу панмонголізму як противенства панславізму, активізував Олександр Блок, при цьому змістивши акценти В. Соловйова, який говорив про панмонголізм як про загрозу страшного зіткнення двох світів і тим самим прагнув «наочно пояснити рішучу необхідність миру й щирої дружби між європейськими націями» [12, т. 2, 642]. І тут він солідаризувався з філософськими роздумами про вичерпаність Європи в теорії Шпенґлера «Присмерк Європи».

Висуваючи ідею панмонголізму, В. Соловйов міркував і про азіатську складову в російському національному характері, отже, про ментальність у широкому значенні слова; і про культурну місію Росії щодо варварських народів. Сакраментальними, але слушними для сучасного сприйняття є висновки: «Гони природу в двері, вона влетить у вікно. А природа тут в тому, що ніякого самобутнього греко-слов'янського культурно-історичного типу аж ніяк не існує, а була, є і буде Росія як велика окраїна Європи в бік Азії. За такого свого окраїнного становища вітчизна наша, природно, значно більше за інші європейські країни відчуває вплив азіатського елемента, у чому і полягає вся наша мнима самобутність. Адже і Візантія не чимось своїм, а теж лише

домішками азіатського побуту оригінальна, ну а в нас спочатку, особливо ж з часу Батия, азіатський елемент у природу увійшов, другою душею зробився…» [12, т. 2, 695-696] (Переклад з російської мій. – В.С.).

Прагнучи по-філософськи згармонізувати дві душі російської нації – європейську й азіатську, – щоб у такій колізії не розірватися на частини, Володимир Соловйов у своєму трактаті підсумовує так: «Насправді ми *безповоротні європейці*, тільки з азіатським осадом на дні душі (Курсив автора. – В.С.) [12, т. 2, 696]. І хоч про ментальні недоліки своєї нації філософ і поет прямо не говорив, але у підтексті його полілогу трьох носіїв різних точок зору – політика, генерала, князя, – зосереджених у трактаті «Три розговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с включением краткой повести об антихристе и с приложеними», це було виразно акцентовано.

Багато в чому філософська концепція Володимира Соловйова виявилася пророчою, а втілена поетичною мовою здобула широкий резонанс у культурному просторі. Чи не першим глибоким адептом її став Олександр Блок, який метафорично відтворив дві душі своєї нації і ніби поставив точку в одвічній полеміці, чого більше в російській натурі – європейського чи азіатського – і як це проявляється в бутті нації-Сфінкса, за його власним виразом. Саме тому діалогічними за своєю суттю є твори «Скіфи» і «Панмонґолізм», як і прямі вказівки на першеджерело цієї теми у власній творчості молодшого поета – захоплення оригінальною особистістю і духовністю, притаманною Володимирові Соловйову і його мистецьким та філософським пошукам. Про це прямо сказано у статті «Лицар-монах», в якій за допомогою оксиморонного заголовка і логіки викладу висловлено кредо О. Блока у ставленні до набутку В. Соловйова, якого російське суспільство сприймало неоднозначно, скоріше – негативно, ніж позитивно, – як показує О. Блок у статті, присвяченій десятиліттю по смерті філософа. З цього виступу прекрасно видно, що автор побачив у попередника і сучасника два наріжних начала духовності – лицарське і монаше. Перше О. Блок пояснює як місію «чесного воїна Христа» [1, т. 5, 450], що золотим мечем долає зло, через що і зрадив духу свого часу: «Вл. Соловьёв слишком хорошо знал это ласковое чудовище – льстивое и страшное время (межа XIX і XX століть. – В.С.). Он воспитал в себе две силы, два качества, необходимые для того, чтобы нападать на врага разом, с двух сторон. Один Соловьёв – здешний – разил врага его же оружием; он научился *забывать* время; он только усмирял его, набрасывая на косматую шерсть чудовища лёгкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех был иногда и странен и страшен. Если бы существовал только этот Вл. Соловьёв, – мы отдали бы холодную дань уважения метафизическому маккиавелизму – и только; но мы хотим помнить, что этот был лишь умным слугою другого. Другой – нездешний – не презирал и не усмирял. Этот был «честный воин Христов» [1, т. 5, 450].

Як бачимо, О. Блок не тільки розумом і серцем сприйняв ідеї В. Соловйова, але своїми «Скіфами» вступив у мистецький і науковий діалог, спираючись на принцип палімпсестності. І фактів, які підтверджують різноманітні форми інтертекстуальності у російській словесності Срібного

Віку, відправною точкою зору яких є теорія і практика В. Соловйова, чимало і не тільки в Блоківському дискурсі. Тут варто навести витяг з «Автобіографії» поета: «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой «новой поэзии» я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, *всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьёва*. До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но всё это я считал «субъективным» и бережно оберегал от всех» [Курсив мій. – В.С.].

Прикметна ще одна паралель, яка незримо пролягла між дискурсом митців Срібного Віку й українського неомодернізму (В. Шевчук) – шістдесятництва. Так, спільне бачиться між статтею «Рыцарь-монах» О. Блока і фундаментальною працею Василя Стуса «Феномен доби. Сходження на Голґофу слави». Типологічно подібне постає не тільки в пієтетному ставленні до постаті В. Соловйова у Блока й аналогічному до Павла Тичини у Василя Стуса, що дається взнаки у меморіальному вступі до праць обох авторів, який має місце, захоплення, виражене через візуальну зустріч, і постале як автобіографічний факт короткочасного безсловесного, але вагомого спілкування в інтимному особистісному вимірі, коли флюїди великого авторитету і таланту переливалися в митців іншої ґенерації, автоматично успадковувалися, оновлювалися й по-іншому трактувалися, хоч старт був започаткований на основі імпульсів, який ішов від їх творчості і вельми неординарної особистості, що volens-nolens опонувала суспільній стандартності і нормі.

Не тільки прямі висловлювання про вплив В. Соловйова, зокрема його ідеї «панмонґолізму», на символізм як підтечію модернізму, на ідейний зміст і поетику, теорію і практику Срібного Віку, але логіка розвитку російської літератури початку ХХ ст. видають, наскільки глибокою була борозда, прокладена філософською концепцією цього «лицаря-монаха». Через те дана тема стала плідним літературознавчим напрямком у сучасній русистиці, що вивчає паралелі між творчістю митців цієї ґенерації і слідом, залишеним В. Соловйовим у російській культурі.

Як арґумент – праці професора Степана Ільйова, в яких художній код Блока реконструюється через діалого-полілогічні взаємозв’язки з феноменом і пророчим талантом попередника і взірця історіософської розробки питання про витоки цивілізації і культури Росії. Так, у статті «Куликовская битва как «символическое событие» (Цикл «На поле Куликовим» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого)» з приводу осягнення істини у широкоформатному осмисленні теми Росії, зокрема такого її аспекту, як панмонґолізм, С.П. Ільйов писав: «Разгул «диких страстей» Андрей Белый был склонен толковать в духе соловьёвской концепции «панмонголизма», но только в духе, поскольку как художник он истолковал антитезу «Запад-Восток» расширительно, включая в неё все проявления индивидуальной и общественной анархии и политической реакции на Востоке, в России и на Западе. Таким

образом в романной дилогии («Петербург» і «Серебряный голубь». – В.С.) создавалась художественная концепция «турянской» сущности Востока и Запада и вместе с тем строилась антитеза «Восток-Запад» как дихотомия культуры и цивилизации, духовности и бездуховности. Так понимал Андрей Белый цикл «На поле Куликовом», считая свой роман развитием тех же идей, мотивов и настроений. В берлинской редакции «Начала века» он по-новому изложил художественную трансформацию концепции «панмонголизма» в блоковском цикле и в «Петербурге»: «Угрозу России В.С. Соловьёв видел в монгольском востоке; «***панмонголизм***» – символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше, но тьма есть и в западе…; *татарские очи* у Блока суть символы самодержавия, или востока; и символы социалдержавия, запада; здесь, как и там, *одинаково* (курсив С.П. Ільйова. – В.С.) «очи татарские» угрожают России» [3, 39].

Отже, ідеї, що носилися у повітрі на початку ХХ ст. про шляхи – цивілізаційні і культурні – людства, коли «гряде неоцинізм» активно трансформувалися у художні тексти, котрі вступали у діалог між собою не тільки під знаком повного сприйняття, дзеркального повторення, але й заперечення, а тому накреслення іншого бачення прогресу/регресу життя і культурного розвитку в епоху розгулу диких пристрастей в індивідуальній свідомості, коли відбувається «підміна духовної і творчої революції темною реакцією, нумерацією, механізацією…» [3, 39].

В аспекті прочитання панмонґолізму як суспільного і культурного застою склався цілий тематичний блок в російській літературі Срібного Віку. Так, у циклі «Скіфські» Марини Цвєтаєвої Скіфія постає «метафоричним образом Росії як дикого поля, що найяскравіше виражено в поемі О. Блока «Скіфи». Особливо продуктивним скіфський міф виявився у самосвідомості, поетиці і творчій поведінці футуристів» [2]. М. Цвєтаєва включає в свою модель світу «основні параметри скіфського міфу – войовничий і жертовний дух, духовний максималізм, що подекуди доходив до екстремізму; стихія, котра змітала всі культурні обмеження в ім’я нового творчого очищення» [Цит. за: 14, 595]. Приклади розробки скіфської теми в російській літературі ХХ ст., її діалогічної структури і характеру можна множити і множити, бо це-таки вагомий пласт, самодостатній і повноважний у мистецькому тлумаченні долі цивілізації і культури між Сходом і Заходом, що виходили з напрацьованих філософем, які ставали художніми концептами у письменників Срібного Віку.

Як бачимо, метафора Скіфії нуртувала в надрах художнього дискурсу ХХ століття вельми активно, щоразу наповнюючись старим / новим змістом, актуалізуючи самоствердження національної ідентичності народів Російської імперії, що знаходилася на перехресті між східними і західними імпульсами, в постійному коливанні то в один, то в інший бік терезів. Блоківський варіант відповіді на це ментальне питання, як показує екскурс у скіфську тему та її філософське підґрунтя (цивілізація / культура між Сходом і Заходом) в російській літературі, вельми красномовний з погляду ідейного спрямування твору «Скіфи» і формального його втілення. Передусім впадає в око полемічність, з якою, ставлячи знак рівності між скіфами й азіатами, російський

поет підкреслює антитетичність позицій і особливу роль Росії у захисті Європи від монгольської навали:

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, *скифы – мы! Да, азиаты – мы,*
С раскосыми и жадными очами!

Для вас – века, для нас – единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы [1, т. 3, 260-262] (Курсив мій. – В.С.).

Застосувавши поєднання антитетичного і градаційного принципів ліричної композиції, включивши у власний текст низку історичних і літературних аналогій (запозичення виразу зі «Слова о полку Ігоревім»; події у Пестумі, Ліссабоні і Мессіні), Олександр Блок доводить до логічного кінця ідею Росії – Сфінкса, в якої особлива гордовита роль, месіанське покликання захищати європейські цінності від «монгольської дикої орди»:

Мы любим всё – и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений…
Мы помним всё – парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далёкий аромат,
И Кёльна дымные громады [1, т. 3, 261].

Як бачимо, «Скіфи» будуються діалектично: автор рішуче змінює регістри звучання твору, переходячи від інвектив на адресу старої присмеркової Європи до примирливого тону і закликів до співпраці, а потім – до погроз («*А если нет, – нам нечего терять, / И нам доступно вероломство!*»).

Ультимативні інтонації «Скіфів» видають публіцистичний характер твору, хоча саме його жанрова специфіка в сучасному блокознавстві залишається мало розробленою, а тим часом є вельми цікавим аспектом дослідження. Та не про це зараз мова. Куди важливіші тематологічний і поетикальний підходи до інтерпретації прадавньої сторінки скіфської історії, що призвела до інтенсивного діалогу двох культур – української і російської – на рівні полеміки.

«Скіфська одіссея» Ліни Костенко постала на ґрунті різних вимірів, у тім числі і на основі наукової традиції, сформованої працями Віктора Петрова («Скіфи. Мова і етнос»), археолога і поета Бориса Мозолевського («Скіфський степ»), О. Тереножкіна, які досліджували етногенез Скіфії і його території, що сягала південноукраїнського степу.

Прикметно те, що драматична поема Ліни Костенко, якою відкривається другий розділ збірки «Сад нетанучих скульптур» під промовистою назвою «Душа тисячоліть шукає себе в слові», перегукується з першим розділом

«Невидимі причали» *ідеєю повернення до витоків, до рідного дому*. Центром даного цілісного образу є ідея руху, пошуку, що орієнтує на епічне сюжетне розгортання подій і посилюється інтертекстуальною подібністю до відомого епосу Гомера.

Поема Гомера «Одіссея» присвячена поверненню додому після закінчення Троянської війни царя острова Ітака. Назва твору Ліни Костенко є чи не єдиною прямою вказівкою на подібність до цієї героїчної поеми. В основі – відантропонімічний іменник, що вказує на сукупність, збірність певних подій, учинків, пов'язаних з головним героєм – Одіссеєм. Однак ані героїчних панорамних сцен, ані розгорнутого драматичного полотна у «Скіфській одіссеї» не представлено. Назва є засобом травестійного переінтонування, а стилістика твору асоціативно продовжує «Енеїду» І.П. Котляревського. В основі зовнішнього сюжетного розгортання – подорож пересічного грецького купця («*він був живий, не древній, не міфічний*» [5, 61] в невідомі йому країни, які для нього є цікавими передусім з точки зору вигідного продажу товарів:

І як для нас цікаві ті галактики,
звідкіль сигнал ніхто не передав,
так і йому – землі тієї клаптики,
де він іще нічого не продав [5, 62].
. . . . . .

Грек чув, що десь на північ від Гілеї
є вільний торг, де грекам привілеї.

На ті базари і на ті привози
Ще фінікійці шастали, пронози.
. . . . . .
Звичайно, є надморські торги, ближче.
Та тільки ж тут всесвітнє торговище.
Куди поткнешся зі своїм товаром?
Тут фінікійських глечиків навалом.

Тож грек пливе на північ і на північ,
все вище й вище, в землі праслов'ян.
А ще ж ні карт, ні компаса, й крізь Гринвіч
не пролягав іще меридіан [5, 61-63].

Але ця цілком прагматична подорож ольвійського грека є своєрідним зануренням у праслов'янський край, який живе за своїми звичаями і культурою, традиціями і віруваннями. Саме через ці часово-просторові константи у формі мандрів чужинця по Дніпру розкривається праслов'янська одіссея, але передусім – буття автохтонів, які здавна жили у причорноморських степах і виробили власний погляд на світ і себе в ньому, зважаючи на ландшафт землі, на кліматичні умови і ремесла, особливо на хліборобське покликання.

Для авторки драматичної поеми повернення до власного Дому в широкому значенні слова – це відновлення праукраїнських коренів, порятунок історичної

пам’яті про давні джерела українства від аберацій і спотворення внаслідок державницького спрямування Росії опертися на духовні опори і велич Київської Русі, щоб обґрунтувати свою месіанську роль не тільки на Сході, але й на Заході. І саме по цій лінії ідейного змісту концептуально розходяться «Скіфи» і «Скіфська одіссея». «Це спір у площині історичних візій. Якщо погодитися з тим, що Блок створював «міф і метафору», то в такому разі «Скіфська одіссея» – це деміфологізація блоківської версії історії … «приватизації» дохристиянської історії Русі російською свідомістю» [10, 20].

Естетично заперечуючи цей підхід, який у творі О. Блока здобув якнайповніше вираження, Ліна Костенко досягла успіху в осягненні історіософії глибоко національного звучання, кодом якого є заголовкове слово «одіссея», наділене й іронічним підтекстом, що має сенс вітчизняного блукання України серед історичних лабіринтів і пасток, розставлених на шляху до усвідомлення істини про незапозичену ідентичність і давню закоріненість у власний ґрунт.

Ліна Костенко недаремно використала образ національної одіссеї, покладаючись на грецький міф як альтернативну реальність, що активно пульсував у літературі ХХ ст. (як, наприклад, у творчості Джойса). На думку Марії Моклиці, мандри Одіссея є «універсальною формою життєвого шляху: навіть, коли ти не покидаєш меж рідного Дубліна, ти все одно Улліс, твоє життя – це завжди мандри, пороги й перешкоди на шляху повернення назад, до рідного берега, до витоків. Життя кожної людини – то безкінечний рух по колу, але часом по спіралі, повернення до самого себе з іншим усвідомленням його» [8, 65]. Простежимо, якими виглядають ці мотиви, інтерпретовані Ліною Костенко, в системі сучасних та міфологічних світоглядних проекцій, що яскраво проявляють себе у площині відмінних жанрових форм.

У «Скіфській одіссеї» принципова притягальність Дому і закорінення в ньому постають через міфологеми ***часу*** і ***кола***, виражаючи індивідуальне буття в системі об’єктивної картини світу:

Все квапимось із «ніколи» в нікóли»
Для грека час не мчався. Навпаки.
Час був циклічний. Він ішов по колу.
І повертався знов через віки.

Грек слухав море. Він не був юрбою.
А коли вмер чи хтось його убив, –
грек знову міг зустрітися з собою.
Що він тепер, до речі, і зробив [5, 118].

У «Скіфській одіссеї» мотив зустрічі з собою перетворюється на ментальний конфлікт, закорінений у глибинах національної свідомості і перегукується з трагічним питанням: хто ми? звідки? Це питання на різних витках історичного розвитку набувало різного історіософського значення, вирішувалося по-різному.

У «Скіфській одіссеї» естетичним шляхом Ліні Костенко вдалося підібрати вагомі контрарґументи, які спростовують відому російську ідею, зосереджену у

трактаті В. Соловйова і поетично розвинуту О. Блоком про походження праслов'янського етносу і про Росію як щит проти Золотої Орди. А де ж тоді була Україна? Чи не саме в Карпатах давні русичі-українці зупинили полчища ординців, не давши перекотитися їм через гори в Європу? І про це історична повість Івана Франка «Захар Беркут», що трактує героїчний подвиг українського народу, який, боронячи власну землю, захистив і Європу від татаро-монгольської навали.

Неприхована полеміка з відомими рядками О. Блока «*Да, скифы мы, да, азиаты мы!*» має місце у таких строфах із «Скіфської одіссеї»:

Понад Дніпром жили все хлібороби,
що звав їх Геродот – борисфеніти.
Були людьми ***не східної подоби***,
Лишили голос у віках дзвеніти.

Хліб на Побужжі сіяли на продаж,
тих скіфів називали орачами.
І далі теж була б цікава подорож –
там, де Волинь, Поділля, галичани.

Але чому на землях цих, де Київ,
іще до літописних лихоліть,
Так наче нам хто чорну дірку виїв
у історичній пам'яті століть?

Що тут було, сам Геродот не знає.
Він тільки твердить, що за тих часів
кордон ішов від Дону до Дунаю,
від моря аж до прип'ятських лісів.

Чи все це разом – Скіфія і скіфи,
І кочові, й осілі, й паралати?
Крізь домисли, і вимисли, і міфи,
О, як її нелегко угадати! [11, 71].

Прикметно те, що авторка драматичної поеми через посередництво топонімів і гідронімів, щедро уведених у текст, посилаючись на Геродота, прямо вказуючи на хліборобську професію, властиву скіфам (у її інтерпретації), підкреслюючи їх співочий талант, орієнтує читачів на сприйняття прадавньої історії України, прямо і завуальовано вказуючи на її витоки й у скіфських степах. І цим заперечує блоківську версію. І доводиться ця ідея по-справжньому коректно, у доладному співвідношенні наукових даних і гіпотез, викликаних геніальним прозрінням через товщу віків і замулених джерел. Але головне – у блискучій художній формі, що спонукає читати і перечитувати твір на одному подиху, щоразу відкриваючи нові смислові варіації, занурюючись у красу тексту, знаходити естетичну насолоду.

Зробити це художньо переконливо допомагає жанрова форма твору, авторське визначення якого близьке до наукового. Порівняння «Скіфів» і «Скіфської одіссеї» у цій царині дає підстави побачити полемічну спрямованість твору Ліни Костенко, активно застосований принцип контроверсії. Якщо жанрова природа «Скіфів» розмита (твір називають і «маленькою поемою», і «довгим віршем», сам О. Блок називав «поетичним маніфестом»), то в другому випадку все чітко означено, хоч складників цього феномену як типу творів об'єднано чимало.

Інтертекстуальні зіставлення допомагають зрозуміти жанрову специфіку аналізованого тексту, який, за авторським визначенням, є **поемою-баладою.** «Хоч авторка твердить, – зауважує Іван Фізер, – «*що зробився той гречин баладою*», манера розповіді далеко не баладна. Щось на зразок меніппійської сатири, «Скіфська одіссея», в залежності від сюжетної ситуації, поєднує різноманітні стильові засоби, починаючи від святково-підвищених до бурлескно-комічних» [13, 293].

Окрім уже зазначених поетикальних ознак, які вимагають детальнішого простеження, у «Скіфській одіссеї» згадується ще одна архаїчна для сучасної літератури жанрова модель – діатриба [5, 75] вплив якої відчувається у тексті поеми на рівні інтертекстуальної полеміки з поемою Олександра Блока «Скіфи» та Володимира Соловйова «Панмонголізм».

За визначенням літературознавчого словника «Nota bene», слово «діатриба» в перекладі з грецької означає «філософська бесіда, розмова», «це жанр античної літератури, створений філософами-кініками (Ш ст. до н.е.), власне, *невелика за обсягом проповідь на популярну морально-етичну тему, подеколи у формі дискусії з уявним опонентом*. Діатрибі притаманна простота та жвавість викладу думок, яскрава образність, застосування риторичних прийомів» [7, 206] (Курсив мій. – В.С.).

Прикметно те, що Ліна Костенко не тільки ввела у художній текст теоретичний термін «діатриба», але жваво й естетично переконливо його застосувала для виокремлення й індивідуалізації одного з представників скіфського племені з числа собі подібних у побутових клопотах і різних за соціальним статусом. Цього другорядному героєві авторка поеми не тільки дала ім'я, але й нарекла його «*засновником жанру діатриби*»:

Варили бринзу. Ждали паші.
По сіль ходили в той же Крим.
А хто з одної випив чаші,
той був навіки побратим.

Щоб з'ясувати справи всі ці дальні,
символіці належне віддамо.
Поглибивши контрасти соціальні,
їм з неба впало та́кож і ярмо.

Хто мав худоби тисячу голів,
а хто плуганивсь парою волів.

Були й раби. Рабами торгували.
І серед них філософи бували.
Наприклад, Біон був Бористеніт,
котрий любив на площі гомоніть.
І він був раб, і батько був рабом,
І довелось нелегко їм обом.

В порту почавши із соління риби,
він був засновник жанру діатриби [5, 75] (Підкреслення моє. – В.С.).

Саме цим формальним ознакам відповідає «Скіфська одіссея», в якій виклад історіософської концепції логічно продуманий, структурно виважений, всебічно підготовлений: із залученням науково перевірених фактів та полеміки з уявним опонентом, як і прямими опонентами – О. Блоком і В. Соловйовим. Так, уводяться мовні звороти, прикметні для наукового стилю, реферативно викладається максимальна кількість вірогідних версій: «*окрім легенд, є дані наукові, / теорії складніші теорем*» [5, 67], «*шари культур і древня топонімія / гіпотетично свідчать…*» [5, 67] тощо.

Однак серйозність поставленої мети, на позір, спростовується «легковажною» манерою відображення, що, окрім усього, не відповідає заявленому авторкою жанру балади зі властивим їй героїчним пафосом. «Балада» у «Скіфській одіссеї» з жанру ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового ґатунку з драматичним сюжетом перетворюється на інтелектуальну бесіду та спосіб інтертекстуального зіставлення. Змістове начало у «Скіфській одіссеї» вимагало від авторки адекватного у лексичному та стилістичному плані підбору способів зображення й вираження, оскільки подія в основі твору історіософськи важлива, за словами Ліни Костенко, «*віконце в правду*».

Поєднання різностильових ознак, прикметне для наступного розвитку подій, здійснено за принципом зміни розповідної манери, що передусім залежить від ***образу наратора***, активного в сюжетному розвитку «Скіфської одіссеї» суб’єкта, який відповідно до ситуацій виконує різні функції:

1. В експозиційній частині виражає ставлення до події; виступає як сторонній спостерігач, цікавий до неординарного явища, однак людина пересічна, далека від науково-історичних узагальнень.

2. Поступово він стає сучасником «баладного гречина», переслідуючи мету представити цей персонаж «*живим, не древнім, не древнім, не міфічним*».

3. Потім перевтілюється в образ незнайомого супровідника на загадковій дорозі історії від античності до сучасності – філософа, етнографа, лінгвіста, історика.

Лексично неоднорідною є також презентація текстуального матеріалу. Вражаючий ефект досягається змішуванням стилістично неоднорідних номінативних та маркованих слів, як і введенням відверто прозаїчних, «неліричних» образів. Так, у початкових рядках поеми-балади такі словесні

комбінації, що створюють образні ряди, якнайприкметніше демонструють парадоксальне змішування трагічного, ідилічного, та побутово-заземленого, почасти вульгарного. У першому катрені подається психологічно інтригуюча деталь: «*латаття жовте світиться, як свічечки! / то на чиїйсь біді, то на чиїйсь біді…*» [5, 60]; образ водяника додає пейзажеві містичного відтінку. Однак відразу після того тональність та ритміка змінюється. Катрени з перехресним римуванням змінюють дистихи. Інтонація прискорюється, зникає символічний підтекст образу латаття; у візуальний пейзажний ряд вводяться «качки», «корови», а очікувана містична інтрига розв'язується несподівано повідомленням про те, що «*в торфі під корчами, / лежав скелет з коштовними речами. / Античний посуд, амфори, лутерії. / Соми, що наковтались біжутерії. / Великий дзбан з Афіною Палладою*» / *Відтак зробився той гречин баладою»* [5, 60].

Надалі манера оповіді нагадує анекдот із властивими для цього жанру просторіччями та фразеологізмами: ненормативне «гречин» замість «грек», «ужити добрячого напою». Задля сцени прощання добираються такі лексеми і словосполучення, що складаються у короткий, але виразний діалог: шаблонне «*слізьми заплакавши гіркими*», реакцією на що стало «*чого ревеш?*». Темп розповіді доволі швидкий, речення короткі, переважно прості. Інформація лаконічна, візуальні образи змінюються швидко, але подієвість таким чином не презентується, бо у такій своєрідній лексично-мовній подачі центральним залишається сам оповідач, іронічний і саркастичний. У «Скіфській одіссеї» образ автора, ліричного героя, оповідача має більше відмінностей, аніж спільних рис. Ці образи різко протиставлені: від рафінованого інтелектуала-історика, далекого від земних поневірянь нещасного грека, до диктора популяризованих версій. Для першого властиво вживати специфічні терміни, вузько спеціальні назви, для другого – задля комічного ефекту вводити неологізми, стилізувати давноминулий час лексикою XX століття. У такій меніппейній поліфонії образ автора не зникає, його голос чутно якнайпрозоріше, без менторства і дидактики. Він не прихований за персонажами і не розщеплений у пейзажах та художніх деталях. Зникає безособовість, з'являється «я»:

О музи геліконів степових!
О жриці вогнищ, вже давно погаслих!
Вода джерел, од спеки неживих,
Була не вельми щедра для Пегасів.

Я чую ваші дивні голоси.
Зап'ястя рук не звикли до мережок.
Чаклунський чар космічної коси
І золоті півмісяці сережок.

О музи, музи кам'яні!
Де грім душі, народжений з любові?
Ви мовчите. Ви плачете в мені.

Душа тисячоліть шукає себе в слові [5, 91].

І хоч баладне начало, задекларованe в авторському жанровому визначенні, зовні притлумлене, воно все ж озивається героїчним пафосом, що супроводжує багатовікове тривання України в часах перехідних і вічних. І супроводжується воно меніппейністю, що наділена таким формальним принципом, як *суміш*, якій властива «пряма двомовність» (М. Бахтін), жанрова марґінальність. У «Скіфській одіссеї» дається взнаки типологічна ознака меніппеї – усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів; глибоке критичне переосмислення історії та міфології; навмисна відмова від стилістичної єдності; змішування високого й низького; пародійне цитування; змішування типів мовлення, дискурсів; наявність у ній відкритої чи прихованої полеміки з різними «володарями дум», алюзій, ремінісценцій. Унаслідок цього драматична поема Ліни Костенко є гетерогенною сумішшю естетичних прийомів і законів, а тому твір вельми складний як з погляду досконалого, хоч і простого, трактування академічних і екзистенційних філософських ідей, так і з точки зору художньої форми.

Отже, діалог української і російської культур, здійснений у площині скіфської теми, доводить не тільки паритетність духовних перегуків, але й вагомість контроверсій, що призводить до оригінальності творчих досягнень.

Спеціальне вивчення «Скіфської одіссеї» Ліни Костенко і «Скіфів» Олександра Блока, сутності діалогу між ними спростовує полемічний закид на адресу неповноти української літератури та її провінційності.

Завдання полягає тепер у тому, щоб діалогічність культур вийшла ще на один рівень – літературознавчий, – щоб російські дослідники прочитали визначні твори українських майстрів Слова і знайшли точки сходження і відштовхування, що є предметом і метою компаративної аналітики, необхідної наукової стратегії у глобалізованому і все ж роз'єднаному світі.

1. *Блок Александр*. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. – Москва-Ленинград: Гослитиздат, 1960-1963. 2. *Зубова Л.В*. Цикл Марины Цветаевой «Скифские» – послание Борису Пастернаку (Електронний ресурс) / Л.В. Зубова. – Режим доступу: http // www. ipmce su / – tsvet / WINNN / zubova / skf. ntnl. 3. *Ильёв С.П.* Куликовская битва как «символическое событие» (Цикл «На поле Куликовом» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого) / Степан Ильёв // Александр Блок: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – С. 22-40. 4. *Костенко Ліна.* Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. – К.: Радянський письменник, 1987. – 203 с. 5. *Костенко Ліна.* Вибране / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с. 6. *Костенко Ліна*. «А може, й гординя – гординя великої гіркоти» / Ліна Костенко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу. – К.: Вид. дім «Києво- Могилянська академія», 2005. – 105 с.: іл. 7. *Літературознавчий словник-довідник* / Р.Г. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с. 8. *Моклиця Марія*. Міф як альтернативна реальність в літературі XX століття / Марія Моклиця // Українська мова і література. – 2001. – № 1. – С. 57-68. 9. *Найдан Майкл.* Інші поети в творчості Ліни Костенко / Майкл Найдан // Сучасність. – 1994. – № 10. – С. 151-163. 10.*Панченко Володимир*. Поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея»: полеміка з Олександром Блоком / Володимир Панченко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – С. 17-22. 11.*Соловьёв Владимир*. Панмонголизм / Владимир Соловьёв // Избранное. – М.: Диамант, 1998. – 448 с. 12.*Соловьёв Владимир.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включеним повести об антихристе / Владимир

Соловьёв. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1988. – Т. 2. – 822 с. 13.*Фізер Іван*. Шедеври поетичної мітоісторії Ліни Костенко / Іван Фізер // Сучасність. – 1988. – № 7/8. – С. 291-296. 14.*Фокина С.А.* Влияние авангардной эстетики на коммуникативные стратегии в цикле М. Цветаевой «Скифские» / Светлана Фокина // ІУ Международные севастопольские кирилло-мефодиевские чтения: Сб. научных статей. – Т. ІІ. – Севастополь: Гит пак, 2010. – С. 594-601.

Роман Козлов,
к. філол. наук, доц.

СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЗИТИВІЗМУ ДОКТОРА ФРАНКА

У статті висловлене спостереження, що у світогляді І. Франка відбувся не антипозитивістський злам, а переосмислення існуючих концептів. Охарактеризовані «до-» і «післязламний» періоди творчості письменника. Наголошено на актуальності позитивістських поглядів у сучасному літературознавстві: поетології, версифікації, генології, біографіці, текстології.

Ключові слова: позитивізм, антипозитивістський злам, І. Франко.

В статье высказано предположение, что в мировоззрении И. Франка произошёл не антипозитивистский слом, а переосмысления существующих концептов. Охарактеризованы «до-» и «послесломный» периоды творчества писателя. Отмечена актуальность позитивистских взглядов в современном литературоведении: поэтологии, версификации, генологии, биографике, текстологии.

Ключевые слова: позитивизм, антипозитивистский слом, И. Франко.

The article suggested that the outlook Franko has not occurred antipositivist scrapped, but there was a new interpretation of existing concepts. Described “pre-” and “afterscrapping” periods of the writer. The urgency of the positivistic views in contemporary literary criticism: poetics, diversification, genology, biography, textology.

Keywords: positivism, antipositivist scrapped, I. Franko.

Безпосереднім поштовхом до виникнення задуму цієї статті стали недавні слова В. Панченка про те, що сучасному запостмодерненому літературознавству зовсім незайвою була б розумна ін’єкція позитивізму, що певним чином збіглися з міркуваннями про доцільність розмежування у творчій біографії І. Франка позитивістського та антипозитивістського періодів.

Заявлена тема статті є дещо оксюморонною. Як відомо, І. Франко отримав ступінь доктора 1893 р., а 1894 р. був габілітований у Львівському університеті. Але від середини 1890-х рр. спостерігається й певна еволюція його світогляду, що у франкознавстві отримала умовну назву «антипозитивістський злам». Цей термін запозичено з історії культури й мистецтва, де він позначає переважний перехід європейських націй від натуралістичного способу мислення до модерністичного протягом 1880–1920-х рр. [8]. При цьому попередній період позначився домінуванням реалізму в мистецькій сфері, детермінізму та позитивізму у філософській і світоглядній, що, власне, і визначило назву зламу.

Науковці переважно уникають чіткого датування цього явища в біографії І. Франка, оскільки беруть до уваги різні його прояви. Так, аналіз літературно-критичної спадщини приводить М. Гнатюка [2] і Т. Гундорову [5] до думки про

1896–1898 рр., студії над особливостями версифікаційних структур дають змогу Б. Бунчукові [1] говорити про 1895–1896 рр. Ця ж думка часто звучить посиланням на зміст модерністського (декадентського, за В. Щуратом) «Зів'ялого листя», хоч, як відомо, перший його жмуток з такою ж назвою побачив світ у збірці «З вершин і низин» (1893 р.). Власні ж спостереження за змістом п'єс І. Франка привели автора цього тексту до протиставлення «Украденого щастя», другої редакції «Рябини», «Учителя», «Майстра Чирняка», з одного боку, та «Сну князя Святослава», «Кам'яної душі» та «Будки ч. 27», з іншого. Ці твори, написані в один період «великих драм», відмінні за ступенем вияву рис модернізму й хронологічно чітко розділяються літом 1894 р. [7].

У будь-якому разі навіть без чітких дат на перший погляд ситуація видається такою: І. Франко, ставши доктором, відійшов – відразу чи дещо поступово – від позитивістського світорозуміння. Між тим недарма франкознавці все частіше замінюють безапеляційний «антипозитивістський злам» на коректнішу «світоглядну еволюцію» – у цьому сенсі показовими є дискусія І. Денисюка [6] та В. Мазепи [9] щодо впровадження й застосування терміна «франкізм» на означення світоглядної системи мислителя, а також позиція Р. Голода, який пропонує вважати головною й визначальною рисою творчого методу письменника синтезуючу здатність, як у стильовій, так й у світоглядній площинах [3, 5–6, 279–281]. Урешті, В. Погребенник, протиставляючи в особі мислителя «доктора філософії» та «доктора теології», стверджує: «У світогляді Франка презентовані два протилежні світи, матеріалістичний та ідеалістичний. До обох він належав у різний час, зманіфестувавши цю належність у програмних заявах. Поскільки до синтезу ці два філософські напрями не надавався, Франків світогляд не був однополюсним. Навпаки, він показовий самозапереченням як у художній творчості, так і в наукових працях» [10, с. 190]. І уважне спостереження за нюансами думки митця і мислителя кінця XIX – початку XX століття все ж переконує – відбувся не власне злам, а творче засвоєння, переосмислення нових концептів, їхнє перекомбінування, синтезування з існуючими, сталими, визначальними у світогляді І. Франка.

Тому згадана оксюморонність є радше позірною і покликана примусити задуматися над тим, що й після «антипозитивістського зламу» І. Франка можна визначати позитивістом, але в інших вимірах і в інших сенсах.

Як відомо, і сам позитивізм не є однорідним явищем. За понад півтора століття він перейшов від суворого емпіризму О. Конта до релятивістського емпіріокритицизму Е. Маха, далі до логічного позитивізму «Віденського гуртка» та виродився в лінгвістичний позитивізм (так звану англомовну аналітичну філософію) і постпозитивізм як свою критику. Показово, що, не відходячи принципово від головної тези про досвідність, корисність, точність, достовірність, ствердність наукового знання, позитивізм у своїх коливаннях змінювався суголосно провідним світоглядним тенденціям Європи другої половини 19 – 20 ст. На час модерністських борінь він обернувся своєю релятивістською стороною, на панування раціоналізму в 1930–1940-х рр.

відгукнувся посиленням логічної складової, а в межах післявоєнної філософії, екзистенціальної, структуралістської, зосередився не власне на досвіді, а на способі його формалізації – на мові, остаточно обернувшись своїм антиподом у добу «пост-».

Звісно ж, порівнювати світоглядну еволюцію індивіда з цілим філософським напрямом не є коректним, однак у загальних рисах певна подібність усе ж таки простежується. Тим паче важливо визначити місце Франкового позитивізму до і після «зламу» на карті позитивістських тенденцій, пам'ятаючи що первинно його утилітарний – літературознавчий – вимір утілювала культурно-історична школа І. Тена, що поєднала позитивізм із детермінізмом і разом з ними ввійшла в релятивістську добу межі століть. А її концепти, переосмислені із погляду відносного застосування виявлених закономірностей, стали світоглядним фундаментом порівняльно-історичного напряму.

Якщо ж уявити індивіда в центрі кола, створеного ноосферою, то простежену еволюцію можна розглядати як звуження інтересів позитивістської загальнонаукової парадигми, а протилежний відцентровий рух (власне, відповідно до заявленого нею індуктивізму) наприкінці 19 ст. виявляють психологічні дисципліни. Десь на перетині цих тенденцій, на думку М. Гнатюка [2], і лежав плюралістичний світогляд І. Франка.

Натомість Я. Грицак, намагаючись підкреслити роль позитивізму в становленні письменника і науковця, доводить, що в першій половині життя «філософом № 1 для Франка був Конт – а не Маркс, як це силкувалися довести радянські франкознавці» [4, 229]. І все ж ця думка видається тенденційною, адже Франко неодноразово погоджувався з відсутнім у О. Конта детерміністичним трактуванням людської природи, як-от у праці «Реалісти чи кар'єристи?» (1896 р.): «Національність, так як загалом усі річи вроджені, різнять, специфікують людей; політичні, релігійні, соціальні, етичні засади лучать їх докупи» [14, 228].

Ще чіткіше емпіріокритицзм І. Франка помітний у його роздумах про наявність кількох світів – розумових моделей світоустрою. Окреслюючи завдання літературного критика, мислитель уважав («Слово про критику», 1896 р.), що той «може, коли хоче, сперечатися з автором, супротиставити його фіктивному світові свій власний ідейний або дійсний, реальний світ» [13, т. 30, 216], тобто визнає існування поряд з реальним рівноправних світів – художніх, суб'єктивних тощо. Дещо пізніше, у трактаті «Із секретів поетичної творчості», 1898 р.: «Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли; поза ними ми не маємо ніякого способу пізнання, і всі поступи наук і самого пізнавання полягають на тім, що ми вчимося контролювати матеріали, передані нам одним змислом, матеріалами, які передають інші змисли» [13, т. 31, 77].

І таке тяжіння до релятивістської філософії Е. Маха не є для І. Франка винятково «післязламним», бо ще в студентському «студіум естетичне» за назвою «Поезія і її становисько в наших временах» (1876 р.) він висловлював здогад: «Припускаю, що кожний чоловік має в своїй душі, в своїй внутрі

осібний, йому вроджений світ, котрий наразі назву світом ідеальним. Розуміється, що світ той не може состояти із самих предметів матеріальних, но із понятій» [13, т. 26, 397].

Таким чином, те, що Франковий світогляд мав від позитивізму, по-перше, належало другій його хвилі – емпіріокритицизму, що підтверджується і близькістю поглядів українського мислителя до кантіанства (детальніше – [7, 89–108]); а по-друге, виконувало роль надійного фундаменту, даючи змогу надбудовувати найрізноманітніші явищами – аж до модерністських (власне, і сам модернізм є нічим іншим як діалектичною надбудовою над реалістичним раціоналізмом). Якщо продовжувати будівничу метафорику, слід указати: за відсутності виразних надбудов носій фундаменту мусив маніфестувати його самого (що, очевидно, і приводить дослідників до однозначного «молодий Франко – позитивіст»), але з часом закономірно переходив до декларування ідеалів, сформованих вищими й складнішими конструкціями. Проте фундамент, хоч і невидимий, лишався, оприявнюючись у побіжних висловлюваннях, логічних побудовах, принципах оцінювання, виявлених причинно-наслідкових зв’язках.

Він же, слід уважати, пробився назовні в часи хвороби, спинивши появу спершу записів про її перебіг («Історія моєї хвороби», 1908 р. [13, т. 54, 776–782]), а потім і «телеграм духів». Так Б. Тихолоз, уживши популярну метафору межі століть, назвав короткі записи І. Франка «періоду Першої світової війни, не так автобіографічні, як *автопсихографічні*, оскільки головним предметом відображення в них є не зовнішньо-подієвий антураж, а внутрішньо-психологічні явища, процеси та стани» [13, 333]. Дослідник співвідносить їхню появу з візійно-оніричним дискурсом Франкової творчості, й указує: «Прикметний уже сам факт писемної фіксації сонних візій. Навряд чи це вислід простої "сверблячки до писання". Він свідчить про те, що для хворого письменника, який неначе балансував на тонкій, іноді майже невловній межі між сном і дійсністю, було надто важливо записати побачене фантасмагоричне видиво, оскільки воно для нього часто-густо було реальніше за реальність» [13, 333]. Звісно, цілковито зрозуміти це явище можна, тільки врахувавши суспільну цікавість межі 19 і 20 століть до ірраціональних психічних явищ, однак наразі важливими є прагнення І. Франка пояснити їх у раціональний спосіб та впевненість у можливості цього.

Звісно, не в «телеграмах духів» слід шукати релятивістський позитивізм доктора І. Франка, але вони немов завершують загальну картину, складену зокрема й побіжними зауваженнями. Як-от артистичним зітханням у студії над легендою про святого Климента 1906 р.: «Коли б мене запитав хто про мету і позитивні результати моєї праці, то я, мабуть, сказав би хіба: писав, що було цікаво для розуму. Чи дійшов правди? Ах, правда, повна правда так як і всякий Ding an sich, закрита для нас і ніколи не відхилить своєї заслони» [13, т. 34, 8]. А бо в підсумковому огляді літератури кінця 19 ст., написаному на самому початку 20 ст.: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без

виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різнорідність явищ і течій» [13, т. 41, 525]. У цій картині різнорідність явищ комплементується системністю науки, унікальність – закономірністю, безкінечність – екстраполятивністю, а її програму І. Франко сформулював ще «до зламу»: «Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу» [13, т. 28, 145].

Л. Савчук, оцінюючи роль позитивізму в структурі творчого методу І. Франка як визначальну, виходила з того, що «в усі часи духовний розвиток людства базувався на протистоянні двох визначальних світоглядних первнів – раціоналізму та ірраціоналізму» [11, 27]. І хоч деякі висновки дослідниці є дискусійними, засновок видається вдалим, адже з якого допомогою можна пояснити й сучасні процеси диверсифікації постмодернізму й пошуки способів повернення раціонального мислення. А також зрозуміти, чому сучасне літературознавство все-таки не може обійтися без культурно-історичних методик, а отже, і без позитивістських поглядів.

Так, нині їм відведені не провідні ролі, а радше асистентські: текстознавчі, ідентифікаційні, спрямовані на заповнення фактологічних прогалин тощо. Тут пропозиція позитивістської впевненості в силі емпіричного досвіду збіглася з попитом на встановлений факт, формований у межах окреслених напрямів досліджень.

З іншого боку, раціоналізм зберігається в так званих «традиційних» методиках – передусім навчальних, а відтак, і наукових. Це галузі поетології, версифікації, генології, урешті структуралістські студії (якщо розглядати їх як «раціональну» комплементацію «ірраціональному» екзистенціалізму). Але тут позитивізм не є визначальною чи фундаментальною світоглядною стратегією – його постулати переносяться майже механічно, без відповідного обґрунтування. Так, в основі, скажімо, категорії «жанр» лежить певний логічний ланцюжок, зокрема погодження з тим, що усі твори літератури, які мають певну віршову форму (наприклад, сонети або ронделі) або ж певний обсяг прозового тексту (новели або романи), мають спільними й деякі інші риси, а отже, піддаються типологізуванню. А відтак, звернення прихильників ірраціональних концепцій до жанрових визначень підтверджує традиційність і механістичність, прихованого в них раціоналізму.

Натомість саме літературознавчі напрями, що мають справу із фактом, – текстологія, біографіка, атрибуція, класифікація, урешті класична історія літератури – неможливі без апріорного прийняття детермінаційних, еволюційних концептів, визнання переваги наукової (нехай і абстрактної) закономірності над розмаїттям досліджуваних явищ.

Іншими словами, слід говорити не про сучасне повернення оновленого позитивізму, передусім у формі його системної науковості, а радше про його одвічне існування в протистоянні з ірраціональними концепціями, без яких – це теж слід визнати – воно (існування) позбавлене сенсу. І видається, що Франкова гармонія могла би правити за взірець, тож насмілимося повторити за ним: «Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу».

1. *Бунчук Б. І.* Віршування Івана Франка : монографія / Борис Іванович Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 307 с. 2. *Гнатюк М. І.* Іван Франко і проблеми теорії літератури : навч. посіб. / Михайло Іванович Гнатюк. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 240 с. 3. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття : монографія / Роман Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 284 с. 4. *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні : Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – 634 с. 5. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с. 6. *Денисюк І.* Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи / Іван Денисюк // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 12–18. 7. *Козлов Р. А.* Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація : монографія / Роман Анатолійович Козлов ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 352 с. 8. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 543 с. 9. *Мазепа В.* Культуроцентризм світогляду Івана Франка / Володимир Мазепа. – К. : ПАРАПАН, 2004. – 232 с. 10. *Погребенник В.* Доктор філософії про доктора теології: полеміка довкола «Поеми про сотворення світу» Івана Франка / Володимир Погребенник // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2012. – Вип. 5. – С. 183–199. 11. *Савчук Л.* Філософія позитивізму в структурі творчого методу Івана Франка / Лілія Савчук // Українське літературознавство : зб. наук. пр. – Львів, 2006. – Вип. 68. – С. 27–32. 12. *Тихолоз Б.* Телеграми духів (Автопсихографічні нотатки Івана Франка 1915–1916 років: між сном і дійсністю) / Богдан Тихолоз // Іван Франко. Тексти. Факти. Інтерпретації. – К. ; Львів, 2011. – Вип. 1. – С. 331–343. 13. *Франко І.* Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 1–50. – К. : Наук. думка, 1976–1986; Франко І. Зібрання творів у 50 т. Покажчик купюр / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 2009; Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 51–54. – К. : Наук. думка, 2008, 2010. 14. *Франко І.* Мозаїка, II : Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко ; упоряд. М. Василенко. – Львів : Каменяр, 2009. – 476 с.

В'ячеслав Левицький,
к. філол. наук

МІЖ МІСТОМ РОЗБІЙНИКІВ І МІСТОМ СВЯТИХ: ТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ КИЄВА У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті з'ясовується відношення між сприйняттям Києва в доробку Т. Шевченка і побудовою міського тексту. В урбанізмі письменника вирізнено образні та міфопоетологічні домінанти.

Ключові слова: міський текст, образ, локус, персонаж, міф.

В статье устанавливается отношение между восприятием Киева в творчестве Т. Шевченко и построением городского текста. В урбанизме писателя выделено образные и мифопоэтологические доминанты.

Ключевые слова: городской текст, образ, локус, персонаж, миф.

The article illuminates the relations between the perception of Kyiv in works by T. Shevchenko and the composition of the city text. Iconic and mythopoetic dominants in urbanism of the writer are marked out.

Keywords: city text, image, locus, character, myth.

До явищ, які потребують ретельного міждисциплінарного вивчення, належить урбанізм у класичній літературі. Зокрема, ідеться про умови текстуалізації міста. Слід уточнити: урбаністичний текст постає системою множинних семіотичних перетворень в основі художньої версії простору. Такий текст складається зі знаків, образів, первинних (загальновідомих, узуалізованих) і вторинних (індивідуально-авторських) міфів.

У вітчизняних письменниках домодерністичного періоду, за нечисленними винятками, не прийнято вбачати носіїв міської культури. Згадана закономірність є особливо показовою щодо Т.Шевченка. Наприклад, на думку М.Майстренко, у шевченківській поезії репрезентовано світ села [10, 53]. Але варто припустити, що письменник не відсторонювався від урбаністичних начал в українській культурі. У цьому переконує його інтерес до київських локусів. Мета запропонованої статті – проаналізувати трактування Києва в поезії та прозі Т.Шевченка. Об'єкт дослідження – Шевченкова літературна рецепція Києва у відношенні до цілісного семіозису міста.

Як уже обґрунтовувалося [8], головна особливість київського тексту полягає в урбаністичній амбівалентності, тобто переорієнтуванні урбанізму з власне міської семантики на природну. На рівні цивілізаційних концептів привертає увагу розкриття ідеї Києва-центру (державного, духовного, культурного, транспортного). Київ також наділено міфопоетологічною універсальністю, тобто зв'язком із архаїчними баченнями, що стосуються міста в цілому (міфи про Київ – давнє поселення на семи пагорбах і «вічне» місто).

Із позицій теорії літератури допускається тлумачення київського тексту в ракурсах смислопородження і розбудови інтертексту. У першому – *смислопороджувальному* – аспекті повна текстуалізація Києва вможливилася з утвердженням урбаністичної культури (в Україні – у 1910-х – 1930-х рр.). Тож у літературі XIX ст., у т. ч. у творчості Шевченка, цілісний київський текст не виникає. На думку ряду нинішніх науковців, у цей період доцільно вирізняти кілька київських текстів (пор.: [16, 55; 19, 99–100]). Раніше О.Білецький констатував, що в Т. Шевченка немає творів із «закінченою картиною Києва» [2, 14]. Протилежні судження інколи мали ідеологічний характер і базувалися на уявленні про «поета-революціонера-демократа». Пропонувалося простежувати детальне Шевченкове осмислення Києва, але тільки як «міста розкішних будинків і убогих халуп, розфуфирених пань і виснажених злиднями і непосильною роботою жінок, ситих, самозадоволених служителів церкви і доведених до відчаю [...] "ближніх"» (І.Побиванець [12, 3]).

Водночас, слід вести мову про формування самостійних компонентів київського тексту Т.Шевченка (знаків Києва, образів Києва і т. д.). Письменник вирізняє та здійснює оригінальне художнє трактування найсуттєвіших київських реалій, надає їм статус центральних концептів українського світу, включає Київ до глобальних антитез «Україна – чужина», «свій – чужий». Прикметно, що всупереч обставинам (життя в Петербурзі, заслання) Т.Шевченко не вдається до власне імагологічної рецепції. Автор і розповідач здебільшого не дистанціюються від Києва, прагнучи щонайточніше відтворити побут городян, задіяти точку зору з міста, а не ззовні.

У Шевченковій поезії уживаються обидва основні типи знаків Києва: загальноонтологічні (наприклад, ландшафтний знак пагорба) й елементарнорефлексійні (акустичний знак звучання дзвона). В іконічному вимірі Київ становить доцентровий простір, до якого рухаються герої і який передбачає їх глибше самопізнання. Справді, у творах Т.Шевченка майже немає персонажів, що постійно мешкають у Києві. Зображені подорожі до міста співвідносяться з кількома цілями. Це переміщення, обумовлені навчанням: у школі («Не спалося, а ніч, як море» [17, т. 2, 22], «Петрусь» [17, т. 2, 216]), бурсі («Сотник» [17, т. 2, 171]), інституті («Княжна» [17, т. 2, 29]). Прикметними також є переміщення, спричинені відвідинами святих місць, здебільшого прощею або молитвою в цілому. Титарівну в однойменній поемі батьки «на прощу в Київ повезли» [17, т. 2, 90], а вдова у вірші «Ой крикнули сірії гуси» «сама на прощу в Київ, // В черниці пішла» [17, т. 2, 187]. Варнак «пішов собі тихо в Київ // Святим помолитись» (поема «Варнак» [17, т. 2, 76]). На молитву до Києва вирушають генеральша («Петрусь» [17, т. 2, 217]) і Ярина («Невольник» [17, т. 2, 295–296]). Як сатирично зауважує щодо «просвіщенних християн» розповідач у поемі «Марина», «у Київ їздите щороку // Та сповідаєтесь, нівроку» [17, т. 2, 101]. Рідше перебування в Києві асоціюється з розвагами чи нищенням святинь: пан «П. С.» «у Київ їздить всякий год, // У свиті ходить меж панами, // І п’є горілку з мужиками, // І вольнодумствує в шинку» («П. С.» [17, т. 2, 97]). У поемі «Невольник» згадано, як «цариця по Києву // З Нечосом ходила... // І Межигорського Спаса // Вночі запалила» [17, т. 2, 301].

Спостережені іконічні елементи узагальнюються в низці рис київського тексту: узвичаєності руйнувань і відбудов («ванітативний комплекс» [5, 97]), ностальгійності, гостинності й відкритості міста для різноманітних візитерів. На міфологічному етапі семіозису образні домінанти впорядковано в сюжеті ініціації, яка триває в Києві. Наприклад, героїня поеми «Петрусь» їде до Києва після одруження і зміни статусу з дочки «панів неба[га]тих» на генеральшу [17, т. 2, 214]. При цьому головною властивістю київського тексту, який започаткував Т.Шевченко-поет, є сакральність міста. Вона підкреслюється в епітетах до урбаноніма «Київ» («У Києві пресвятому» («Княжна» [17, т. 2, 34]), «[...] святий Київ» («Чернець» [17, т. 2, 50], поема «Варнак» [17, т. 2, 76])) і може тлумачитися як велич (у поемі «Невольник» Ярина «у Києві великому // Всіх святих благала» [17, т. 2, 296]). Сакральність постає атрибутом не лише візуальних (локуси соборів та ін.), а й акустичних образів, похідних від аналогічних знаків, зокрема образу дзвону: «У Києві всі дзвони дзвонять» (поема «Марина» [17, т. 2, 106]).

Святість Києва пізнається через ототожнення етичних начал із естетичними. Варнак в однойменній поемі виводить асоціації Києва з небом, благословенним простором від особливого синестезійного ефекту: «Святим дивом сяють // Храми Божі, ніби з самим // Богом розмовляють. // Дивлюся я, а сам млію. // Тихо задзвонили» [17, т. 2, 76]. Унаслідок єдності зорових і звукових відчуттів поглиблюється духовне переродження, яке переживає

герой-злочинець. Піднесено сприймаючи місто, розбійник відмовляється від самогубства, а катарсис уподібнюється до спокути.

На основі іконіки також вибудовується модель Києва – козацького міста («Чернець»). Завдяки зображенню козацтва як соціального прошарку, пов'язаного з містом і селом, цивілізацією і природою, спричинюється становлення принципу київської урбаністичної амбівалентності.

Із позицій міфопоетики та сакральної географії Київ співвідноситься з локусами й етосами верху: «[...] мов на небі висить // Святий Київ наш великий»; «[...] у Києві, мов на небі...» (поема «Варнак» [17, т. 2, 76]). Категорія висоти, вивищеності Києва актуалізується в онтологічному (гористий рельєф) і ціннісному (благословення, очищення) вимірах. На такій рисі ґрунтується просторова та аксіологічна опозиція «Київ – Петербург». Вона полягає в протиставленні верху (гори) і низу (болота); ясності й ускладненості простору; святого й профанного начал; духовного піднесення й маргінальних станів свідомості; каяття і гріха; раю і пекла [7, 69–70]. При цьому низка дослідників пропонує розрізняти іпостасі Петербурга – системи локусів і метонімії царату (див.: [1, 633–636; 15, 109–110]). Шевченко деталізує топографію Києва за принципом прочанського путівника, де акцентовано значущість міста в релігійному світогляді. Наприклад, у поемі «Наймичка» Київ асоціюється і зі святинями (локуси та ікони: згадки про св. Варвару, печери, «Йвана святого»), і з церковним ужитком, подарунками релігійного характеру (освячені шапочка, перстень [17, т. 1, 337]).

У прозовому доробку Т.Шевченка активізуються зв'язки між основними складниками київського тексту. На рівні образів письменник підкреслює грандіозність міста. Наприклад, у повісті «Близнецы» урбанонім «Київ» поєднується з епітетами «великий» [17, т. 4, 12], «древний» [17, т. 4, 63; 17, т. 4, 68], «старый» [17, т. 4, 74], «золотоглавый» [17, т. 4, 109]. Як і в поетичних творах, у повістях Київ мислиться сакральним простором. Тут здійснюється вшанування святих (повість «Наймичка» [17, т. 3, 106; 17, т. 3, 116–117], «Княгиня» [17, т. 3, 177], «Музыкант» [17, т. 3, 213], «Прогулка с удовольствием и не без морали» [17, т. 4, 291–292]) і спокутуються гріхи («Княгиня» [17, т. 3, 168]). Київ постає освітнім центром, у котрому актуалізуються локуси школи («Княгиня» [17, т. 3, 164]), бурси («Близнецы» [17, т. 4, 18], «Прогулка с удовольствием и не без морали» [17, т. 4, 250]), пансіону, університету («Близнецы» [17, т. 4, 23; 17, т. 4, 63; 17, т. 4, 68]), інституту («Прогулка с удовольствием и не без морали» [17, т. 4, 319]). Окрім того, місто є суттєвим транспортним вузлом і географічним орієнтиром (повість «Наймичка» [17, т. 3, 64], «Капитанша» [17, т. 3, 290–291], «Близнецы» [17, т. 4, 21], «Прогулка с удовольствием и не без морали» [17, т. 4, 208–209]). Деталізується іпостась Києва – торгівельного осередку, де відбуваються ярмарки – «знаменитые контракты» [17, т. 4, 39] і купуються престижні речі, а саме фортепіано («Княгиня» [17, т. 3, 163]), шампанське [17, т. 4, 39], книжки та ін. «редкости» («Близнецы» [17, т. 4, 30]) або гостинці («Прогулка с удовольствием и не без морали» [17, т. 4, 317]). Місто вирізняється важливою адміністративною роллю, засвідченою в діяльності

губернатора та виконавчих органів – «палат» («Княгиня» [17, т. 3, 165], «Прогулка с удовольствием и не без морали» [17, т. 4, 263]). Київ також уподібнюється до релікварію, де зберігаються предмети релігійного культу (повість «Наймичка» [17, т. 3, 119], «Близнецы» [17, т. 4, 30]) або розбійницькі скарби (повість «Варнак» [17, т. 3, 141–142]). Менш показовою, ніж у поезії, виявляється модель урбаністичноамбівалентного козацького простору, репрезентована у згадках про урочище та селище Красниця в повісті «Близнецы» [17, т. 4, 85].

Загальною тенденцією в означенні компонентів міського тексту, яке провадиться в прозі, є відхід від домінантного розуміння Києва як святого простору, що утвердилося в Шевченковій поезії. Автор часто наголошує на категорії власне естетичної (декоративної), а не лише етичної (духовної) привабливості міста. Зокрема, на початку повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» розповідач констатує: «Вздумалось мне в прошлом году встретить нашу прекрасную украинскую весну где-нибудь подальше от города. Хотя и в таком городе, как садами укрытый наш златоглавый Киев, она не теряет своей прелести» [17, т. 4, 208]. Відзначена особливість поглиблюється в міфологічному семіозисі, у якому сакральність або профанність локусу перестає бути істотною. У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» наратор розважав Софію Самійлівну відвідинами київських церков, монастирів, дачі «Кинь-грусть» [17, т. 4, 319], переліченими без розмежування їхніх сутностей. Окрім статусів святого міста і просвітительського осередку, у Києві унаочнюються інші іпостасі, наприклад рекреаційного центру з мінеральними водами (повість «Музыкант» [17, т. 3, 232]). Шевченко не оминає і гріховність міста, посилаючись на локуси київських притонів у повістях «Варнак» [17, т. 3, 141–142] та «Близнецы» [17, т. 4, 12]. Змальовуючи Київ, автор застосовує окремі елементи естетизму як світогляду (акцентування рукотворних образів, співвіднесення реального міста з композицією картини тощо – докладніше див.: [9]).

У другому – *інтертекстуальному* – аспекті можна вести мову про інтертекстуальні власне літературні й інтермедіальні репрезентації Києва. Зокрема, літературний інтертекст деталізується через зіставлення характерологеми Семена Палія в поемі Шевченка «Чернець» і романтичної традиції змалювання монаха в київському сюжеті: повість М. Гоголя «Страшна помста», поеми І. Козлова «Чернець» та О. Пушкіна «Руслан і Людмила» (див.: [3, 146; 13, 48]). Кореляція загального образу Києва з образом «седовласого, маститого, кроткого старца с писаною большою книгою в руках» [17, т. 4, 109], означена в повісті «Близнецы», походить із барокової літератури, насамперед із п’єси М. Козачинського «Доброродство Марка Аврелія» (див.: [4, 4; 18, 516–517]). У згаданому співвіднесені також виявляється увага Шевченка до книжного начала в культурі Києва: подальші події в повісті «Близнецы» відбуваються на лаврському «типографському ґанку» (пор.: [11, 148]). Доречно вирізняти й шевченківський автоінтертекст Києва в однойменних поетичних і прозових творах (поема і повість «Варнак», поема і повість «Наймичка»). У Шевченковому доробку також спостерігаються фольклорні ремінісценції, що

стосуються Києва: посилання на народні оповідання про Китаїв (пор.: [14, 62]), ужите у викладі про печери розбійників у Китаєві (повість «Варнак»), і т. п. Міжмистецькі зв'язки в семіозисі Києва, згідно з концепцією У. Вайсштайна [6, 380], розкриваються на рівні використання образотворчих технічних прийомів у літературному творі. Наприклад, у сприйнятті Києва музична і літературна іконіка поєднується в повісті «Близнецы», а саме в епізоді, коли розповідач «начал сравнивать линии и тоны пейзажа с могущественными аккордами Гайдна» [17, т. 4, 110]. Так само зображення київських храмів, що «святим дивом сяють», у поемі «Варнак» [17, т. 2, 76] корелює з акцентуванням неба, яке прояснюється над церковною банею, на Шевченковому офорті «Видубицький монастир».

У перспективі творення цілісного київського тексту Т. Шевченко окреслює ряд субтекстів: тематичних (готельний, церковний, ярмарковий, субтекст освітніх закладів) і географічних (броварський, вишгородський, дніпровський, межигірський, печерський, подільський та ін.). Письменник сприяє упорядкуванню словника локусів у київському тексті (ономастично марковані локуси: терем Андрія Боголюбського, Кирилівський монастир, вул. Московська, Києво-Печерська лавра і «ворота Николы Святоши», вул. Рейтарська, «университет св. Владимира», вул. Хрещатик, Шулявщина; ономастично не марковані локуси: «типографское крыльцо», храм та ін.) Шевченко також конкретизує персонажний ряд київського тексту (ономастично марковані персонажі: «Володимир князь», «Горыня-богатырь», Рогніда, Семен Палій; ономастично не марковані персонажі: бурсак, «варнак»-розбійник, губернатор, козак, красуня, прочанин, скрипаль, угодник, художник, чернець (схимник), чудотворець та ін.).

Отже, Т.Шевченко істотно обумовив семіозис Києва у смислопороджувальному й інтертекстуальному аспектах. Письменник актуалізував ряд рис, притаманних цілісному урбаністичному тексту (наголошення доцентровості міста, гармонійне взаємодоповнення природних і рукотворних начал, гостинність, ванітативність та ін.). При цьому, підкреслюючи сакральність в образах і міфах, розгортаючи сюжети ініціації, він не обмежувався розумінням простору через власне етичне протиставлення «святе – гріховне». Автор поглиблював сприйняття локусів як естетичних явищ, котрі не завжди належать до релігійної картини світу. Але поряд із суто дозвільними мирськими рисами у Києві акцентувалася творча атмосфера, значуща для утвердження персонажа-митця в структурі міського тексту.

1. *Барабаш Ю.Я.* «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» // Вибрані студії : Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю.Барабаш. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 366–721. 2. *Белецкий А.И.* Образы Киева в художественной литературе / А.Белецкий // Київський державний університет : Наук. записки. – 1946. – Т. V. – Вип. 2. – С. 5–29. 3. *Булкина И.С.* Киев в русской литературе первой трети XIX века : пространство историческое и литературное : дисс. ... доктора философии по русской литературе / И.Булкина. – Tartu, 2010. – 213 с. 4. *Булкина И.С.* «Киев-город» / И.Булкина // Новый круг. – 1992. – № 1. – С. 4–6. 5. *Булкина И.С.* Киевский текст в русском романтизме : проблемы типологии / И.Булкина // Лотмановский сборник. – 2004. – Вып. 3. – С. 93–104. 6. *Вайсштайн У.* Порівняння літератури з іншими видами мистецтва : сучасні тенденції та

напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / У.Вайсштайн; [пер. з нім. О.Кобзар] // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. – К. : Києво-Могилян. акад., 2009. – С. 372–392. 7. *Забужко О.С.* Шевченків міф України : Спроба філософ. аналізу / О.Забужко. – К. : Факт, 2006. – 148 с. 8. *Левицький В.А.* Київський текст в українській поезії 1910-х – 1930-х років : дис. … канд. філолог. наук : 10.01.06 / В.Левицький. – Київ, 2012. – 255 с. 9. *Левицький В.А.* Проза Тараса Шевченка в естетистському проекті київського тексту / В.Левицький // Шевченкознавчі студії. – 2011. – Вип. 13. – С. 90–96. 10. *Майстренко М.І.* Шевченко і античність / М.Майстренко. – Одеса : Маяк – Бригантина, 1992. – 296 с. 11. *Пелешенко Ю.В.* Андрій Первозванний / Ю.Пелешенко // Шевченківська енциклопедія : Робочий зошит А. – К. : Тираж, 2004. – С. 148. 12. *Побиванець І.* Слово про Київ / І.Побиванець // Пролетарська правда. – 1941. – 9 березня. – С. 3. 13. *Сквіра Н.М.* Поема О. Пушкіна «Руслан і Людмила» і повість М. Гоголя «Страшна помста» : непомічена паралель / Н.Сквіра // Слово і час. – 2012. – № 7. – С. 44–50. 14. *Тулуб О.О.* Київ та його давня давнина у творах народних / О. Тулуб. – К. : Унісерв, 2011. – 242 с. 15. *Фоменко В.Г.* Місто і література : українська візія / В. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с. 16. *Цимбал Я.В.* «Харківський текст» 1920-х років : обірвана спроба / Я.Цимбал // Літературознавчі обрії. – 2010. – Вип. 18. – С. 54–61. 17. *Шевченко Т.Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Т.Шевченко. – К. : Наукова думка, 2001–2005. – Т. 1–7. 18. *Шевчук В.О.* Муза Роксоланська : Укр. л-ра XVI–XVIII ст. : [у 2 кн.] / В.Шевчук. – К. : Либідь, 2005. – Кн. ІІ. – 728 с. 19. *Koznarsky T.* Three Novels, Three Cities / T.Koznarsky // Modernism in Kyiv : Jubilant Experimentation. – Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 2010. – P. 98–137.

Анна Степанова,
к. филол. наук, доц.

ГОРОД В ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И УРБАНИСТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ 1920-1930-Х ГГ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

Стаття є першою частиною циклу «Місто в естетико-культурологічних та урбаністичних концепціях 1920-1930-х рр.», у якому актуалізується поняття естетичної моделі міста та її різновиди. У статті аналізуються естетичні моделі міста, представлені у концепціях Г.Зіммеля, О.Бенуа, О.Шпенглера, М.Анциферова, де місто розглядається як складова частина системи естетичних координат. Виокремлюються естетичні моделі «міста-мрії», «чудового міста», образ «душі міста».

Ключові слова: естетична модель міста, естетика урбанізму, естетична свідомість, арт-топографія, душа міста, присмеркове місто.

Данная статья является первой частью цикла «Город в эстетико-культурологических и урбанистических концепциях 1920-1930-х гг.», в котором актуализируются понятие эстетической модели города и ее разновидности. В статье анализируются эстетические модели города представленные в концепциях Г.Зиммеля, А.Бенуа, О.Шпенглера, Н.Анциферова, рассматривающих город как слагаемое системы эстетических координат. Выделяются эстетические модели «города-мечты», «чудесного города», образ «души города».

Ключевые слова: эстетическая модель города, эстетика урбанизма, эстетическое сознание, арт-топография, душа города, закатный город.

This article is the first part of a cycle «City in aesthetic-culturological and urbanistic concepts of 1920-1930» in which the concept of aesthetic model of city and its version are actualized. Aesthetic models of city presented in G.Zimmel`s, A.Benua`s, O.Shpengler`s, N.Antsiferova's conceptions, considering city as composed system of aesthetic coordinates are analyzed in the

article. Aesthetic models of «city-dream», «wonderful city», an image of «soul of the city» are allocated.

Keywords: aesthetic model of city, aesthetic of urbanism, aesthetic consciousness, art-topography, soul of the city, the twilight city.

Данный цикл статей является одним из наиболее существенных теоретических аспектов исследования, посвященного проблемам урбанизма в западноевропейской, русской и украинской литературах 1920-1930-х гг.

Процесс активного осмысления проблемы города в литературе рубежа веков положил начало становлению эстетики урбанизма, основные концепты которой оформились и укрепились в 1920-1930-е годы. Именно в этот период в художественно-эстетическом и культурфилософском сознании происходит формирование эстетической концепции урбанизма как своего рода программы в искусстве. Город вводится в систему координат эстетики, коррелируя с категориями прекрасного, красоты, идеала, безобразного, трагического и т. д. Признаки эстетической категории приобретает и само понятие городского сознания.

В художественном сознании и эстетико-философской мысли вырабатываются общие концепты рефлексии города, обусловливающие поиск новых форм отображения действительности в литературе. Тесная связь с урбанизмом способствует проницаемости терминологических и смысловых границ понятий художественного, эстетико-философского, культурного, переходящей в целостность урбанизма, эстетического сознания и литературы. Следствием этой целостности явилось рождение эстетических моделей и понятийных констант города, заявивших о себе в культурфилософских и градостроительных концепциях и выступивших в качестве опорных пунктов эстетической программы урбанизма в литературных текстах о городе.

Эстетическая модель представляет собой ракурс осмысления идеи города, акцентирующий ту или иную концептуальную доминанту урбанистического феномена. В соответствии с этим можно условно выделить три типа эстетических моделей города: *город как пространство*, наделенное душой, собственной индивидуальностью, являющее организм живой и самодостаточный; *город как образ жизни*, представляющий осмысление феномена городского бытия как со-бытия человеческой жизни; наконец, *город как сознание*, особая форма мышления, духовно-душевного состояния личности.

В рамках данной статьи остановимся на исследовании «пространственного» типа эстетической модели города и его модификациях.

Одна из таких моделей явлена в эссе Георга Зиммеля «Флоренция» и «Венеция» в образе *города-мечты*, рождающегося в результате эстетического восприятия городского пространства. В основе эстетики урбанизма Зиммеля лежит идея города как произведения искусства и культуры человеческого духа. Эстетическая модель города-мечты выстраивается как художественная концепция целостности природы и духа, порождающей ту же гармонию, что и произведение искусства. Согласно Зиммелю, город представляет собой пространство, где «форма, данная природой, раскрывает себя в качестве

ставшего наглядным духа», где «противоположность между природой и духом обратилась в ничто» [4, 88]. Подобное видение города в определенном смысле обусловливает у Зиммеля характер философского мышления в целом. Михаэль Ландман отмечает, что для Зиммеля философствовать означает: сохранять противоположности, уметь обращаться с ними, искать «третье царство», которое не есть их «снятие» [5, 529], а скорее, их единение. Таким «третьим царством», объединяющим противоположности, у Георга Зиммеля выступает город.

Целостность города и искусства, урбанистического и художественно-эстетического сознания основывается у исследователя на мысли о единстве образа города как целостности содержания и формы в произведении искусства: «В городе природа идеально представима не иначе, как в формировании через дух. Поскольку таким образом снимается напряжение между природой и духом, возникает эстетическое настроение, чувство того, что находишься перед лицом произведения искусства. Пожалуй, нет другого такого города, общее впечатление от которого, его непосредственно созерцаемая данность и дух его воспоминаний, его природа и его культура в своем взаимодействии порождали бы в своем зрителе столь сильное чувство встречи с произведением искусства, простирающееся вплоть до самых внешних деталей: даже голые скалы позади Фьезоле производят впечатление того, что они служат всего лишь обрамлением для произведения, сотворенного духом и культурой, и таким образом они тоже оказываются втянутыми в общий контекст этого произведения, подобно тому как рамка картины живописца именно через свое инобытие помогает выражению ее смыслов, замыкая и скрепляя собой ее единство как для себя сущего, самодостаточного организма» [4, 89]. Тесная взаимосвязь урбанистического и эстетического приводит философа к мысли о том, что внутренние границы города – это границы искусства как такового. В этой связи город Зиммеля вписан в систему эстетических категорий, образуя своего рода смысловые тождества с категориями красоты и прекрасного («Цветущие маки, дроки, таинственно замкнутые виллы, играющие дети, синева неба и его облака – как легко это найти почти повсюду в мире, и как это везде прекрасно! – во Флоренции все это, однако, имеет совершенно иной душевно-эстетический центр тяжести, вокруг которого выстраивается и совершенно иная периферия, ибо все здесь восхищает не только своей отдельной красотой, но и своим соучастием в объемлющей красоте целого» [4, 89]), трагического («флорентийское единство природы и духа обращается у Микеланджело в нечто трагическое» [4, 91]), понятиями истинной и ложной сущности произведения искусства. В этой связи в эстетической концепции Зиммеля вызывает интерес сравнение Флоренции с Венецией. Воспринимая Венецию как некий автономный артефакт, как город, который «живет словно в демонстративном отрыве от бытия» [4, 94], Зиммель подчеркивает его сделанность, театральность, двусмысленность, «красоту, уже не причастную к жизни» [4, 95], которая вступает в контраст с естественностью, истинностью бытия Флоренции: «Глядя на дворцы Флоренции, всей Тосканы, мы воспринимаем внешнюю сторону как точное выражение ее внутреннего

смысла. Венецианские же дворцы, напротив, представляют собой какую-то напыщенную игру» [4, 94]. В этой антиномии, выстроенной в соответствии с представлениями Зиммеля об истинности и ложности искусства, рождаются образы Флоренции как «города-искусства» и Венеции как «искусственного города».

В этой связи эстетическая модель города-мечты у Зиммеля приобретает двоякий смысл – мечты как стремления к идеалу, связанного с образом Флоренции, и мечты как грезы, сновидения, нереальности, определяющей характер Венеции: «Монотонность всех венецианских ритмов лишает нас встрясок и импульсов, необходимых для ощущения полноты бытия, и приближает к состоянию сновидения, где нас окружает видимость вещей, лишенная самих вещей. Следуя своему собственному закону, душа, убаюканная ритмом этого города, порождает в себе сходное настроение, представляющее свой эстетический образ в форме объективности: как будто бы здесь дышат только самые поверхностные, лишь отражающие, лишь наслаждающиеся потреблением слои души, в то время как ее полная действительность, как в вялом сне, остается отстраненной» [4, 96].

Таким образом, эстетическая модель города, предложенная немецким философом, аккумулирует идею города как выраженного в искусстве возможного способа осуществления жизни, заложенного в концепции жизнетворчества. Ю.Хабермас отмечал, что у Зиммеля жизнь в целом толкуется сообразно модели творческого процесса продукции, в котором гениальный художник создает органический образ своего произведения, открывая при этом тотальность собственных сил своей сущности [6, 542]. В рамках «философии жизни» Зиммеля город приобретает признаки динамической формы выражения культуры. В этой связи подчеркнутая им целостность эстетического сознания и урбанизма, которая прослеживается в искусстве, формирует эстетику города как метафизику созерцания и действия, направленного на «творчество жизни».

Образы «города-искусства» и «искусственного города», явленные в эстетическом восприятии Зиммелем Флоренции и Венеции, получают свое дальнейшее формирование в эстетической модели *чудесного города* А.Н.Бенуа, образуя своего рода типологический ряд. Традируя эстетическую образность Зиммеля в восприятии города, А.Бенуа в своих мемуарах развивает образ Флоренции как «города-искусства», подчеркивая в характере города «дух творческой свободы…, желание выразиться как можно нагляднее и патетичнее» [3, 39]. Образ Флоренции у Бенуа есть выражение духа искусства, наполняющего город оживотворенными образами, воспринимаемыми эстетическим сознанием как образы реального бытия: «Все эти бюсты, дышащие жизнью, в то же время являются верхом стильной выдержанности и пластического мастерства. Эти аристократы, ученые, политические деятели, почтенные матроны и поэтичные девушки, истлевшие пятьсот леи назад, благодаря магии Донателло, Дезидерио, Росселино, *продолжают жить*, и начинает казаться, что сам был знаком с ними, слышал их голос, их смех…» (курсив – автора) [3, 37].

Подобно Зиммелю, Бенуа выстраивает и образ Венеции, акцентируя внимание на театральности и призрачности города. В мемуарах Бенуа Венеция явлена в образе громадной залы под открытым небом: «Венецианцы и изъясняются, и жестикулируют, и ступают иначе, нежели жители других, «более реальных» городов… Нарядные и чистенькие, как куколки, карабинеры в своих черных с красным мундирах, в своих кокетливых треуголках, как будто вовсе не несут какой-либо полицейской службы, а разгуливают парочками в качестве пикантного декоративного добавления к остальному… Это характерные персонажи всего венецианского спектакля» [3, 40].

Эстетическая модель «чудо-города» Бенуа предполагает восприятие города через «арт-топографию», в которой в качестве объектов городской среды выступают не пространственные сегменты города (дома, улицы, площади и т. п.), а произведения искусства, которые, собственно, и осмысливаются в качестве городских топосов. Так, арт-топография Флоренции представлена «Триптихом Портинари», фресками Гоццоли и Перуджино, флорентийской скульптурной портретистикой, картинами Боттичелли и Фабиано и т. д.; Венеции – картинами и декором Тинторетто, Веронезе и Беллини, фресками Тьеполо и др. Арт-топография Бенуа, по существу, иллюстрирует тезис Зиммеля «границы города есть границы искусства как такового», формируя восприятие города как «святыни искусства», в котором урбанистическое и художественно-эстетическое начала образуют единое целое. В этом целом реальное урбанистическое пространство и все, что его наполняет, эстетизируется, приобретая черты художественного образа, сквозь который, как в палимпсесте, просвечивается реальный город: «В те декабрьские сумерки, под медленно падающими хлопьями снега, на ступенях венецианского мостика эта удивительная «расейская образина» (художник А.А.Карелин – А.С.), представшая передо мной в развевающемся плаще, под широкополой, «чисто художественной» шляпой, показалась мне фантастичной…» [3, 41].

Образность восприятия Бенуа обусловлена, на наш взгляд, порожденным городом романтическим мироощущением, которое пронизывает повествовательную ткань мемуаров, где образы живописи накладываются на словесные образы, образуя, с одной стороны, стиль «словесной живописи», а с другой, – вызывая в воображении образ города как картины. В этом смысле живописание города у Бенуа приобретает черты стиля и техники композиционного построения картины, в котором особая роль отводится цвету, перспективе, светотени, а их словесное воплощение создает иллюзию образа в движении: «Ноябрьское солнце уже закатилось, и лишь отблеск его догорал в ажурных, украшенных по краю, закругленных тимпанах, кое-где зажигая золотые искры на мозаиках. Весь низ базилики уже тонул в голубоватом полумраке, а рядом такая прямая, такая массивная Кампанила выделялась более темной массой, уходя острием своим в небо… Через несколько минут все померкло, потухли последние искры, зато стали зажигаться всюду огни под аркадами в магазинах и в кофейнях» [3, 40]. Эстетическое восприятие города А.Бенуа определяет дух города как дух искусства, и в этом смысле эстетическая концепция русского художника и критика являет рефлексию эстетической

мысли о городе Георга Зиммеля, значительно расширенную и дополненную литературным опытом.

Эстетическая концепция города Георга Зиммеля находит свое продолжение и в работах О.Шпенглера и Н.Анциферова. Во втором томе «Заката Европы» (1922), рассматривая город как триединство природы (ландшафт), культуры и духа, Шпенглер представляет эстетику урбанизма как выраженное в единстве художественной формы понятие *души города*: «Но что уж подлинно чудо из чудес, так это рождение *души* города (здесь и далее в цитатах курсив – Шпенглера). Как массовая душа совершенно нового рода, последнее основание которой навсегда останется для нас тайной, она внезапно выделяется из общей душевности своей культуры. Пробудившись, она выстраивает себе зримое тело. Из стоящих друг подле друга деревенских усадеб, у каждой из которых своя собственная история, возникает *единое целое*. И это целое живет, дышит, растет, обретает облик, внутреннюю форму и историю. Начиная с этого момента не только отдельный дом, собор или дворец, но также и образ самого города представляет собой предметное единство языка форм и истории стиля, которое присутствует во всем жизненном течении культуры» [7, 93]. Согласно Шпенглеру, душа города обретает зримые контуры только в искусстве, из всех видов которого лишь архитектура, живопись и литература способны передать наглядный образ города и его внутреннюю целостность (гештальт). В структуре эстетической модели города в концепции Шпенглера целостность эстетического сознания и урбанизма прослеживается на уровне художественной формы, определяющей культурно-темпоральную парадигму истории города: «Вся подлинная история стиля разыгрывается в городах. То, что обращается к глазу в логике зримых форм, представляет собой исключительно судьбы города и переживания городских людей. Стиль Возрождения вырастает в исключительно возрожденческом *городе*, стиль барокко – лишь в *городе* барокко» [7, 95]. «Звучный язык форм», по мысли Шпенглера, является своего рода способом эстетической коммуникации в процессе постижения души и истории города: «Что можем мы знать о духе античных городов, если нам неведомы их линии на фоне южного неба – на свету полудня, в облачную погоду, поутру, в звездную ночь!» [7, 96]. Тесная взаимосвязь эстетического и городского сознания обусловливает урбанистический характер художественной формы, на что указывает утверждение философа о том, что искусство есть исключительно городской феномен: «…драма, в которой опробывает себя *бодрствующая* жизнь, – это городская поэзия, а великий роман, взгляд *освобожденного* духа на все человеческое, предполагает город – мировую столицу. Существуют лишь городская лирика и лишь городская живопись и архитектура с бурной и краткой историей» [7, 96]. В этой связи, рассматривая город как целостный живой организм, наделенный душой, философ акцентирует внимание на «физиогномике города», на выражении его «лица», его «мимики», представляющей собой «едва ли не всю историю души самой культуры» [7, 95]. Согласно мысли Шпенглера, физиогномика европейских городов, явленная в их художественно-эстетическом образе, во многом обусловливается уровнем

художественных открытий и определяется знаковым именем, за которым стоит та или иная творческая личность: «Есть город Фидия, есть город Рембрандта и город Лютера. Эти имена – знаки, так что уже одни названия «Гранада», «Венеция», «Нюрнберг» сразу же вызывают вполне определенный зримый образ, ибо именно в таких городах и возникло все, что создала культура в религии и искусстве» [7, 96]. Здесь существенным является представление об образе города, который выступает не сам по себе, а является отражением личности художника, его творческих исканий.

Важно подчеркнуть, что эстетика города у Шпенглера выстраивается по принципу оппозиции «малого города» – «городу мировому». Согласно концепции Шпенглера, малый город привязан к ландшафту, порожден и питаем им, и культивирует дух и духовное. Такой город не противостоит провинции, он связан с ней кровно, его стихия – дух. Мировой город есть порождение цивилизации, он оторван от ландшафта и противостоит провинции. В противопоставлении малого города городу мировому раскрывается конфликт культуры и цивилизации, являющейся, по мысли Шпенглера, последней стадией развития культуры и знаменующей ее упадок. В мировом городе искусство вырождается в вид спорта, религия подменяется этикой, моралью, гуманностью, дух – интеллектом, свободным духом, порождающим отчуждение индивидов. Малый город знаменует стадию расцвета культуры, мировой – ее закат. Закат культуры, таким образом, мыслится Шпенглером прежде всего как закат города, поскольку именно город является «единственным прафеноменом человеческого существования, на котором покоятся народы, государства, политика и религия, все искусства, все науки» [7, 92].

Подчеркнем, что осмысление философом феномена «закатности» происходит как на идеологическом, так и на эстетическом уровне. Считая одной из основных предпосылок заката культуры «*бесплодие цивилизованного человека*», отчужденного, утратившего связь с родовым сознанием и потому чуждого стремлению к продолжению рода («…здесь налицо всецело *метафизический* поворот к смерти. Последний человек города не *хочет* больше жить, не как отдельный человек, но как тип, как множество: в этом *совокупном существе* угасает страх смерти» [7, 107]), Шпенглер в подтверждение своей мысли указывает на деградацию женского архетипа в литературе. Тем самым подчеркивается знаковость и в определенном смысле программность процессов, происходящих в художественно-эстетическом сознании и являющих проекцию на развитие культурно-исторических процессов: «Праженщина, крестьянская женщина – это *мать.* В этом слове заключается все ее предназначение, о котором она нетерпеливо помышляет с самого детства. Теперь же является ибсеновская женщина, подруга, героиня целой западной городской литературы от северной драмы до парижского романа. Вместо детей у нее «душевные конфликты», брак – какое-то рукоделие вроде вышивки: главное здесь, оказывается, «понять друг друга». Абсолютно неважно, что американская дама не находит достаточного основания иметь детей, потому что не желает пропустить ни одного сезона, парижанка – потому что боится, что любовник ее

бросит, ибсеновская же героиня – потому что «принадлежит сама себе». Все они принадлежат сами себе, и все они бесплодны» [7, 108].

Тесная связь городского и художественно-эстетического сознания, которая прослеживается в «Закате Европы», позволяет прийти к мысли о том, что душа города рождается в искусстве и есть зеркальное отражение его внутренней сущности. В этом смысле основополагающее триединство Шпенглера «природа – культура – дух» в эстетической интерпретации трансформируется в триаду «ландшафт – город – искусство», которая приобретает характер целостного образа, явленного в качестве эстетической константы в литературе первой трети XX века.

Концепция души города Н.П.Анциферова базируется на представлении о городе как о целостном культурно-историческом организме, осмысление которого являет опыт переживания его целостного образа, знакомство с «душой города». По мнению Н.Анциферова, город представляет собой источник не столько познания, сколько эстетического впечатления и нравственного переживания. Эта установка, закладывающаяся еще в ранних работах Н.Анциферова, определяет его методологию исследования города, основанную на «перемещении» категорий истории и культурологии в плоскость эстетики, осмысление понятия через его образ.

Первое представление о душе города появляется в книге Н.Анциферова «Душа Петербурга» (1922), но наиболее развернутое свое определение понятие души города получает в работе «Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода» (1926), в которой просматривается заметное влияние концепции О.Шпенглера. Согласно Н.Анциферову, душа города представляет собой «*исторически* сложившееся *единство* всех элементов, составляющих городской *организм*, как конкретную *индивидуальность*» [1, 23] (здесь и далее в цитатах курсив – автора). По аналогии со сферами исследования человеческого организма (анатомия города, физиология города), понятие души включено в сферу психологии города и вбирает в себя городской пейзаж, исторические судьбы города, хранилище воспоминаний, характер населения, выражение художественных вкусов [1, 29].

Такая антропоморфность социокультурного определения придает понятию «города» образный характер, наполняет образностью, предполагающую эстетическую направленность осмысления культурно-исторического феномена. В этой связи значимым становится акцентуация Н.Анциферовым образности восприятия города у Шпенглера: «В этой великолепной характеристике культурной выразительности городов поражает нагромождение образов, открывающих перспективы во все просторы пространств и времен. Теснятся имена, из которых каждое пробуждает целый исторический мир. Но все эти образы, сопоставленные вместе, создают *родовую идею города*, единого по своей сущности, многоликого в своих воплощениях. Во всех эпитетах живо подчеркнуто органическое восприятие городского ландшафта, чутко выражена его спиритуализация» [1, 129-130].

Спиритуализация городского ландшафта становится основным компонентом структуры образа города у самого Н.Анциферова. Представляя

образ города как «видимое воплощение божества местности (genius loci)», Н.Анциферов подчеркивает в нем «единство звуков, красок, линий, форм, игры света и тени, наконец, чувства», создающее определенную последовательность, отраженную в художественном творчестве закономерность, являющую судьбу души города [2, 8, 15]. В этой связи образ становится ключевым моментом в постижении города как эстетической целостности.

Эстетическую модель города Н.Анциферова можно условно обозначить как «город трагический», она выстраивается на осмыслении художественного образа города в литературном произведении. Исследователь подчеркивает, что формирование восприятия города и создание его эстетического образа происходит в литературе: «Кто же лучше всего сможет выразить образ города, как не художник, и, может быть, лучше всего художник слова? Ибо ему наиболее доступно целостное видение города, которое может привести к уяснению его идеи» [2, 16]. Только поэт, по мысли Н.Анциферова, способен разрозненные ассоциации и впечатления о городе сделать общезначимыми.

Эстетика города Н.Анциферова обнаруживает два модуса восприятия: вертикальный, являющий эстетику стихии (такие города «возникают стихийно, развиваясь свободно, подобно лесу. Корни таких городов уходят вглубь…, обвеянную таинственными мифами…» К ним принадлежат Рим, Москва) и горизонтальный, представляющий эстетику преобразования («города, что создавались в обстановке уже развитой и сложной культуры…, на устройстве которых лежит печать сознательного творчества человека. К этому типу можно отнести Нью-Йорк и наш Петербург») [2, 9]. Эстетика Петербурга у Н.Анциферова, таким образом, предстает как заданная в литературе эстетика борьбы космоса с хаосом, осмысленной на уровне категорий прекрасного и трагического, предстающих в неразрывном единстве и являющих образ города как образ «трагического прекрасного»: «Прекрасен трагический лик Петербурга», [2, 40], «Город Петра оказался организмом с ярко выраженной индивидуальностью, обладающим душой сложной и тонкой, живущей своей таинственной жизнью, полной трагизма… Все прекрасное становится его частью, усваивается им, одухотворяется своеобразной стихией города… В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное» [2, 13, 15, 40].

В концепции Н.Анциферова акцентируется неразрывность урбанистического и художественно-эстетического сознания. Литература представляется культурным пространством, в границах которого прочитывается история города, его судьба, его индивидуальность. Судьба понимается Н.Анциферовым как органическое развитие единичного явления. Понятие судьбы, – отмечает исследователь, – приложимо только к личности как носительнице индивидуального начала. Судьба есть историческое выявление личности. Безликий процесс не может быть определяем судьбой. Таким образом, здесь утверждается идея индивидуальности образа города, имеющего свою судьбу [2, 16]. В эстетическом видении Н.Анциферова судьба города, культурологическое осмысление его истории проецируется на судьбу его образа в литературе. Прослеживая процесс развития образа Петербурга в

русской литературе от XVIII до XX века (от А.Сумарокова до поэтов-символистов), Н.Анциферов исследует перипетии судьбы трагического города. В этой связи особый смысл приобретает актуализированная ученым эстетика закатного города как трансформация категории трагического. Эстетическая модель трагического города модифицируется в модель города закатного. Подчеркивая момент закатности («Настали “сумерки Петербурга”», «тема гибели Петербурга разрабатывается в образе затонувшего города», «тема конца больного города», «нет выхода из обреченного города» и т. п.), Н.Анциферов, в отличие от О.Шпенглера, подразумевает не гибель европейской культуры, эсхатологические предзнаменования и т. п., связанные с кризисным мироощущением рубежа веков (которое в 1920-е гг. уже шло на спад), а ее перерождение, обусловленное переходом города в новое качество и, соответственно, к новому эстетическому видению: угасает классический Петербург XIX века, уступая место революционному Петрограду, а затем – советскому Ленинграду.

Таким образом, в концепции Н.Анциферова город предстает как эстетическая целостность, которая находит свое выражение в единстве и индивидуальности художественного образа в его развитии. В этом смысле эстетика города предстает как эстетика движения его образа в литературе.

1. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. – Петроград: Издательство «Брокгауз и Ефрон», 1922. – 258 с. // Электронная версия http://www.belousenko.com/. Нумерация страниц дается по электронной версии. 2. *Анциферов Н.П.* Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. – Ленинград: «Сеятель», 1926. – 151 с. 3. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. – В 2 т. – Пяти книгах. – Т. 2. – Кн. 4. – М.: Наука, 1990. – 743 с. 4. *Зиммель Георг*. Флоренция. Венеция // Логос. – 2002. – № ¾. – С. 88-97. 5. *Ландман Михаэль*. Георг Зиммель: контуры его мышления // Георг Зиммель. Избранное. – Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юристъ, 1996. – 607 с. – С. 529-538. 6. *Хабермас Юрген*. Зиммель как диагност времени // Георг Зиммель. Избранное. – Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юристъ, 1996. – 607 с. – С. 539-549. 7. *Шпенглер О*. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – В 2-х т. – Т.2. – М.: Мысль, 1998. – 606 с.

Сніжана Жигун,
к. філол. наук, доц.

ПОСТКОЛОНІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ПРОЗИ «ЛАНКИ»

У статті здійснено спробу виявити антиколоніальний дискурс у новелах «Фауст» Г.Косинки, «Комуніст» В.Підмогильного, у повістях «Печатка» і «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича. Доводиться, що прозаїки «Ланки» стверджували право українців на власний виклад історії, аналізували нестійку ідентичність українських комуністів і здійснили одну з небагатьох у тогочасній літературі спроб демонізації нової влади.

Ключові слова: антиколоніальний дискурс, нестійка ідентичність, постколоніальні студії.

В статье предпринята попытка выявить антиколониальный дискурс в новеллах «Фауст» Г.Косынки, «Коммунист» В. Подмогильного, в повестях «Печать» и «Смерть» Б. Антоненко-Давыдовича. Автор доказывает, что прозаики «Ланки» утверждали право украинцев на собственное изложение своей истории, анализировали неустойчивую

идентичность украинских коммунистов и осуществили одну из немногих в литературе того периода попыток демонизации новой власти.
Ключевые слова: антиколониальный дискурс, нестойкая идентичность, постколониальные студии.

The article deals with an attempt to expose anti-colonial discourse in short stories "Faust" by G.Kosynka, "Communist" by V.Pidmohylny, in stories "Seal" and "Death" by B. Antonenko-Davydovych. The author proves that the writers of «Lanka» asserted a right for Ukrainians to own statement of history, they gave an analysis of the unsteady identity of the Ukrainian communists and made one of few attempts in literature of that period to demonize new power.
Keywords: anti-colonial discourse, unsteady identity, post-colonial study.

Постколоніальні студії, поширившись від останньої третини ХХ століття в англомовному літературознавстві, загострили переконання М.Фуко щодо відносності знання, пропонованого ліберальним гуманізмом, і залежності форм знання від структур влади. Один з основоположників постколоніальних студій Е.Саїд довів, що орієнталізм має західне походження і визначає для Заходу параметри знання про «Схід», а імперське переконання про фундаментальні культурні відмінності між європейськими та неєвропейськими народами було важливим як підґрунтя імперського месіанства. Методологію розгляду літератури колишніх британських колоній було спроектовано й на інші, зокрема ефективність застосування постколоніальних студій до літератури колишньої Російської імперії та СРСР обґрунтувала Ева М.Томпсон [10], довівши, що формування російського колоніального дискурсу мало відрізнялося від західного орієнталізму. Розгляд української літератури під цим кутом зору ініціювали літературознавці діаспори: Мирослав Шкандрій [11] демонструє опозиційний антиімперський дух колоніальної української літератури, цей кут зору присутній і в працях Марка Павлишина[6] та Сергія Єкельчика [4]. Посколоніальна критика вже не є чужою і вітчизняному літературознавству, зокрема, можна згадати принаймні дві монографії «Пейзажі людини» Я.Поліщука [9] та «У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії» О.Юрчук [12]. Попри це творча спадщина письменників «Ланки» лишається поза увагою літературознавців, які з літератури 20-х років ХХ століття обирали письменників з так званою нестійкою ідентичністю. Але видається, що постколоніальний перегляд творів Б.Антоненка-Давидовича, В.Підмогильного та Г.Косинки здатен увиразнити їхню творчу спадщину, її ідейно-змістовий аспект, принципи функціонування художнього світу, а також значення її у літературному й суспільному процесі.

Творчість ланчан припадає на часи, коли на руїнах однієї імперії формувалася інша. І хоч облудно новим колоніям обіцялася рівноправність, усі вияви політичного й державного життя були підкорені російській зверхності. Варто згадати розгром Української Комуністичної партії, що прагла представляти Україну в Комінтерні самостійною секцією, а не лишати це КП(б)У, яка була за виразом В.Винниченка «обласною організацією РКП на Україні». Цілком зрозуміло, що ця «обласна організація» обслуговувала російські інтереси, відстоюючи їх не без допомоги місцевих адептів. У

літературі це втілилося у наратив російської присутності і витісненні ідей про політичну самостійність та національну своєрідність.

Принесена «на багнетах» влада позиціонувалася як єдиноправильна і справедлива, цілком ігноруючи той факт, що програма Центральної Ради у соціальних питаннях не поступалася деклараціям більшовиків. Однак, відкидаючи монархічний спадок, більшовики перейняли стару імперську традицію месіанізму, а тому керувати, втручатися, домінувати й контролювати поневолені ними народи вважалося найприроднішою справою для більшовиків. І гірше: більшовики визначають епістемологічну традицію, не дозволяючи поневоленим представляти свою культуру у власний спосіб. Письменники, що входили до лав КП(б)У чи були близькі до неї, прямо чи опосередковано сприяли центральній владі у її прагненні не дати змоги осмислювати досвід недавніх визвольних змагань як окремий об'єкт розповіді, непов'язаний із перемогою нових господарів. Саме остання ставала тим «первинним значенням» із яким з'явилися твори, об'єднані у літературознавстві темою «Трагедія українського народу у громадянській війні» («Вершники» Ю.Яновського, «Патетична соната» М.Куліша, «Мати» М.Хвильового та ін.). А зображення українського визвольного руху однозначно несло авторові звинувачення у петлюрівщині та бандитизмі, яке у багатьох випадках приводило до НКВС.

Загальновідомо, що письменники «Ланки» мали у тодішньому літературному житті ярлик «попутників», що не реагували на соціальне замовлення та ідеологічні вимоги. У минулому Антоненка-Давидовча була служба в лавах армії УНР, Косинки – в загоні отамана Зеленого, а Підмогильного – відступ із армією УНР з Катеринослава. Після поразки визвольних змагань Б.Антоненко-Давидович бере активну участь у розбудові УКП, до заходів якої, за припущенням Л.Бойка [3, 103], залучає й Г.Косинку та В.Підмогильного. Все це зумовило присутність у творах ланчан своєрідної перспективи подій 1917-1920-х років: у їхніх творах звучить голос українця-самостійника, не спотворений демонізацією чи приниженням. Серед таких творів – «Печатка» Б.Антоненка-Давидовича, «Фавст» Г.Косинки і «Повстанці» В.Підмогильного. Оповідання «Печатка», що побачило світ у журналі «Життя й революція», має анекдотичний сюжет: несумлінний агітатор недогледів відсутність печатки на своєму мандаті, а тому змушений вирушати в дорогу, поставивши першу-ліпшу; від розправи за контрреволюцію його рятує лише те, що єфрейтор, який перевіряє його документи, цілком безграмотний, неспроможний не лише прочитати напису на печатці, але й елементарно звірити їх. Однак не комізм ситуації привернув увагу публіки, а пара героїв: учорашній гімназист, а нині студент Федоренко й робітник Осадчий; та обставини, в яких вони діють, адже агітують вони за Центральну Раду. Таким чином оповідання руйнувало досить розгорнутий міф про орієнтацію робітництва на РКП(б), втілений, зокрема, і в легендаризації повстання на «Арсеналі»; а також ставило під сумнів і вищість класового над національним. Адже робітник Осадчий агітує проти російського поневолення: «Ми українці! – гордовито відповів він сам собі й переможно подивився навкруги […] А хто

такі українці? […] Та це ті, що їх гнітила цариця Катерина та цар Петро ще двісті років тому!» [1, 46]. І хоч Осадчий не заглиблюється в історико-культурні відмінності, торуючи стежку до дядьківських сердець масними переказами, він апелює до моралі своїх слухачів та відчуття ганьби за покору таким зверхникам. Це вигадливе красномовство досягає своєї мети: Осадчий провів «постанову про добровільний податок із десятини на користь Центральної ради, сходка ухвалила визнавати за єдиний свій уряд тільки Центральну раду, вітала всі її універсали, протестувала проти вислання Богданівського полку на фронт» [1, 48]. Тобто текст стверджує підтримку українськими селянами й робітниками (зокрема й русифікованими) Центральної Ради як своєї, а не буржуазної влади, і Богданівського полку, якого висилали за спробу проголошення самостійності. Такі значення створюють підґрунтя для розуміння подальшого приходу більшовиків не як «соціального визволення», а як поневолення. Пізніше у перших частинах роману «Січ-мати» письменник зобразить оборону українцями своєї влади. Але якщо герой цього твору Євген Барабашев – інтелігент, що його національне самоусвідомлення приводить до лав регулярної армії УНР, то новели «Фавст» Г.Косинки та «Повстанці» В.Підмогильного зображають стихійну боротьбу українських селян. Тобто розглядаючи ці твори як художньо-змістову єдність, можна говорити про встановлення так званої вертикальної етнії Ентоні Сміта, тобто проникнення єдиної етнічної культури у більшість суспільних прошарків. Власне цю спільність національних почувань демонструє вже наратив «Фавста»: «Дорогий мені, до болю рідний Фавсте. Ти не знаєш, зрозуміла річ, таких слів страшних, як "Народна трагедія" — чужі й не зрозумілі тобі слова ці. Ти — до примітиву простий» [5, 64] – тобто представник інтелектуальної еліти (що апелює до Франкового «Мойсея») та малоосвічений селянин *споріднені* національними переконаннями. Достеменно невідомо, з якої причини опинився у тюрмі наратор, але Фавст «примкнул к преступному обществу самостийников… принял участие в восстании» [5, 92]. Характерно, що цей вчинок оцінюється як бандитизм не лише тюремним начальством, але й таким самим в’язнем, та російським офіцером, який навіть без нараторової характеристики постає носієм великодержавного шовінізму. Тюрма моделює тогочасне суспільство: в одній камері опинилися польський офіцер-шляхтич, білогвардієць, татарин, меншовик, укапіст і принаймні троє українців: інтелектуал-наратор, Фавст і Конончук – «темне і вбоге село, село, яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками» [5, 86]. Спільним для цих цілком різних людей стало колишнє проживання у Російській імперії, яку прибрали до рук і впокорюють нові господарі: Бейзер та Однорогов, яким асистує Стороженко. Характерно, що останні не ідентифікуються партійною чи якоюсь іншою ознакою, а лише російською мовою, цим підкреслюється, що поневолення України є не класового чи політичного, а національного характеру. На відміну від «Печатки», «Нащадків прадідів» Б.Антоненка-Давидовича й «Повстанців» В.Підмогильного, де поразка українського визвольного руху опиняється за межами оповіді, у «Фавсті» вона є осердям конфлікту, але постає тимчасовою, як стверджує головний герой: «А я все-таки

не буду журитися: ми вмираємо в ім'я наступних поколінь» [5, 88]. Таким чином ці твори ланчан ствердили власне право українців на оповідь про свою історію, формуючи ту культурну опозицію, яка на переконання Е.Саїда, зберігає національну незалежність після програшу у збройній боротьбі. Щоправда, каталізувати наступний виступ вже не вдалося.

У контексті формування ідеологічної опозиції цікаво розглянути так званий прийом «демонізації» опонента, широко використовуваний у радянській літературі. Починаючи від 1920-х років, твори українських письменників рясніють образами жорстоких, безпринципних бандитів (Петро Гайдученко з «Чорного ангела» О.Слісаренка), недолугих, обмежених націоналістів (дядько Тарас з «Мини Мазайла», Ступай-Ступаненко з «Патетичної сонати» М.Куліша). Проти радяської влади цей прийом широко застосовано згодом діаспорними письменниками, але чи не вперше використовується у маловідомому оповіданні «Комуніст», що, на думку авторитетного дослідника В.Мельника, належить В.Підмогильному. Написане, ймовірно, 1921 року і читане на літературних вечорах, оповідання під псевдонімом вийшло друком 1923 року у Львові, на сторінках ЛНВ. Фабулою його стала історія єврея-комуніста Грицька Островського. Полонивши групу більшовиків, білогвардійці вирішують розстріляти євреїв, однак Грицько приховує своє походження, скориставшись неподібною зовнішністю. Вночі він тікає і звертається до стрічного єврея по порятунок, апелюючи до його національних почуттів. Той веде його до «Палей-Сіон», що допомагають йому вибратися з міста, повіривши у його навернення. Однак, опинившись у безпеці, Островський обіцяє: «Нехай тільки ми візбмемо місто назад, я покажу тому секретареві, кудою йти: буде він у ЧК замість Сіону!» [7, 3]. Тобто «продавши душу» партії, комуніст втрачає чесноти, які споконвіку цінуються межи людьми: гідність, вдячність, щирість. Облуда стає його єством, люди навколо – засобом, а за мету править не комуністичний рай, а вигода. Автор показує потворного хижака, для якого не існують людські норми. Питання справжнього обличчя комуніста споріднює цей твір із «Я (Романтикою)» М.Хвильового, але осмислення його цілком відмінне. Обравши позицію гомодієгетичного наратора, мятежний комунар ніби розділяє вину за злочинну оману, яка ставить абстрактну ідею вище над безвинними рідними. Протагоніст новели неврівноважена особа, доведена численними розстрілами до межі. Натомість Островський позбавлений вагань, сумнівів, сумління, власне людського. Він не жертва мрії про Загірню комуну, він маніпулятор. Своєрідно, що автор-майстер психологічного аналізу відмовляється від нього, лише констатуючи окремі стани та думки свого героя, таким чином позбавляючи його читацького вболівання і співпричетності. Негативна оцінка Островського екстрапоюється і на ідеологію, яку він представляє. Таким чином текст покликаний закріпити це сприйняття у системі цінностей.

Окрім антиколоніального дискурсу, об'єктом підвищеної уваги критиків-постколоніалістів стала подвійна, змішана чи нестійка ідентичність та «міжкультурна» взаємодія, що виникає внаслідок впливу метрополії на колонізовані простори. Боротьба «національного з класовим /

інтернаціональним» з перемогою останніх стала однією з найпопулярніших тем у літературі 1920-х років, переважно втілюючись у протистояння героїв («Подвійне коло» Ю.Яновського, «Патетична соната» М.Куліша та ін.). Однак нестійка чи змішана ідентичність лише зрідка потрапляє під увагу письменників. Можливо, найяскравіша спроба її аналізу здійснена у повісті «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича. Головний герой її Кость Горобенко репрезентує феномен, названий Гомі Бгабгою мімікрією – «подвійну артикуляцію; комплекс стратегічних дій, що привласнюють Інше як його візуальну владу» [13, 85]. Учорашній учасник визвольних змагань, Горобенко намагається пристосуватися до нових часів, шукаючи у них не спокою чи примирення, а легітимної реалізації своєї дієвої натури. Але для цього слід не просто відмовитися від учорашніх переконань, але й зректися своєї національності – і хоч у його кишені партквиток *Російської* комуністичної партії (більшовиків), відчуття своєї несамодостатності (the same, but not quite, як писав Бгабга) штовхає його сприймати будь-які ситуації як підступний іспит, заганяючи себе у глухий кут. На початку повісті автор наводить притчу про нав'язливу думку, яка визначає і горобенкове життя: прагнучи будь-що відмежуватися від своїх попередніх переконань, він сприймає світ лише озираючись на них: забороняє видання українського безпартійного журналу, знімає кандидатуру Батюка на виборах тощо. Відмежовуючись від своїх учорашніх переконань, Горобенко прагне влитися у нову спільноту таких самих мімікрійних осіб: «Нова, молода Україна складатиметься з інших… з отих самих Герасименків, що оце тепер викидають українську книжку за слово «рідна», що ламають собі мову, аби тільки добрати нових, невідомих слів для тих думок, які шкереберть перекинули їхнє життя і штовхнули їх з битого прадідівського шляху» [2, 113], однак мімікрійна сутність зумовлює лише вертикальне порівняння: з тим, ким був, і з тим, ким прагнеш бути. Можливість дорівнятися до бажаного Горобенко вбачає лише у подоланні страхітливої межі: «Життя, нове життя, Костю, купується кров'ю, добувається смертю. Це новий суворий закон, якого не обійти» [2, 172], «Ти мусиш, Костю, стріляти в позавчорашнього самого себе!» [2, 167]. Таким чином мімікрія позбавляє Україну власного майбутнього, неухильно веде до втрати національної самобутності. Якщо зважити на те, що твір написаний у період активного впровадження політики українізації, можна припустити й таке іманентне його значення: тогочасна українська культура є відхиленням від справжньої, адже твориться мімікризованими особами, які ще недавно знищували будь-які зв'язки із рідним ґрунтом.

Мімікрія метрополії і її вплив на колонізовані простори – додатковий кут зору на персонажну систему роману В.Підмогильного «Невеличка драма». Любовний багатокутник, що виник навколо Марти Висоцької, ускладнено додатковою вершиною для нового трикутника – Ірен Маркевич. Її родина представляє російську інтелігенцію в Україні, однак, як свідчить її прізвище, вона радше колонізований колонізатор – нащадок мімікризованого предка, що втратив зв'язок із своїм ґрунтом. Здавалося б, професор Маркевич лише досяг того статусу, що відповідав його здібностям, але вже його сини загинули у

війнах за російське панування. Свою суперницю Ірен характеризує з досить незвичного для любовної схеми боку: «Вона українка, причому з того молодого покоління, яке не задовольняється вже українською школою на селі, виданням українських книжок, театральними виставами, як це було в батьків їхніх. Їм хочеться більшого…» [8, 662]. Загалом любовний трикутник перетворюється на боротьбу за національні почуття Славенка: під впливом Марти він знайшов «свою втрачену націю» [8, 623], тому Ірен починає відвоювання зі студій української граматики. Вона згодна на поступку заради перемоги: «О, я теж ставлюся до українізації без великого захоплення! Але коли вам захочеться помріяти про ваших славних предків, я зможу бути вам за розмовницю» [8, 716]. Тобто В.Підмогильний демонструє феномен, який Г.Бгабга назвав амбівалентністю колоніального дискурсу: не лише колонізовані особи мімікризують (як Іваничук чи Славенко), але й представники метрополії уподібнюються, колонізоване потрібне їм, щоб ствердити свою владу. Так поразка Марти у її прагненні впорядувати своє довкілля відповідно до мрій, одночасно стає і поразкою української нації у радянські часи, де провідні позиції лишаються за росіянами, які поступаються окремими питаннями, але не правом володіти і вирішувати.

На переконання постколоніальної критики, потужним засобом антиколоніального спротиву є мова. Адже влада метрополії реалізовувалася у замовчуванні Іншого, відбиранні в нього права на самопрезентацію. Тому цікаво поглянути на функціонування мов у творах прозаїків «Ланки». Передусім, впадає в око, що функціонування російської обмежене окремими репліками героїв у «Фавсті» та «Смерті», однак у «Невеличкій драмі» російськомовні герої вимовляють нею лише першу чи окрему фразу, решта ж тексту подається українською, відбираючи таким чином можливість метрополії говорити за себе. Своєрідно, що ланчани переважно уникали широко використовуваного у тодішній літературі прийому мовної гри, що базувалася на порушенні мовних норм. У їхніх текстах «ламання» мови демонструє нездатність покручів висловлюватися: «К прімєру сказать – Україна і малоросійський язик. Воно, канєшно – да і, як по простому виражаясь, то, сказать би, ми вроді, як хахли. Но тут буржуазєя діло портить, вона понімає. што Україна – це значить – край усьому, кінець і больше нікакіх гвоздей, уп’ять же: ні землі і нікакой, вопче, свободи. Буржуазєя це, гавару, понімає і потому агітирує, щоб писались в українці. Потому – щоб без землі, а который, пролетарія тьомная, ету контрреволюцію не розбере, то й поступа в Просвіти всякі та Ради…»[1, 67]. Так втрата мови одночасно веде до втрати змісту висловлювання, спотворена форма перешкоджає дістатися суті. Мовна гра набуває утилітарного значення і в низці епізодів маніпулювання ресурсами двох мов. Скажімо, у повісті «Смерть» ринва розділила напис «Сапожная мастерская Уездсо/беса», що дає підставу міщанам вважати нову владу антихристовою: «самі ж признаються, що – бісове…»[2, 51], а Горобенку дратуватися: український напис не давав би двозначності.

Влада письменників над функціонуванням мов стає ніби оберненою стороною влади, що її мали колоніальні господарі. Таким чином прозаїки

«Ланки» не лише відстоюють українській мові право лунати, але й утверджують її право представляти Інших і серед них – колонізатора.

Отже, прозова спадщина «Ланки» демонструє антиколоніальний спртив, пропонуючи власну розповідь про національно-визвольні змагання, яка зберігає пам'ять про формування української спільноти, перерване інтервенцією. Крім того, у оповіданні «Комуніст» здійснюється спроба демонізації нової влади, а аналіз нестійкої ідентичності українських комуністів екстраполює негативну оцінку їх на ідеологію, яку вони представляють.

1. *Антоненко-Давидович Б.* Печатка /Б.Антоненко-Давидович. Мельборн:Ластівка, 1979. – 85 с. 2. *Антоненко-Давидович Б.* Твори: В 2 т. / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Наукова думка, 1999. – Т.1: Повісті та романи. – 744 с. 3. *Бойко Л.* З когорти одержимих : життя і творчість Б.Антоненка-Давидовича в літ. процесі ХХ ст. — 2-е вид. — К., 2004. — 581 с. 4. *Єкельчик С.* Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / пер. з англ. Микола Климчук і Христина Чушак. — К., 2008. —303 с. 5. *Косинка Г.* Фавст із Поділля /Г.Косинка. Нью-Йорк [б.в.], [б.р.]. –96с. 6. *Павлишин М.* Канон та іконостас: Літературно-критичні статті /Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – 447с. 7. *Підмогильний В*. Комуніст / В.Підмогильний. Літературна Україна. – 31 січня 1991. – С. 3. 8. *Підмогильний В*. Оповідання, повість, романи / В.Підмогильний; вступ. ст., упор. і прим. В.Мельника. – К.: Наукова думка, 1991. – 800 с. 9. *Поліщук Я.* Пейзажі людини/ Я.Поліщук. К. : Акта. 2008. – 346 с. 10. *Томпсон Е.* Трубадури імперії : російська література і колоніалізм / Ева М. Томпсон; пер. з англ. М. Корчинська. – Вид.2. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с. 11. *Шкандрій Мирослав*. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. — К. : Факт, 2004. — 496 с. 12. *Юрчук О.* У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія / Олена Юрчук. – К.: Академія, 2013. – 224 с. 13. *Bhabha K. H.* Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse / K. Bhabha // The Location of Culture / K. Bhabha. London-New York : Routledge, 1994. – P. 85-92.

Оксана Кудряшова,
к. філол. наук, доц.

ЕЛЕМЕНТИ „БОДЛЕРІВСЬКОГО УРБАНІЗМУ" В ТВОРЧОСТІ СТАРШИХ СИМВОЛІСТІВ

Увагу зосереджено на зіставленні елементів урбанізму в творчості перших українських символістів – М. Вороного, Олександра Олеся, М. Філянського, Г. Чупринки – та Ш. Бодлера.

Ключові слова: поезія, урбанізація, символізм, міський пейзаж, натовп, повія.

Внимание сосредоточено на сопоставлении элементов урбанизма в творчестве первых украинских символистов – М. Вороного, Александра Олеся, М. Филянского, Г. Чупрынки – и Ш. Бодлера.

Ключевые слова: поэзия, урбанизация, символізм, городской пейзаж, толпа, продажная женщина.

The article is concentrated on urban poetics elements comparison in first Ukrainian symbolists and francs poet S. Baudelaire works. The researcher tries to find similar positions in M. Voronyi, Olexander Oles, M. Filjanskyi and G. Chuprynka poetry.

Keywords: poetry, urbanization, symbolism, city landscape, crowd, the prostitute.

Мурашнику міський, о місто мрій!
Людині
Привиддя просто вдень перепиняє путь!
Тут таємниці скрізь, мов соки тугоплинні
У жилах велетня могутнього, течуть.
Ш.Бодлер

Основи естетики символізму склалися в останній третині XIX ст. у творчості французьких поетів Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, Ст. Малларме. Принципи символізму в творах таких відомих письменників, як М. Метерлінк, П. Валері, Р.М. Рільке, а також в українських митців початку XX ст. базувалися на основі французьких зразків. Перечитуючи нині поетичні рядки українських символістів перших десятиліть XX сторіччя, особливу увагу звертаємо на те, як блискуче сузір'я ліриків, різноманітність й оригінальність їхніх стильових шукань і здобутків якісно змінювали характер поезії того часу. Літературний доробок багатьох творчих особистостей став українською класикою. І в наші дні цей доробок є предметом аналізу та досліджень багатьох сучасних істориків літератури. Про творчість цих поетів опублікували статті й передмови такі дослідники як Л. Білецький, О. Білецький, М. Неврлий, Ю. Лавріненко, А. Лейтес, М. Яшек, М. Жулинський, М. Ільницький, Ю. Ковалів, Т. Салига, Н. Костенко та ін.

Увага нашого дослідження зосереджена на співставленні елементів урбанізму в творчості перших українських символістів та Шарля Бодлера. Беручи до уваги наукову розвідку В. Беньяміна [2], який висловив думку щодо урбаністичних мотивів французького поета, ми намагалися віднайти в поезії М. Вороного, Олександра Олеся, М. Філянського та Г. Чупринки відповідні позиції.

Об'ємне розроблення уявлень про феномен міста здійснили дослідники єгипетської культури – «…кожне місто вважалося житлом певного бога, тому вже було осяяне присутністю цього бога», – стверджував Я. Ассман [див.: 9, 75]. Міста розвиваються від стародавнього Єгипту (Ахетатон), Давньої Греції (метрополії, колонії), Римської імперії, доби Відродження і далі, аж до наших часів і в наш час. Місто уявлялося й уявляється певним організаційним та організовуючим центром, «навколо якого зосереджувалася певна територія та певні господарські та культурні зв'язки» [9, 76]. Але, насамперед, воно виступає як «цивілізаційний осередок і хранитель історичної пам'яті» [4, 323]. Історична пам'ять охоплює й літературну діяльність, що упродовж всієї історії людства розгорталася навколо міст, й архітектуру, без якої неможливо уявити міське середовище. «Історичне місто – складний, багатофункціональний організм, в якому переплітається старе і нове, природне і рукотворне» [4, 328].

Рубіж XIX – XX ст. ознаменований багатьма змінами у суспільстві: громадськими, соціальними, економічними, культурними. Загалом у цей період

відбувається творення культури як метатексту, тобто сферою культури (і естетики також) покривається і політика, і література, і філософія, й етика, ремесло і побут. Водночас у цей період підвищується увага науковців до минулого своєї країни: історії, фольклору, містобудування, архітектури тощо. Зацікавленість минувщиною втілювалася й в художніх творах (наприклад, твори Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Філянського та ін.). Але з цілої когорти поетів та письменників найбільшим „співцем" архітектурних форм був М. Філянський, діапазон праці якого досить широкий: археологія, геологія, мінералогія, будівництво, краєзнавство та музейна справа. Митець був переконаний у важливості збереження пам'яток, що було і є показником високої культури:

Несеться всюди змісту голос,
Реліквій – повен кожен крок,
У них і весь твій срібний пояс,
І злитий золотом пісок
……
Ти не боїшся часу змін [10, 165], –

так писав про історичний Київ залюблений у нього поет. «Турбота про історичні міста, збереження і пропаганда їх безцінних скарбів – це турбота про вічність і продовження нашого буття в них» [4, 331]. Все, що колись центрувало в собі місто, тепер «осіло» в музеях – певних осередках зберігання минувщини. Г. Чупринка, наприклад, музей називає храмом, вважаючи його концентрацією енергетики минулих часів, історичною пам'яттю, поваги до пращурів. І відає таким храмом Кліо – муза історії:

Тут честь знаки дитинства націй,
Юнацтва пращурів твоїх
Знаряддя творчості і праці
В змаганнях вічних миттьових [12].

За теорією академіка Павлова, місто повинно володіти не тільки фізіологічним, а й психологічним комфортом. М. Філянський, поєднавши в собі архітектора й літератора, милуючись красою київських будівель, знаходить собі втіху й розраду в Лаврі:

В німій красі святої зброї,
У золотім свої вінці
Стоїш Ти весь передо мною.
В підніжжях чорною чергою
Проходять повагом ченці [10, 191–192].

У місті одразу важко знайти психологічний комфорт людям, що родом із села. В кінці XIX – початку XX ст. затишні патріархальні містечка перетворюються на мегаполіси з громадським транспортом, з величезною кількістю жителів, які незнайомі один з одним: місто створювало натовп. В той же час у літературі посилюються тенденції індивідуалізму та ірраціоналізму, як одні з ознак модерного письменства. І тому «підкреслюється особливе, пріоритетне становище не спільноти, не соціальної системи, а окремої людської особистості, яка цікава, неповторна та оригінальна своїми душевними

поривами, бажаннями та фантазіями» [9, 78]. Якщо бодлерівський натовп, від якого митець оборонявся, наділений душею, то символісти українські зневажали та возвеличували себе над юрбою. Наприклад, у Чупринки:

Твій дивний храм, твої чертоги –
Людьми осміяний курінь,
А ти всевладний і убогий
Стоїш похмуро, ніби тінь [11, 198].

Ш. Бодлер зносить штовханину натовпу, вважаючи це унікальним досвідом, який визначив його життя [2, 210]. Своє бачення міста поет найяскравіше зобразив у циклі «Паризькі картини». Тут він інколи свідомо відходить від прямого опису міста й городян, частково використовуючи синестезію:

Люблю, як зблискують серед імли щомиті
І лампа у вікні, і зірка у блакиті,
Як ріки вугляні здіймаються до хмар,
І місяць тихо ллє промінно-білий чар [3, 123].

Українські символісти слідом за французьким поетом також прямо не описують міські пейзажі та картини:

Двигтить од рухів навісних,
Лунає голосами
Все місто в мурах кам'яних
Обтягнуте дротами [5, 33];
Літо. Свято. В місті тиша –
Наче вимерло в цю ніч [7, 478];
Й за низку рис твоїх, Растреллі,
Я тарус будня весь віддам [10, 170].

В поезії Ш. Бодлера з'являється цілком міський персонаж – фланер [2]– людина, яка простує вулицями і потребує простору. Натовп, серед якого рухається фланер, безликий, нагадує певну фігуру («місто нині // Прудкіше міниться, аніж людські серця» [3, 127]), позбавлений рис колективізму, соціальних ознак. У поезії українських символістів «людина простору» відсутня, а місто, формуючи власну естетику, найчастіше стає «річчю-в-собі». У Олеся:

У містах блищать будинки,
Бігають машини
Як удень, там світло, ясно
Всякої години [8, 652];

у М. Вороного:

Але я нижу намисто…
І нижу ретельно, чисто,
Щоб тобі, прокляте місто, дати знов дарунок свій [5, 34];

у М. Філянського:

Тіні білі, тіні млілі
Знов до парку підлетіли,
Піднялись і знову стали

На високі п’єдестали [10, 142].

«Динамічність життя, його енергетика та рухливість стали на початку ХХ ст. вагомим мотиватором творення нової дискурсивної програми, яка спиралася на пріоритетність сучасного, отже раціонального, прогресивного, дієвого – того, що становило реалії великого міста на противагу патріархальному селу» [6, 115]. Метушня міста у символістів виступає антитезою до спокою сільських картин, які малює, наприклад, Г. Чупринка:

Сяє степ в червонім злоті,
В травах тоне передзвін…
Скільки з’явищ у природі,
Скільки звуків і картин [11, 122].

Всотуючи наснагу землі, збірка М. Філянського „Цілую землю” насичує філософським змістом поезії:

Я День Новий
Крізь них приємлю.
Цілую землю [10, 186].

Багатофункціональність міста насамперед веде до різних засобів та способів життя городян. Вносячи щось позитивно нове, місто провокує й появу негативних з’явищ, наприклад, в містах «концентрувалася бюрократія та військо, які втілювали силу державного примусу» [1, 115]. Мотиви війни, погромів і пов’язаного з цим грабіжництвом увійшли в творчість поетів початку ХХ століття:

Хаїме! ти, може… що зле їм зробив?..
Скажи мені, любий, за що тебе вбили? [8, 107];
Далеко дружина і ненька стара,
Щоб очі закрити любовно;
Остання година і смертна мара
Жахали його невимовно [11, 196].

Спільний мотив продажної жінки у французького та українських поетів викликає різні чуття та ставлення до цього образу. Якщо найчастіше Бодлер осуджує повій, вважаючи їх карою міста:

Вогні, що віддані на волю злим вітрам,
Висвітлюють розгул продажної любові:
Мов до мурашника, у незліченні схови
Вона проторює свій потаємний шлях,
Як ворог, що прийшов зі зброєю в руках,
Або скрадається в нутрі брудного міста,
Немов жадливий черв… [3, 137],

то в останніх такі жінки викликають співчуття: «Вся одверта, вся закрита, // Особиста і загальна» [11, 83] – у Г.Чупринки; «На розтягнутих обновах // Краплі скрізь – вина чи крові» [10, 200] – у М.Філянського; «Ось дівчатко дрібне, ось дитина мала // Що вже в сотнях обіймів гидких побула» [8, 600] – у Олеся, в якого Париж асоціюється з продажністю: «Хто ви, діти?.. ви – повії…» [8, 685].

Звісно, не тільки мотив такої любові зустрічається в поезії аналізованих поетів. Щодо образу прекрасних незнайомок, то він присутній у творчості Ш. Бодлера. І тільки у нього «пильний погляд» діє на рівні закоханості у незнайому перехожу: «зупинити її (любов. – К.О.) до того, як вона почнеться, легше, ніж зберегти її згодом» [2, 183]. У місті французького поета «активність очей» проявляється найбільше, ніж «активність слуху» [2, 208]:

А я, здригаючись, небмов шаленець, пив
З її небесних віч, де зріли зблиски злив,
Чудовну лагідність і вбивче раювання.
. . . . . .
Ще блискавка… І ніч! Ти на коротку мить,
О вродо, піднести здолала дух мій кволий.
Це фатум – знов тебе у вічності зустріть? [3, 135].

Окрім «гри в любов», Ш. Бодлер поетизує гру в карти, засуджуючи азарт в даному випадку. Такий мотив українські поети не використовують у своїй творчості. А ось мотив п’яного гуляння, розбрату, дії алкоголю (згубливої, або ж, навпаки, творчої, як у французького поета) притаманний усім. У Ш. Бодлера є цикл «Вино» («Душа вина», «Вино вбивці», «Вино коханців» тощо, в яких поетизується цей напій); Олесеві та Чупринчині герої заливають горе оковитою та вином:

Гей, шампану,
Нехай живе життя й любов [8, 306];
Рве весіллям, божевіллям,
Тоне в синьому чаду,
Шумом, димом, п’яним зіллям
Труїть силу молоду [11, 132],

а М.Вороний вбачає у чарці момент натхнення:

Хто соромиться признатись,
Що він чарку зажимає;
Я ж не п’ю… коли немає,
А як є – чому ж ховатись? [5, 87].

Поезії можуть перебувати у різних чуттєвих сферах: від філософсько-настроєвої до конкретного зображення соціально-політичних подій, які відбуваються в країні. До таких належать поезії М. Вороного та Олександра Олеся:

Гуде, хвилюється навала
Робітників-товаришів,
І від квартала до квартала
Червоне море прапорів! [5, 174];
Червоні прапори, куди не кинеш оком,
Цвітуть на вулицях, як макові квітки,
Під ними хвилями, нестриманим потоком
Ідуть і йдуть робітники [8, 269].

Бодлер любив революцію, хоча сприймав її тільки «мистецьки» [7, 243]. Але двічі переживши перебудови в країні, не побачив покращання становища після переворотів.

У «Паризьких картинах» Ш. Бодлера «переважають поезії, в яких превалюють символістські інтенції» [7, 246], і тому можна вповні побачити спільність деяких мотивів та їх розвиток в аналізованих поетів. У даному випадку місто виступає символом життя та його розвитку на всіх рівнях суспільства. Місто, що залишається в наших чуттях: «Не той тепер Париж! Та я в печалі й горі // Незмінний, адже все: риштування осель, // Нових палаців блиск – як низка алегорій, // А спомини мої важенніші від скель» [3, 128].

1. *Басара-Тиліщак Г.* Опозиція «місто-село» як вияв соціокультурного розколу суспільства у період Центральної Ради / Галина Басара-Тиліщак // ІІІ Міжнародний науковий конгрес українських істориків «Українська історична наука на шляху творчого поступу». – Луцьк, 2007. – Т.2. – С. 115–119; 2. *Беньямин В.*О некоторых мотивах у Бодлера / В.О.Беньямин // Озарения [пер. Н.М. Берновской и др.]. – М. : Мартис, 2000. – С. 168–210; 3. *Бодлер Ш.* Поезії [з франц. пер. Дмитро Павличко, Михайло Москаленко] / Шарль Бодлер. – К. : Дніпро, 1999 – 272 с.; 4. *Верменич Я.* Місто як категорія урбаністики / Я. Верменич // З непереможною правдою життя. – К., 2004. – С. 322–332; 5. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наук. думка, 1996. – 700 с.; 6. *Маленко О.* Місто і слово в естетичному ландшафті українського футуризму: вербалізація руху в часі та просторі / О.Маленко // Verba Magistri. – Х., 2008. – С. 115–122; 7.*Наливайко Д.* Шарль Бодлер і його «Квіти зла» // Бодлер Ш. Поезії [з франц. пер. Дмитро Павличко, Михайло Москаленко] / Шарль Бодлер. – К. : Дніпро, 1999 – С. 241–253; 8. *Олександр Олесь.* Твори: В 2 т. / Упоряд., авт. передм. та приміт. Р.П.Радишевський / Олександр Олесь. – К. : Дніпро, 1990. Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 959 с.; 9. *Петрушенко О.* Місто та його образ як фактори формування утопії / О.Петрушенко // Вісник. – Львів, 2007. – N 578 : Філософські науки. – С.74–79; 10. *Філянський М.* Поезії / Микола Філянський. – Київ, 1988. – 240 с.; 11. *Чупринка Г.О.* Поезії / Грицько Чупринка. – [редкол.: В.В.Біленко та ін. : вступ. ст. М.Г.Жулинського : упоряд. і прим. В.В.Яременка]. – К. : Рад. письменник, 1991. – 495 с. – (Б-ка поета); 12. *Чупринка Г.* Музеум. – Ф 46, № 1036. – Архів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

Наталія Городнюк,
докторант

НЕОРОМАНТИЧНИЙ ДИСКУРС РЕЧОВІЗМУ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ

Розглянуто філософію та естетику речі у неоромантизмі; виявлено, проаналізовано і порівняно витоки мотиву істинної та оманливої речі у романах Ю. Яновського «Майстер корабля» та О. Гріна «Та, що біжить по хвилях».

Ключові слова: річ, філософія речі, неоромантизм, мотив істинної та оманливої речі.

Рассматриваются философия и эстетика вещи в неоромантизме; выявлены, проанализированы и сравнены истоки мотива истинной и ложной вещи в романах Ю.Яновского «Мастер корабля» и А.Грина «Бегущая по волнам».

Ключевые слова: вещь, философия вещи, неоромантизм, мотив истинной и ложной вещи.

The philosophy and aesthetics of a thing are examined in the neoromanticism; the origins of the motive of the true and the false thing are identified, analyzed and compared in the Yu.Yanovskij's («Master of the ship») and A. Green's «Running on the waves».

Keywords: a thing, philosophy of a thing, neoromanticism, the motive of a true and a false thing.

Річ – це складна філософська й естетична категорія, що визначає світогляд та стильові особливості митця. Кожен стиль маніфестує своє бачення речі, власну онтологію та аксіологію речевості, своє коло проблем, пов'язаних із нею. Розглянемо специфіку неоромантичного дискурсу речі у порівняльному аспекті. «Містичне чуття речі» серед ознак неоромантизму виокремлював російський дослідник В.Толмачов [3, ствп. 641], і хоча неоромантизм визначається ним як «некласичний тип ідеалізму» [3, ствп. 644], ми переконані, що неоромантичний речовізм цілком закорінений у філософії речі романтизму, який, у свою чергу, грунтується на потрактуванні речі німецьким класичним ідеалізмом (вченнями І.Канта, Й.Г.Фіхте, Ф.В.Шеллінга, Г.В.Ф.Гегеля). На романтиків також вплинули оригінальні версії тлумачення речі античних гностиків та німецьких містиків, серед яких переважали дискусії про співвідношення речі та Творця, а саме: чи можливе створення речі (доконечного і матеріального) безпосередньо з нескінченного й ідеального, чи між ними існувала певна проміжна ланка: у гностиків – це Деміург, нетотожний Абсолюту; у містиків – Божа благодать, через яку й відбувається твориння, або Логос (Слово Боже), що реалізовує створене. Таким чином, потрактування речі у німецькому ідеалізмі закорінене в поділі на ідеальне та явлене у Платона і неоплатоніків, біблійному креаціонізмі та гностичних теоріях еманацій, засвоєних середньовічною німецькою містикою, звідси – з одного боку, непізнаваність «речі у собі» Канта, з іншого – ототожнення й одночасно розмежування «Я» та «не-Я» у Фіхте та переконання, що матерія – це «застиглий дух» у Шеллінга. Отже, від містиків романтики засвоїли ідею присутності Бога у речах (тобто ідею істинної, «богоприсутньої» речі); від гностиків – концепцію «відпадіння» речі від Бога (ідею оманливої речі). Ці дві ідеї, як ми надалі переконаємося на прикладі прози Юрія Яновського та Олександра Гріна, своєрідно заломлюються у творчості неоромантиків, набуваючи художньо-естетичного вияву у мотивах істинної та оманливої речі, які часом навіть поєднуються у межах одного образу.

Речові образи обох митців виразно тяжіють до символу (символіку письменників порівнювали Г.Клочек, М.Наєнко; окремо творчість Ю.Яновського досліджували В.Агєєва, Н.Заверталюк, М.Ласло-Куцюк, В.Панченко), нас речова образність цікавить у першу чергу в аспекті реалізації філософії та естетики речі у неоромантизмі. **Мета розвідки** – з'ясувати і дослідити ідейно-художні особливості неоромантичного дискурсу речовізму на прикладі творів його найяскравіших представників – Ю.Яновського та О.Гріна, що, у свою чергу, передбачає ряд **завдань**: 1) окреслити генезу філософії речі у романтизмі та неоромантизмі; 2) проаналізувати мотив істинної та оманливої речі на прикладі речових образів у романах Ю.Яновського Майстер корабля»

(1928) та О.Гріна «Та, що біжить по хвилях» (1928); 3) порівняти особливості філософії та естетики речі обох творів.

Спершу розглянемо художню версію речі у романі О.Гріна «Та, що біжить по хвилях». Вже перший опис корабля «Бегущая по волнам» актуалізує мотив істинної, богоприсутньої речі, тобто речі, що відповідає Ідеї і красі Божого задуму: це підкреслює замилування героя-оповідача в описі стрункості судна, пропорційності його складових, вишуканості ліній: «Я шел между двух молов, когда за вторым от меня увидел стройное парусное судно с корпусом, напоминающим яхту. Его водоизмещение могло быть около ста пятидесяти тонн. Оно было погружено в сон» [1, 158]. І далі: «Я продолжал смотреть на корабль. Его коричневый корпус, белая палуба, высокие мачты, общая пропорциональность всех частей и изящество основной линии внушали почтение. Это было судно-джентльмен. Свет дугового фонаря мола ставил его отчетливые очертания на границе сумерек, в дали которых виднелись черные корпуса и трубы пароходов» [1, 158-159]. Ретельність речової деталізації та об'ємність в описі корабля, виразно закцентовані пошана і захоплення в оцінці героя-оповідача, подальше розгортання сюжету навколо долі судна і сюжетний зв'язок персонажних ліній з лінією «Бегущей» – все це вказує на вагомість аксіології речі.

Водночас в образі «Бегущей» пунктирно окреслено і мотив оманливої речі, що оприявнюється через образ речі, зануреної у сон (згадаймо, судно у першому описі «было погружено в сон»), підкреслене перебування бригантини «на межі сутінків», поєднання світла та темряви у предметній репрезентації назви корабля. З одного боку, маємо суто грінівську деталізацію речі – з характерною грою світлотіней, з іншого – естетичне втілення цілого комплексу філософських проблем про «забрудненість» речі матерією, взаємодію у речі світла (ідеї) та темряви (матерії) і перебування речі на межі між світлом творящого Духу та тінню тварного. Порівняймо: «Надпись находилась от меня на расстоянии шести-семи футов. Прекрасно была озарена она скользившим лучом. Слово "Бегущая" лежало в тени, "по" было на границе тени и света, – и заключительное – "волнам" сияло так ярко, что заметны были трещины в позолоте» [1, 159]. Таке підкреслене перебування «на межі темряви і світла» дозволяє говорити про поєднання в одному образі мотивів істинної та оманливої речі – речі, що створена Богом чи за Божим задумом (ідеї біблійного креаціонізму), і речі, що «відпала» від Бога і «загрузла» у бруді низької матерії (ідеї гностичних теорій еманації), – така дуальність потрактування речі загалом характерна для європейської традиції, що яскраво відображається у поетиці речі як російського, так і українського неоромантизму.

Мотив оманливої речі у Гріна сюжетно виявляється у спробі капітана Геза змінити сутність корабля, переоблаштувавши естетичну і меморіальну річ (вишукану бригантину для прогулянок, створену на честь легендарної Фрезі Грант, покровительки моряків та роду засновників Гель-Г'ю – тієї, що біжить по хвилях) – у практичну: у вантажне судно для перевезення контрабандних вантажів. Така невідповідна функціональність речі, її практичні функції незмінно нівелюють естетичну і меморіальну сутність, закладені майстром-

будівником, старим Сеніелем: проблема небезпеки «загрузання» речі у низькій матеріальності, віддаленій від сфери духу та відокремленій від Бога, – ця суперечність двосвіття гостро переживалася романтиками та неоромантиками, тому оповідача так тривожить зміна сутності корабля, як і поява бруду та недоїдків на високохудожніх речах та «предметах подлинной роскоши»: «Я плавал на различных судах, а потому был убежден, что этот корабль, по крайней мере при его постройке, не предназначался перевозить кофе или хлопок. О том говорили как его внешний вид, так и внутренность салона. Большие круглые окна – «иллюминаторы», диаметром более двух футов, какие никогда не делаются на грузовых кораблях, должны были ясно и элегантно озарять днем. Их винты, рамы, весь медный прибор отличался тонкой художественной работой. Венецианское зеркало в массивной раме из серебра; небольшие диваны, обитые дорогим серо-зеленым шелком; палисандровая отделка стен; карнизы, штофные портьеры, индийский ковер и три электрических лампы с матовыми колпаками в фигурной бронзовой сетке были предметами подлинной роскоши – в том виде, как это технически уместно на корабле. На хорошо отполированном, отражающем лампы столе – дымчатая хрустальная ваза со свежими розами. Вокруг нее, среди смятых салфеток и стаканов с недопитым вином, стояли грязные тарелки. На ковре валялись окурки. Из приоткрытых дверей буфета свешивалась грязная тряпка» [1, 163]. Кінцівка наведеної цитати яскраво засвідчує акт «осквернiння» високохудожньої речі побутовим брудом, проблему невідповідності сутності і призначенні речі та її взаємодії з людиною як порушення порядку і гармонії усіх речей, руйнація тотожності «Я» та «не-Я» (за Фіхте) у сфері Абсолюту.

На наше глибоке переконання, філософія речі роману Гріна визначає і тематику, і проблематику твору, оскільки ключова проблема твору – не у протистоянні добра і зла, шляхетності і ницості, персоніфікованих Гарвеєм та Гезом, чи зіткненні мрії з дійсністю (як традиційно вважається), а з'ясування сутності речі і людини та їх співвідношення, тим-то на уважного читача значно більше враження справляють не вчинки Геза щодо Гарвея, а ставлення Біче Сеніель до належної їй бригантини, що у межах запропонованої Гріном художньої парадигми незмінно потрактовується як зрада речі людиною.

Як втілення ідеї оманливої речі, що покликана заплутувати і героя-оповідача, і реципієнта твору, постає опис речового наповнення каюти капітана Геза, що завершується виразно оцінною: «…все отмечало любовь к красивым вещам, а также понимание их тонкого действия» [1, 178]. Але краса, вишуканість і «любов до гарних речей» характеризують високий смак та естетичне чуття речі попереднього власника і творця «Бегущей», а неспівмірність речей та їхнього теперішнього володаря, яку гостро відчуває герой-оповідач, на момент оповіді носить характер романтичної таємниці, на «розгвинчуванні» якої і ґрунтується розвиток сюжету.

Аксіологія речі романтиків і неоромантиків визначається мірою інтенсивності її у сфері духовного, у житті духу (згадаймо, за Фіхте, «Я» та «не-Я» взаємодіють у сфері абсолютного «Я» [4]). Так, у романі Гріна знову й знову постає мотив нефункціональної речі, непотрібної у практичному плані, але

незмірно важливої в особистісному, емоційному чи меморіальному аспектах. Зокрема, образ зменшеної моделі корабля, побаченої Гарвеєм на вітрині крамниці в епізоді, що передує зустрічі героя-оповідача з Дезі, уособлює мотив непрактичної речі – нефункціональної, але цікавої і захоплюючої для Гарвея, що розбурхує його уяву і спонукає до рефлексії щодо потрібних і непотрібних речей (маємо, таким чином, художню версію теоретизування Гріна з приводу сутності та призначення речі): «…я остановился перед лавкой, на окне которой была выставлена модель парусного судна, – большое, правильно оснащенное изделие, изображавшее каравеллу времен Васко да Гама. Это была одна из тех вещей, интересных и практически ненужных, которые годами ожидают покупателя, пока не превратятся в неотъемлемый инвентарь самого помещения, где вначале их задумано было продать. Я рассмотрел ее подробно, как рассматриваю все, затронувшее самые корни моих симпатий. Мы редко можем сказать в таких случаях, что собственно привлекло нас, почему такое рассматривание подобно разговору, – настоящему, увлекательному общению. // Я не торопился заходить в лавку. Осмотрев маленькие паруса, важную безжизненность палубы, люков, впитав всю обреченность этого карлика-корабля, который, при полной соразмерности частей, способности принять фунтов пять груза и даже держаться на воде и плыть, все-таки не мог ничем ответить прямому своему назначению, кроме как в воображении человеческом, – я решил, что каравелла будет моя» [1, 294]. Отже, справжність у сфері духу, естетична довершеність та здатність оживлювати фантазію є визначальними ціннісними характеристиками речі у Гріна. Розглядання каравели Гарвеєм потрактоване у тексті як захоплююче спілкування з річчю, цікава бесіда двох співрозмовників, що у філософській думці буде осмислено дещо пізніше, за чверть століття, і оформиться у вигляді славетного заклику Мартіна Хайдеггера «надати речам слова». Згадаймо ще одну промовисту грінівську деталь: облаштування свого майбутнього будинку Гарвей доручає приятелеві, який має «вміння змусити речі говорити».

Рішення Гарвея придбати модель старовинної каравели, призначення якої реалізовується лише «в уяві людській», сюжетно контрастує з рішенням Біче виставити справжній корабель – з власною історією, дотичною до легенди, – на аукціон. Таким чином, ставлення до речей визначає сутність героїв. Зокрема, вміння бачити справжню красу і вишуканість речі (тобто її істинність та «богоприсутність») властиве Гарвею, який одразу помічає і витонченість оздоб корабля «Бегущая по волнам», і високохудожність шахових фігур, і красу натюрморту на крапі гральних карт. З іншого боку, приховану сутність Біче Сеніель виявляє її ставлення до бригантини, яка не лише становить фамільну цінність її родини, але й виступає матеріальним утіленням мрії її батька, пам’яттю про покійну матір, реальним уособленням давньої легенди та увічненням духу пращурів, засновників Гель-Г’ю. Вчинок Біче, котра продає бригантину, яку їй належало охороняти, як нібито осквернену і заплямовану річ, дорівнює її невірі у слова Гарвея про зустріч із легендарною Фрезі Грант. Саме її невіра у велич духу, життєздатність фантазії та істинність легенди і

призводить до спустошення та загибелі судна, залишеного напризволяще і приреченого на повільне вмирання.

Проблема удаваності та істинності речі – оманливих, несправжніх речей, що відпали від Бога, та справжніх «богоприсутніх» речей – художньо втілюється через категорію одягу.

Одяг у Гріна – це, у першу чергу, емотивна речова категорія, що не лише характеризує образи персонажів, а й створює емоційну настроєвість, особливий ліризм, налаштовуючи на сприйняття, задаючи відповідний тон, а часом – і вводячи в оману заданою невідповідністю очікувань. Особливо значущою категорія одягу постає у романі «Та, що біжить по хвилях». Казковий образ дівчини з легенди – Тієї, що біжить по хвилях, – створений, у першу чергу, речовою деталізацією. Так, саме одяг створює піднесену таємничість містичного образу Фрезі Грант. Темний довгий плащ, що приховує постать, мереживо темної накидки на обличчі – неоромантична версія міфообразу покривала Ізіди, що приховує обличчя істини; перлинки гребінців (натяк на корону), мереживне плаття, золоті черевички – традиційні складові одягу казкової принцеси (втілення Аніми, Світової Душі, Вічної Жіночості), на пошуки якої вирушає герой чарівної казки.

Вбрання героїв – багатофункціональний речовий образ, що відіграє не лише характерологічну та настроєву роль, але й сюжетну: мотив маски та подвійність карнавальних суконь героїнь роману створює неоромантичну ситуацію двійництва – містичної таємниці, що покликана вводити в оману, заплутувати реципієнта. Так, одяг карнавальних двійників – Біче та Дезі – окреслює міфопоетичну парадигму чарівної казки з опозицією принцеси та босоніжки – Афродіти Уранії (Небесної) та Афродіти Земної (перша, за Плотіном, уособлює божественну Душу, вищу любов, друга – тілесну, земну любов [2]). Одяг Дезі – дівчини-куховарки вантажного судна – покликаний усіляко підкреслювати звичайність і непримітність героїні, що автоматично мало б відводити їй роль босоніжки: вперше перед героєм-оповідачем Дезі постає босоніж, під час чергової її появи автор навіть закцентовує на цьому увагу характерним діалогом, вкладаючи у вуста одного з героїв питання, чому вона босоніж, та подаючи її відповідь: «Мені подобається ходити босоніж». Навіть взута і з прикрасою, постаючи в іншому епізоді, героїня виглядає доволі буденно: «Она была в башмаках, с брошкой на серой блузе и в черной юбке» [1, 207]. Отже, розглянуті нами деталі одягу Дезі незмінно відсилають читача до казкового архетипу босоніжки. Але поєднання мотивів істинної та оманливої речі спрацьовує на усіх рівнях речовізму твору – і особливо в одязі, що лише увиразнюється і посилюється мотивом карнавального переодягання.

Одяг Біче Сеніель так само подається очима Гарвея і детально описується в епізоді першої появи героїні, акцент зроблено на переважанні особистісної оцінки героя-оповідача та суб'єктивізмі його сприйняття: «Вокруг девушки постепенно утих шум; стало так почтительно и прилично, как будто на берег сошла дочь некоего фантастического начальника всех гаваней мира. Между тем на ней были (мысль невольно соединяет власть с пышностью) простая батистовая шляпа, такая же блузка с матросским воротником и шелковая синяя

юбка. Ее потертые чемоданы казались блестящими потому, что она сидела на них» [1, 149]. Як бачимо, обидві героїні одягнуті досить просто, і лише силою уяви романтичний герой-оповідач наділяє одну з них роллю загадкової, піднесеної і чарівної незнайомки, казкової принцеси, що кличе його у далеку путь, а іншу ледь не втрачає, не розгледівши вчасно свою долю за приземленою роллю кухарки-босоніжки.

Ідея оманливої речі у романтичному двосвітті твору реалізується через мотив двох однакових суконь: у тексті фігурує таємниче повідомлення про жовту сукню з коричневою оторочкою, за якою герой мусить знайти розшукувану особу, зустріч із якою призначена в театрі, що подвоює і без цього феєричний хронотоп карнавалу, посилюючи його містичність і чарівність.

Перше жовте шовкове плаття належить Дезі, що сприймається героєм-оповідачем з неприхованим розчаруванням через очікування зустрічі з Біче. Друге жовте плаття, за казковою логікою твору, належить Біче: «Сомнения не было: маскарадный двойник Дэзи была Биче Сениэль, и я это знал теперь так же верно, как если бы прямо видел ее лицо. Еще приближаясь, я уже отличил все ее внутреннее скрытое от внутреннего скрытого Дэзи, по впечатлению основной черты этой новой и уже знакомой фигуры» [1, 243]. Походження суконь у творі набуває відтінку чарівної випадковості: два однакові плаття, виконані на замовлення невідомої пані, яка не прийшла за ними, ніби випадково куплені Дезі і Біче в одному місці. Автор підкреслено не відповідає на питання, хто та дивна незнайомка, яка замовила сукні; цим замовчуванням він ніби лишає за собою право на романтичну таємницю.

На перший погляд, сукні однакові, але ж відомо, що ні у Платона, ні у гностиків, ні у середньовічній містиці, ні навіть у Лейбніца, не кажучи вже про німецьких ідеалістів, немає однакових речей (у давніх міфах та містичних вченнях навіть народження близнюків трактувалося як втручання лихоносних сил у божий задум). Відтак слід з'ясувати, де оригінал, а де – копія, де істинна річ, а де – підробка, що вводить в оману, і хто з героїнь справжня принцеса, а хто – босоніжка. Мотив переодягання та двох суконь потрібен авторові, щоб майстерно ввести в оману і героя-оповідача, який шукає одну дівчину, але знаходить іншу, і читача, який орієнтується на висновки героя-оповідача про те, що карнавальним двійником справжньої Біче є Дезі. І лише уважний реципієнт здатен сприйняти ряд речових «підказок», розсипаних у тексті. Так, репліки героїв у епізоді розмови Біче та Гарвея на карнавалі містять численні речення-перебивки із вказівками на маніпуляції героїні з її маскою та внутрішні реакції на це героя: Біче то постійно поправляє її, то знімає, то знову вдягає, то крутить на пальці, то тримає на колінах, раз по раз торкаючись її. Автор постійно акцентує на цьому увагу, актуалізуючи мотив маски, несправжнього обличчя, подвійної сутності, омани. Як уже відзначалося нами, ставлення до речей у Гріна виявляє справжню сутність героїв, тож сприйняття Біче власної бригантини, невміння розгледіти за наносним брудом красу і шляхетність, виражає і її душевну нечутливість щодо давньої легенди, що нівелює образ Біче як архетип принцеси-Аніми, божественної Душі, Афродіти Уранії. За сюжетом, доля сукні Біче лишається «за кадром»: навряд чи можна припустити якусь

важливість цього вбрання для героїні, котра не переймається родовою пам'яттю і пам'яттю духу, не помічає естетичної цінності бригантини, збудованої власним батьком, і вірить лише в очевидні речі, не прагнучи бодай наблизитися до розуміння «речей у собі». Водночас у тексті підкреслено, що свою карнавальну сукню Дезі лишила собі на згадку про легендарну Фрезі Грант – ту, що біжить по хвилях. Саме ця пам'ятна річ створює у героїв піднесений настрій колись пережитих подій – дотику до давньої легенди. Тож саме ця сукня виявляється справжньою, а Дезі – розшукуваною казковою принцесою, Анімою, Афродітою Небесною. Саме цій героїні відкривається розуміння сутності речей, потрактоване цілком у дусі німецьких романтиків – як сутнісне переживання речі суб'єктом; саме у вуста цієї героїні вкладено слова про важливість «не розхлюпати» знання про «речі у собі» і саме на її поклик відгукується чарівна Фрезі Грант.

Таким чином, ключову проблему роману Гріна можна окреслити як становлення людської душі через взаємодію зі світом речей, зростання «Я» у відносинах з «не-Я» через пізнавальну та моральну детермінацію (за Фіхте), з'ясування істинності справжніх речей та подолання оманливості удаваних, у чому й полягає реалізація свободи людини у сфері духу та сутність філософії німецьких ідеалістів доби романтизму.

На відміну від твору О.Гріна, у романі Ю.Яновського «Майстер корабля» річ постає із дещо вищим рівнем семіотичності, фігуруючи як «річ у квадраті», що зумовлено значним впливом формалізму та підкресленою метатекстуальністю твору, при якій річ первинно виступає не просто річчю, а «річчю у мистецтві», відтак проблему треба ставити як річ у «тексті про текст» / «тексті про фільм» і ширше – як проблему істинної та оманної речі у мистецтві.

Вже сам фільм – як витвір мистецтва – фігурує у тексті, у першу чергу, як річ, артефакт культури. Яновський усіляко підкреслює «зробленість» мистецької речі: у тексті представлено не лише ідею фільму чи його окремі зображення, але й закцентовано увагу на довжині плівки, її чутливості, кількості висушених, порізаних та заново склеєних ацетоном кадрів, на особливостях знімального об'єктива та проектора, через який вона демонструється.

Філософська проблема справжньої та удаваної речі художньо втілена у творі в образі декорацій, підготовлених для зйомок, – основної речової складової творчого процесу на кіностудії і водночас речі-імітації, несправжньої речі. Від опису декорацій у знімальних павільйонах автор переходить до філософського екскурсу у природу речевості, при якій ілюзія удаваності загрожує перетворитися на філософію життя, а порівняння декорацій із людськими долями, одухотвореною та мертвою речами ставить проблему відповідності сутності людини та її речового оточенні, адекватності взаємин «Я» та «не-Я». Гостре відчуття оманливості речі змушує Сева ініціювати пошук, а потім і будування справжнього корабля для реалізації задуму його нового фільму, центральний образ якого, на думку митця-режисера, має втілювати концепцію істинної речі.

У цьому аспекті – співвідношення істинної речі та речі-імітації – цікавий образ Професора, прототипом якого вважається відомий художник-архітектор Василь Кричевський, що позиціонується у романі як майстер речі, який до створення будь-якого виробу підходить як до справжньої речі: «Розповідали, що він показував теслі, як тримати сокиру, а маляреві – пензель. Як зробити краще форму для пап'є-маше й як швидше вийняти звідти масу застиглого картону. Як обробляти вогнем дерево, щоб воно виглядало старим і красивим, як з мішків швидко мати гобелени. Його майстерно оброблені стільці для історичних картин давали заробіток майстрам фабрики, коли вони виходили за ворота. Такі узори і подібні візерунки з'явилися швидко в меблі на ринках Міста – і мали добрий попит» [5, 38]. Наближенням до істинності речі, до пізнання Божого задуму є занурення Професора в історію кожної речі, тим-то у тексті фігурують численні назви книжок із різних галузей корабельної справи: навігації, космографії, кораблебудування, вітрильного господарства, історії мореплавства тощо. На його переконання, професіоналізм та одухотвореність праці визначає кожну справжню річ: «Відбудовуючи вам парусника, я не можу бути профаном у цій справі» [5, 133]. Прагненням героя наблизитися до досконалості в ідейному задумі та матеріальному втіленні речі обумовлено введення у текст роману розлогого та надмірно деталізованого екскурсу у теорію і практику кораблебудування та у тонкощі специфіки вибору дерева для різних частин корабля – «вставного» тексту, приписуваного Професору, що охоплює цілий розділ твору.

Озвучене Професором бажання майстрів кіностудії взяти участь у побудові корабля також постає у творі втіленням прагнення до справжньої речі, яка матиме майбутнє і «залишиться жити», тобто живої одухотвореної речі, що протиставляється тлінності скороминущої імітації, а також – прагненням через створення такої речі уподібнитися до Першого Креатора усього сущого: «На кінофабриці вони [теслярі. – *Н.Г.*] роблять речі, що через день самі ж вони й розламують. А людина – натура творча. Людині треба, щоб її робота залишалася після неї самої жити. Тоді людина працюватиме так, як співає» [5, 133].

Автентичні речі характеризують і повсякденність Професора, яка з побутового виміру переходить у буттєвий. Згадаймо китайські дарунки та частування героя, серед яких пригощання оповідача справжнім китайським чаєм, давній «східний божок», подарований для Тайах, старовинний китайський рукопис із корабельної справи, бронзова статуетка Будди XV століття з «найціннішими речами усього життя» усередині. У романі усіляко підкреслюється справжність цих речей. Згадаймо: «Я зараз нагрію вам на машинці чаю. В одного шахрая в лавці знайшов справжній чай. Китайський чай. Ви понюхайте, як пахне» [5, 131]. Усі ці речі («божок» із слонової кістки, рукопис, бронзовий Будда) фігурують у тексті як вагомі образи-символи, але, з іншого боку, автором підкреслено їх речевість та рукотворність – колір, форма, матеріал, фактура.

Отже, будування корабля художньо потрактовується Яновським як створення справжньої речі – не удаваності, не декорації чи картонних стін, а

речі, що матиме життя, звідси – рішення після зйомок передати корабель матроській школі для навчання майбутніх моряків. У романі не конкретизовано ні ідейний задум фільму, ні сюжет, ні перелік виконавців (можна лише припустити, що авантюрні «вставні» оповіді – про воєнні дії на флоті, подорож Богдана та пригоди хазяїна трамбака – це елементи сюжетної канви майбутнього фільму), не відомо також (за винятком окремих кадрів, відзнятих на прибутті крейсера «Ісмет»), чи реалізовано намір зняти його, чи вийшов збудований корабель у море. Але сам корабель детально описано з безліччю найдрібніших подробиць на усіх етапах його існування: до перебудування – в іпостасі дубка «Тамара»; на етапі вивіряння ідеї – у процесі пізнання сутності речі (про дубок, який після перебудування має стати справжнім кораблем, утіленням краси і динаміки, неоромантичним ідеалом речі: «Від корми, де байдуже поверталося у воді кермо, голих щогол, клівера на бугшприті, цього слухняного клівера, що любить надиматися від низового вітру, – до лінії якірного каната, який натягся і йшов похило під воду – ***все являло собою прекрасний образ напруженої рівноваги*** [виділено мною. – *Н.Г.*]» [5, 68]); на початку реконструкції – у вигляді оголеного каркасу судна; під час будування – у вигляді ще недобудованого, але вже справжнього брига; наприкінці – у вигляді довершеного вітрильника.

Потребою істинної речі продиктована необхідність у справжньому кораблі, звідси – дискусія про кіль та його відповідність кораблеві – і ширше – про правдоподібність та пропорційність, видиму та невидиму красу у мистецтві: «Дубок видко ввесь – від вершка щогли до найнижчого краю кіля. Але на таку високу парусність кіль ніби малий. Режисер нічого не розуміє на кілях, але йому не подобається така непропорційність.

- Хазяїне, – каже він і позіхає, – у тебе кіль не з твого посуду.

- Який там кіль? – бурмотить хазяїн. – Кіль у порядку. Море спокійне. За такий вантаж ще й кіль їм справляй. Кіль акуратний.

Адміністратор знімальної групи підтримує рибалку. <…>

- Не розумію, – каже він, – нащо вам тут краса? Адже кіль цей у воді однаково? І його ви не зніматимете» [5, 69]. Невидимі, але наявні складові речі однаково, а може, і ще більш важливі, ніж видимі, оскільки безпосередньо співвіднесені з неявленою сутністю її (божественною ідеєю). Таким чином, мотив істиної речі у Яновського, як і у Гріна, вирішується через естетичність та гармонію речі, тобто її красу та пропорційність, причому справжність і правдоподібність розглядаються нами як категорії німецького класичного ідеалізму (а не літературного реалізму чи тим більше соцреалізму) – як синоніми істинності, тобто відповідності Божому задуму, Абсолюту, а кожен майстер у даному контексті (від режисера до теслі) виступає Креатором речі, уподібнюючись до Першотворця.

Роль речі як атрибута культури ідейно визначальна у тексті. Через характерну і впізнавану речову деталь відтворено у романі образ Михайля Семенка – лідера футуристів, який «викурював незмінну люльку, ішов подивитись на море і зникав, залишаючи пах "kapsten'a" з люльки» [5, 27]. Ця «незмінна люлька» і запах kapsten'a – атрибутивні риси іміджу головного

футуриста, складова його життєтворчості, відтак побутова річ, співвідносячись із «людиною культури», стає буттєвою, автоматично набуваючи онтологічних характеристик у сфері культури. У зв'язку з цим образом та його речовою реалізацією, а також в аспекті відмінних установок в естетиці речі авангарду та модернізму, не можемо оминути цікавий момент – дві стратегії потрактування речі у культурі, персоніфіковані образами синів То-Ма-Кі, як утілення двох різних орієнтацій культури, протилежних стратегій культуротворення. Так, син Майк – футболіст і пілот – іронічно і навіть зневажливо-брутально оцінює речове оточення свого старого батька-митця, а це, як відомо з тексту, старовинні речі, сакральні предмети, історичні реліквії: розпалюючи батьків камін, він з дитячою наївністю спалив старовинну китайську книгу з кораблебудування із давніми кресленнями, з юначою безпосередністю бешкетуючи у кімнаті, розтрощив стільця («Але він старий був і чудний – увесь струхнявілий, мабуть, теж китайський» [5, 73]), а також кинув у океан статуетку Будди, бо той йому «завше псував жіночі справи» [5, 75]. Зневажливе ставлення героя до мініатюрного Будди поєднується з його юначим нігілізмом щодо сакральних споруд яванців і давньої цивілізації загалом: «Статуя Будди під обвившою її травою виглядає кумедно. Вона як жива. Є ще купи каміння, що от-от розваляться, подібні до пірамід. До них я бачив цілі екскурсії вчених. Ніяк не розумію, що вони знаходять у тому камені цікавого. Іноді дійсно можна знайти вибиті на стінах малюнки. Та вони часто непристойні. Видно – яванці недалеко пішли від індусів» [5, 76]. Натомість герой захоплюється облаштуванням аеродрому. Таким чином, син іронізує з усього, що є сталим для батька-митця: він дошкульно критикує рукопис, з дитячим захватом не затьмареної культурою свідомості методично руйнує його речі, вносячи деструкцію в онтологію культури (адже побут митця незмінно актуалізує його буття). Маємо виразний натяк на футуризм із його запереченням традиції і сталих цінностей та оспівуванням космічних швидкостей. Характерна аксіологія футуристів проглядає і в оцінці «кумедності» вигляду давньої статуї («як жива»!), і в замилуванні технічними надможливостями та силовими видами спорту. Цей натяк на світоглядно-естетичні та формальні домінанти футуризму яскраво увиразнюється іншим «вставним» текстом – листом від сина-письменника Генрі, який, у свою чергу, персоніфікує протилежну стратегію культуротворення: він ідентифікує себе з батьком (орієнтація на здобутки попередньої культури); утілює лінію професійного письменництва, хоч і обстоює модернізацію в ідейному наповненні (згадаймо його зауваження до батькового тексту) та засобах (порівняймо: «Я звик до машинки і почуваю незручність, беручи до рук перо» [5, 153]). Уособлювана ним орієнтація культури якнайкраще може бути схарактеризована рядками, приписаними герою:

Ми любимо з тобою – Повний Корабель,
Що звуть його фрегатом мореплавці.
На палубі п'ємо ми слів пахучий ель,
Настояний у антикварній лавці [5, 154].

Промовистою також є оцінка дій Майка – як заперечення деструкції речі та руйнації традицій у культурі: «Нехай ти футболіст і пілот, але нащо ж стільці трощити? Вдерся до кімнати, як тать, і почав кружляти, як петарда. За одне знищення книжки тебе варто ізолювати, а стілець, а потоплений Будда? Ти, Майку, як народився футболістом, так ним і вмреш» [5, 155]. І далі: «Ти маєш слово тільки для описування аеродрому, а піраміди залиш для інших, – вони теж потрібні. Твої очі – для аеродромів…» [5, 157]. У зв'язку з образом сина-письменника у тексті актуалізовано мотив речі-екфрасису, вагомий для культуротворчої стратегії модернізму: Генрі подає власну інтерпретацію моря, спираючись при цьому на картину Ван-Гога «Кущі», детально описуючи її і при цьому дуже оригінально тлумачачи – ніби змінюючи ракурс бачення, при якому головне і другорядне міняються місцями, а другий план виходить на перший.

Таким чином, через зіткнення у вставних текстах різних стратегій культуротворення, двох протилежних установок в естетиці речі виявляються не лише неоромантична іронія та підкреслена метатекстуальність твору, а і філософсько-естетична рефлексія речі, репрезентована в оцінці онтології та аксіології речі в авангарді та високому модернізмі.

Отже, на відміну від О. Гріна, у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» річ набуває значно вищого ступеню семіотичності, постаючи як «річ у квадраті», що обумовлюється підкресленою метатекстуальністю твору та формалістичною установкою на демонстрацію «зробленості» тексту, при якій він сам фігурує, у першу чергу, як річ. Такої ж підкресленої речевості набувають і внутрішні «вставні» тексти: фільм, який актуалізується не лише через опис задуму, але й через формально-речевий бік – довжину та чутливість плівки, кількість висушених і склеєних кадрів, об'єктив, стробоскоп, проектор тощо; листи та рукописи, з обов'язковою деталізацією кольору, фактури, запаху, якості і давності паперу. Річ у метатексті Яновського первинно постає не просто річчю, а рефлексією речі, «річчю у мистецтві», репрезентацією речі у «тексті про текст», що художньо оформлює філософську проблему істинної та оманної речі у мистецтві, втілюючи світоглядні та естетичні критерії такої істинності та оманливості.

1. *Грин А.С.* Бегущая по волнам // Грин А.С. Романы: Блистающий мир; Бегущая по волнам; Золотая цепь / А.С. Грин [Текст]. – Симферополь: Таврия, 1980. – С. 143-306. 2. *Плотин.* О любви // Плотин. Избранные трактаты / Перевод с греческого языка под ред. проф. Г.В. Малеванского и др. [Электронный ресурс] Режим доступа http://www.theosophy.ru/lib/ennead35.htm 3. *Толмачёв В.М.* Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2001. – Стлб. 640-646. 4. *Фихте И.Г.* Сочинения в 2-х томах / Иоганн Готлиб Фихте [Электронный ресурс]. – СПб.: Мифрил, 1993. – 1485 с. Режим доступа http://book.tr200.net/v.php?id=2412739 5. *Яновський Ю.* Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко [Текст]. – К.: Факт, 2002. – С. 11-176.

Олег Рарицький,
к. філол. наук, доц.

ШІСТДЕСЯТНИКИ І ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В МЕМУАРНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г.КОСТЮКА

У статті на матеріалі мемуарної дилогії «Зустрічі і прощання» окреслюються погляди Г.Костюка на добу шістдесятництва та її визначних представників. З позицій письменника, який творив в умовах еміграції, характеризується епоха, окремі персоналії, виразно означаються дії автора, пов'язані із захистом та підтримкою нонконформістської інтелігенції в Україні.

Ключові слова: шістдесятництво, шістдесятники, хрущовська відлига, мемуаристика, спогади, українська діаспора.

В статье на материале мемуарной дилогии «Встречи и прощания» очерчиваются взгляды Г.Костюка на период шестидесятничества и его выдающихся представителей. С позиций писателя, творившего в условиях эммиграции, характеризуется эпоха, отдельные личности, анализируются поступки автора, связанные с защитой и поддержкой нонконформисткой интелигенции.

Ключевые слова: шестидесятничество, шестидесятники, хрущевская оттепель, мемуаристика, воспоминания, украинская диаспора.

The article traces the views of H. Kostiuk during the movement of the 1960s and its outstanding representatives on the material of the memoir dilogy "Meetings and Leave-takings" ("Zustrichi i proshchannia"). The epoch, certain personalities are characterized from the writer's point of view who created under the conditions of emigration, the author's actions connected with the protection and support of non-conformist Ukrainian intellectuals are distinctly determined.

Keywords: literary movement of the 1960s, the Sixtiers, Khruschov's thaw, memoirs, reminiscences, Ukrainian diaspora.

Шістдесятництво і шістдесятники – другорядна тема мемуарної дилогії Г.Костюка «Зустрічі і прощання». Автор неупереджено і зримо проливає світло на понад півстолітню історію розвитку літературного процесу в Україні та за її межами із об'єктивним коментуванням подій та розлогою характеристикою письменницьких персоналій, основну увагу фокусуючи навколо трагічної національної історії 20-30-х років ХХ ст., Другої світової війни, співучасником яких волею долі йому довелося стати. Мемуари Г.Костюка заповнюють значну прогалину в рецепції доби Розстріляного відродження, об'єктивно характеризують епоху, вимальовують особистісні контакти і творчу співпрацю з М.Зеровим, М.Драй-Хмарою, М.Хвильовим, М.Кулішем, Л.Курбасом, І.Багряним, допомагають осмислити художню деформацію письменників підрадянської України, зокрема Ю.Яновського, Остапа Вишні, В.Сосюри, Л.Первомайського, Т.Масенка, О.Кундзіча, з'ясувати творчий злам П.Тичини, ідеологічне пристосуванство О.Корнійчука, М.Шеремета тощо. Палітра письменницьких імен цієї доби надзвичайно широка. Для Г. Костюка, як зазначає літературознавець М.Жулинський, це «національний борг, який він віддавав усе життя, намагаючись відкрити в найвиразнішій повноті всю гаму переживань цієї епохи, зосереджених у творах і у долях її яскравих представників» [5, 11].

Автор мемуарів із висоти прожитих і пережитих літ колоритно змальовує свій еміграційний період, максимально точно передає творчу атмосферу часу, в

умовах вільного світу за відсутності цензурних втручань неупереджено характеризує постаті і творчість надовго викинутих із літературного процесу С.Гординського, Г.Журби, Ю.Лавріненка, Ю.Косача, Р.Купчинського, І.Лисяка-Рудницького, Т.Осьмачки, У.Самчука, О.Тарнавського, Ю.Шевельова та ін. Він понад усе прагне аргументовано і неспотворено відтворити літературно-мистецьке життя української діаспори ІІ половини ХХ століття, увести цей письменницький масив до загальнонаціональної площини. Н.Баштова у монографічному дослідженні про Г.Костюка пише: «Він не поділяє своїх героїв на учасників історико-літературного процесу діаспори і власне українського літературного руху, а сплітає їх у єдине ціле, зберігаючи хронологічні рамки, в яких йому доводилося безпосередньо чи опосередковано стикатися з тією або іншою особою» [1, 119-120].

Мемуари про шістдесятників і шістдесятництво можна розглядати за певними змістовно-тематичними напрямами. Насамперед це повсякчасна прикутість до подій в Україні з оцінкою явищ, пов'язаних із демократичними процесами та їхнім згортанням, й характеристикою людей, причетних до них. Тут чітко виокремлюються мікротеми: дії автора, спрямовані на культурницьке наближення материкового й еміграційного українства, можливе у пік хрущовської відлиги; апеляції до громадських організацій на захист переслідуваних в Україні письменників; інформація шістдесятників про людей із його радянського літературного оточення тощо.

У дилогії автобіографічний матеріал невіддільний від мемуарного і сприймається як синкретичне утворення – художня біографія нашаровується на особистісні враження, історичні процеси, письменницькі постаті, життєві колізії та обставини – крізь призму суспільно політичних подій в Україні у радянську добу.

Доба шістдесятих у контексті різнорідного мемуарного матеріалу окреслюється побіжно, оскільки через ідеологічні бар'єри автор повною мірою не володів інформацією про події в Україні, але повсякчас реагував на них. Особливо це помітно після смерті Сталіна, в добу хрущовської відлиги, коли в емігрантів з'являється хистка надія на демократичне оздоровлення радянського суспільства, а водночас сподівання на творчі та особистісні контакти з інтелігенцією України.

Г.Костюк переповідає про перші за довгий час офіційних заборон зустрічі із земляками, які стали можливими завдяки демократичним процесам, однак виявилися резонансними в американському еміграційному середовищі. Діаспора тоді розділилася на два опозиційні табори, які гостро сперечалися зустрічатись чи не зустрічатись із представниками українських громад. Причин на те було доволі: ще зовсім свіжими у пам'яті емігрантів були пережиті трагічні події – насильницька колективізація, штучний голод, перебування у тюрмах і таборах, постійна загроза смерті, від якої вони дивом вціліли. У гостях з України бачили своїх кривдників, носіїв імперського зла, тому на концертах чи зустрічах влаштовували їм пікети й виступи-протести.

До прикладу, поет Б.Бойчук у мемуарах «Спомини в біографії» різко опонує Г.Костюку, гостей з України вважає засланцями КДБ, мета яких «за

всяку ціну встановити прорадянську фракцію в діаспорі, розсварити нашу спільноту в Америці й послабити її» [3, 25]. Г.Костюк таке протистояння назвав «вибухом еміграційної дурійки» і долучився до тих емігрантів, котрі шукали творчих і особистісних контактів із материковою громадою. На думку М.Бердяєва, в такий спосіб митець не тільки «реалізує потребу себевираження, а й може сприяти вирішенню проблем людини і людської долі, а також сприяти розумінню епохи» [2, 25]. У мемуарах він згадує виступи перед закордонними українцями письменників В.Коротича й О.Підсухи, концерти співаків А.Солов'яненка і Б.Руденко, ансамблю Вірського, які єднали в одне ціле світове українство. Зустріч із письменником О.Підсухою допомогла йому відчути спосіб мислення скутих ідеологічними рамками українських митців.

До автобіографічного діапазону потрапили спогади автора про зустріч з його колишнім студентом Степаном Крижанівським, на час приїзду до США уже знаним літературознавцем, доктором філології. Г.Костюк безапеляційно свідчить про нестандартність його дослідницької думки в умовах літературної кон'юнктурщини, підтвердженням чого є виконана ще в харківський період дипломна робота про поета В. Чумака, відзначає властиву йому моральну принциповість, сміливість, бо, щоб признати свого вчителя, кваліфікованого як буржуазний націоналіст, треба було мати мужність. Їхня розмова виявилася органічним поєднанням чесності і відваги, наукової толерантності й коректності і переконала присутніх на ній українських емігрантів в необхідності таких зустрічей.

Швидка зміна державницького курсу з приходом до влади Брежнєва внесла негативні корективи у стосунки із закордонними українцями, пригальмувала їх, проте остаточно перервати зв'язки, як за сталінського часу, вже було неможливо. Як зазначає Г.Костюк: «При всій його (Брежнєва. – О.Р.) жорстокості проти вільнодумців і дисидентів цілковито прикрити контакти з Заходом йому не вдалося. Урядові чинники великою мірою стримували й регламентували особисті та родинні контакти, зменшували групові туристичні виїзди з правом вільно контактувати з людьми капіталістичного світу, зокрема з еміграцією. Однак вернутись до «закритого суспільства», як було в добу Сталіна, вже не змогли» [7, 437]. Контакти відбувалися на рівні творчих зустрічей та виступів мистецьких колективів під жорстким наглядом спецслужб. За кордон «щастило потрапити «вибраним» письменникам, ученим чи журналістам» [7, 437]. Наступні зустрічі із І.Драчем і Д.Павличком в радянську добу й у час української незалежності письменник сприймав як знак єднання із материковим українством, об'єднавчим процесом для національного письменства.

Невпинний інтерес до давніших і нинішніх мистецьких й суспільно-політичних подій в Україні простежується упродовж усієї дилогії: літературну історію та її персоналії автор намагається потрактувати для прийдешнього читача, сучасні ж твори його цікавлять як дослідника й інтерпретатора літературного процесу. Однак відсутній доступ до письменницьких новинок через цензурні заборони не дає йому змоги скласти повноцінної картини розвитку літературного процесу, що базується лише на здогадах. Крізь спогади

проривається тривога за долю молодих авторів, мемуариста переймає острах за їхнє майбутнє, водночас непокоїть стан і перспективи літературного розвитку.

Діалог із Т.Осьмачкою віддзеркалює його переживання за молоду письменницьку зміну. Феноменальним вважає Костюк появу на збіднілому українському літературному ґрунті цілого грона талановитих письменників, найобдарованішими з-поміж яких називає Василя Симоненка, Ліну Костенко, Івана Драча, Миколу Вінграновського, Дмитра Павличка, Віталія Коротича, і вважає, що цей ряд далеко не повний, «якщо їм не постинають голови, то це буде значущий здобуток нашої поезії» [7, 373]. Взірцем «великої сили аналітичної думки й громадянської відваги» [7, 373] вважає Івана Дзюбу, Івана Світличного та Євгена Сверстюка. Вболівання Г.Костюка за долю шістдесятників є беззаперечним свідченням його невіддільності від українського літературного процесу, потреби бути закоріненим у єдиний мистецький ґрунт, стати співучасником і мати елементарну змогу впливати на його перебіг.

У спогадах епоха шістдесятництва концентрується навколо 1965 року, який став об'єктом прицільної уваги еміграційних кіл до подій в Україні, викликаних репресіями в середовищі опозиційно налаштованої української інтелігенції. Така інформація до США надходила із запізненням, часто у спотвореному вигляді або крізь призму російських опозиційних процесів, викликаних арештами письменників А.Синявського та Ю.Даніеля. Закордонна преса повідомляла про утиски свободи слова в СРСР, акцентуючись здебільшого на московських подіях, оминаючи своєю увагою реальний стан речей, який відбувався у союзних республіках. Українські події сприймалися мовби другорядні. Істотним зрушенням цієї інформаційної блокади був вихід у світ швейцарської газети «Цюріхер цайтунґ» («Zűricher Zeitung») (1 квітня 1966 року) та «Нью-Йорк таймс» («The New York Times») (7 квітня), в яких подавалася інформація про арешти інакодумців в Україні. Вона була неповною, як зазначає письменник, «газети назвали тільки два прізвища: Івана Світличного та Івана Дзюби, очевидно тому, що вони були вже досить знані в українській літературі і науці, чого західноєвропейські журналісти, гадаю, не могли не помітити» [7, 404]. Ці скупі повідомлення стали вагомим поштовхом до широкомасштабної акції, спрямованої на захист прав і свобод українських письменників в СРСР, зініційованої Г.Костюком.

Автор досить неупереджено та об'єктивно оповідає про ці події, не приховуючи інформації. Документальний виклад всуціль переважає авторський художній вимисел. Зокрема, йдеться про те, що акція відбулася напередодні Міжнародного 34 конгресу ПЕН-клубу, впливової неурядової організації, дії якої спрямовані на захист прав і свобод творчої інтелігенції, на її інтелектуальне співробітництва і контактування. Щоб привернути увагу світової спільноти до трагічних подій в Україні, Г.Костюк звертається з меморандумом на ім'я Девіда Кернера, генерального секретаря Міжнародного ПЕН-клубу в Лондоні, у якому викладає стан речей з придушення свободи слова. Свою думку автор висновує із попередньої трагічної української історії – масштабних злодіянь сталінського режиму, що призвели до винищення

національної еліти, проте основний акцент робить на сьогочасні події, які виявилися тенденційними і набули розмахів розправи з молодою інтелігенцією. Найближчими соратниками Г.Костюка у справі захисту шістдесятників виявилися члени ПЕН-клубу Остап Тарнавський, Вадим Лесич та Богдан Бойчук. Вони звернулися із листами до світових представницьких організацій – відділу культури і мистецтва ЮНЕСКО, Американської академії поетів, до голови співтовариства Європейського союзу письменників Джянкарло Віґореллі й до визнаних у світі діячів культури і літератури Бертрана Рассела, Іґнаціо Сілоне, Артура Міллера та інших – з проханням підтримати переслідуваних письменників в Україні.

Проведення конгресу планувалося на червень 1966 року у Нью-Йорку. Його учасниками мала бути й радянська делегація. Щоб привернути до неї увагу якнайширших кіл світової громадськості, окремо була підготовлена декларація і роздана усім делегатам. Як свідчить Г.Костюк: «Крім згаданих світовою пресою імен Дзюби та Світличного, я перелічив таких репресованих і переслідуваних українських письменників, мистців та діячів культури, як Михайло і Богдан Горині, Михайло Косів, Ігор Калинець, Михайло Осадчий, Євген Сверстюк, Панас Заливаха, Святослав Караванський, Анатолій Шевчук та ще кількох, імена яких дісталися до мого відома» [7, 406]. Згадувалися у декларації й імена тих шістдесятників, які гучно заявили про себе в літературі і зі зміною курсу були втиснуті у лещата цензурних обмежень і пристосуванства (М.Вінграновський, І.Драч) або на довгий період випали із літературного процесу (Ліна Костенко).

На цьому етапі спогадів превалює психологічний аспект. Ознаки психологізму виразно проглядаються у роздумах про долю молодої інтелігенції. З цих міркувань автор деталізує подробиці конгресу, щоб увиразнити характер внутрішніх переживань. Зі спогадів стає відомо, що 34 міжнародний конгрес ПЕН-клубу відбувся у 13-17 червня 1966 року за участі делегацій із 56 країн, проте без участі СРСР. Г.Костюк переповідає перебіг конгресу, називає доповідачів, аналізує їхні виступи й роботу круглих столів. Основний формат його роботи мемуарист зводить до волевияву письменницької позиції й думки – ця ідея виявилася ключовою у виступах. Тривала підготовча робота в діаспорі у справі акцентуації уваги на персоналіях репресованих українських політв'язнів задала тон інтелектуальному зібранню. Вже на інавгураційній сесії конгресу його президент Артур Міллер, означивши стан, завдання й перспективи діяльності клубу, закцентувався на нелегкому становищі радянських письменників – арештах і ув'язненнях, брутальному придушенні свободи творчості. Ця теза прозвучала й у виступі генерального секретаря конгресу Девіда Кервера, до якого з меморандумом зверталася українська діаспора. Він, зокрема, розповів про недавнє перебування в Москві, про зустрічі з керівництвом Спілки письменників щодо можливого вступу СРСР у ПЕН-клуб. Ситуацію означив як безнадійну. На емоційному підйомі, підбурений цілковитою суголосністю з аудиторією на завершення своєї доповіді Кернер відверто став на захист українських політв'язнів: «Вважаю за свій обов'язок заявити, що ми не заспокоїмося доти, доки наші українські колеги, як і колеги в

інших країнах світу, не будуть звільнені з-під репресій та переслідувань» [7, 412].

Увага конгресу до репресій ще більше загострилася, коли на засіданні круглого столу «Письменник як громадянська особистість» із лівими поглядами виступив чилійський поет Пабло Неруда. Йому опонував видворений із СРСР російський прозаїк-дисидент Валерій Тарсіс, «він назвав Неруду сліпцем, що не бачить (або й не хоче бачити) соціальної і правової трагедії людини в СРСР» [7, 413]. Ці виступи викликали палкі дискусії, що спонукало А.Міллера у день завершення конгресу в прикінцевому слові знову звернутися до цієї проблеми, виступивши на захист митців, які потерпають від насилля. У загальному контексті знову були названі імена українських митців І.Світличного, І.Дзюби, Б.Гориня. Автор, акцентуючись на історичних моментах у долі шістдесятників, деталізує хронологію власного життя, увиразнює емігрантські правозахисні процеси на оборону незгодних письменників в Україні.

Феноменальна пам'ять Г.Костюка зафіксувала найдрібніші деталі київського та харківського періодів його життя, надто віддалені від часу написання спогадів. Це окрема мікротема, яка віддзеркалює контакти шістдесятників із людьми з радянського минулого Г.Костюка. З тих давніх подій вдається віднайти поодинокі штрихи, які дозволяють крізь призму діяльності і творчості його сучасників окреслити незалежну позицію шістдесятників. Зокрема, йдеться про Миколу Шеремета, однокурсника Г.Костюка, поета кон'юнктурного, твори якого наразі є яскравим прикладом ерзац-мистецтва, примітивного соцреалістичного кітчу. Письменник згадує цікавий факт його творчого конфлікту із шістдесятниками, зокрема із І.Світличним та В.Симоненком, чию новаторську поезію він різко засудив, і з офіційних партійних позицій гостро розкритикував її. «У її модерних, освіжених формах і засобах, – зауважує Г.Костюк, – Шеремет угледів абстрактність, штучність, незрозумілість і хизування» [6, 176]. Відтак став об'єктом висміювання у середовищі шістдесятників. І.Світличний у статті «В поетичному космосі», взявши за основу поезії М.Вінграновського, І.Драча, Ліни Костенко, класиків світової й української літератури, в науково виваженій манері доводить необхідність повсякчасного розширення діапазону художнього мислення будь-якого автора як творчої особистості, його невпинного пошуку й мистецького самовдосконалення. Критик категорично не погоджується із переконаннями М.Шеремета про літературну творчість, яка мала би відповідати лише духові часу, вважає абсурдними його необґрунтовані сентенції щодо закидів молодим поетам у їхніх модерних художніх новаціях. «М.Шереметові та іже з ним (у статті автор полемізує із письменником О.Левадою. – О.Р.) можна тільки поспівчувати, що іншої мірки, як аршин, для мистецтва у них не знайшлося», – підсумовує свої роздуми І. Світличний [11, 63]. Г.Костюк некваліфіковану дискусію Шеремета із шістдесятниками вважає розгромною для його поетичної репутації.

Натомість про авторитетного академіка О.Білецького мемуарист відгукується дуже схвально. Згадує його як висококласного лектора й керівника семінару в Інституті ім. Шевченка у Харкові, характеризує як людину

висококультурну й високоморальну, називає вченим зі світовим іменем. Загадкою для Костюка залишається його значний поступ у рецепції української культури і літератури, органічне входження до національного літературного процесу, що в результаті принесло авторитетному досліднику беззаперечне наукове визнання. Те, що професор вцілів від репресій, вважає за Боже провидіння, «ніби вища сила зглянулася над трагедією українського народу і на спустошене літературознавче поле послала справжнього вченого» [6, 402]. У велику заслугу О.Білецькому ставить плекання здібної молоді, яка згодом, попри утиски, стала ядром незаангажованої літературознавчої науки, – Віктора Іванисенка, Івана Дзюбу, Наталю Кузякіну, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Олександра Кудіна, Ігоря Дзеверіна, а також Михайлини Коцюбинської та Ярослава Дзири, які захистили кандидатські дисертації під його керівництвом.

Про долю професора Анастасії Ніжинець, з якою Г.Костюк навчався в аспірантурі Харківського університету, дізнається з уст Надії Світличної. Колишня студентка виокремлює її з-поміж тогочасних молодих викладачів як особливо здібну інтерпретаторку української літератури XIX – початку XX століть [10, 432], але Г.Костюк вже сприймає її як продукт радянського часу. Вона була єдиною аспіранткою, що вціліла від сталінського терору, балансуючи над прірвою, виробивши імунітет пристосуванства до атмосфери, в якій жила. Через багато літ, дізнавшись від сестри Костюка, що він живий, працює й мешкає у США, не захотіла контактувати із письменником-емігрантом. Страх за майбутнє не дозволив їй відкритися радянському дисиденту Гелію Снєгірьову, який шукав правду про свою матір, що могла бути свідком у справі СВУ. Цією інформацією володіла А.Ніжинець, однак озвучити її не захотіла. Про це йдеться у творі Г.Снєгірьова «Набої для розстрілу», де він називає її «старою подругою мами». Ці кадри із реалій радянської повсякденності дають підстави Г.Костюку побачити як «показове для психології безправного, рабського стану радянської людини навіть такої суспільної позиції, як професор університету» [6, 416]. Для нас ці матеріали цінні тим, що дозволяють з'ясувати характер доби й визначити у ній участь ключових фігур шістдесятницького руху. Надія Світлична наразі постає як інформатор, здавалось би, буденної події, однак за тих умов вона важливий інтерпретатор епохи шістдесятництва. Мозаїчно структуровані кадри з минулого дозволяють Г.Костюку скласти власну оцінку про людей, їхню позицію, адаптацію й пристосуванство до радянських реалій.

Спогади про шістдесятників, вичленовані з мемуарної дилогії Г.Костюка «Зустрічі і прощання», варто зарахувати до об'єктно-суб'єктних, оскільки, оповідаючи про події, явища, учасників руху, автор об'єктивізує добу і її характер, виявляє свою причетність до неї, до того ж об'єктивізм переважає над суб'єктивною манерою авторської розповіді, мемуари постають як неспотворений документ часу. Письменник широко коментує епоху, персоналії, особисто підтримує та захищає творчі особистості, переслідувані режимом. В умовах еміграції він доводить свою суголосність із доктринами, проголошуваними шістдесятниками, своїми діями увиразнює осібну

громадянську позицію, чим засвідчує власну невіддільність від загальнонаціонального літературного процесу.

1. *Баштова Н.* Григорій Костюк: літературознавець, критик, публіцист / Надія Баштова. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 216 с. 2.*Бердяєв Н.* Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Николай Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 446 с. 3.*Бойчук Б.* Спомини в біографії / Богдан Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с. 4.*Галич О.* Сповідь перед історією. Мемуари української діаспори / Олександр Галич // Вітчизна . – 1994. – № 11-12. – С. 144-147. 5.*Жулинський М.* Зустрічі без прощань на українському просторі ХХ століття / Микола Жулинський // Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – С. 5-20. 6.*Костюк Г.* Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с. 7.*Костюк Г.* Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 2. – 512 с. 8.*Коцюбинська М.* Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с. 9.*Кошелівець І.* Ентузіаст відродження. Неювілейне про Григорія Костюка / Іван Кошелівець // Дзвін. – 1991. – № 12. – С. 125-130. 10.*Світлична Н.* Харківський університет очима колишніх студентів: Надія Світлична (1953-1958) / Надія Світлична // Світличний І., Світлична Н. З живучого племені Дон Кіхотів. – К. : Грамота, 2008. – С. 429-435. 11. *Світличний І.* В поетичному космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих / Іван Світличний // Світличний І., Світлична Н. З живучого племені Дон Кіхотів. – К. : Грамота, 2008. – С. 47-63. 12. *Шкоропат Н.* Мемуари Г. Костюка як спроба автобіографії покоління / Н. Шкоропат // Сучасність. – 2000. – № 7-8. – С. 88-94.

Наталія Зінченко,
к. філол. наук, доц.

ФОЛЬКЛОРНІ Й ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА ІДІОСТИЛЮ ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА

У даній статті йдеться про особливості стилю Олекси Стороженка, визначаються елементи реалізму і романтизму у фольклорно-етнографічних творах письменника, уміщених у збірці «Українські оповідання».

Ключові слова: особливості стилю, елементи реалізму і романтизму, фольклорно-етнографічні оповідання.

В статье рассматриваются особенности стиля О. Стороженко, определяются элементы реализма и романтизма в фольклорно-этнографических произведениях писателя, входящих в сборник «Украинские рассказы».

Ключевые слова: особенности стиля, элементы романтизма и реализма, фольклорно-этнографические рассказы.

The article deals with folk-ethnografical short stories of O. Storozhenko. The elements of Realist and Romanticism are determined in the texts for indicating the peculiarities of writer' s individual style.

Keyword: folk-ethnografical short stories, Realist, Romanticism, individual style.

Творчість Олекси Стороженка нелегко вкладається у визначенні літературознавством художніх етапів розвитку українського письменства, адже вона позначена характерними ознаками поетики та етнографічно-побутового

реалізму і водночас романтичного моделювання дійсності. Вона неодноразово привертала увагу дослідників як за життя письменника, так і в пізніші часи. С. Єфремов [2], А. Шамрай [9], П. Хропко [8], А. Іщук [3], Є. Нахлік [4], О. Гончар [1] та ін. вивчали життєвий і творчий шлях письменника, визначали місце письменника в українському історико-літературному процесі XIX століття.

Літературознавці 1920-х років (М. Зеров, А. Шамрай) виокремлювали у прозі О. Стороженка твори гумористичні, етнографічні, історичні. Поширеною є думка про «запізнілий романтизм» О. Стороженка, про впливи на нього І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, М. Гоголя. М. Драгоманов не визнавав романтичної творчості Стороженка, вважаючи її анахронічною. І все ж він відзначав мистецький хист письменника в літературі за останні 20 років [7, 19].

Особливість прози письменника – залюбленість автора в історичне минуле рідного краю, в народні звичаї і обряди, в барвисту усну поезію, багате афористичністю й гумором українське слово.

Перші українські твори письменника публікуються в 1861–1862 рр. у журналі «Основа» під введеною П. Кулішем рубрикою «З народних уст». Згодом так було названо й цикл гумористичних мініатюр у двотомній збірці «Українські оповідання» (1863).

Ряд оповідань із циклу «З народних уст» – це мініатюрні гумористичні оповідки, в основу яких покладені прислів'я, приказки, анекдоти. Усі вони мають, як правило, притчево-повчальний характер, що формується у дусі християнської моралі: про заздрість та ревнощі («Се та баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав»); про лінощі та працьовитість («Вчи лінивого не молотом , а голодом»); про милосердя й жорстокість («Два брати»); про самовпевненість і дурість («Лучче нехай буде злий, ніж дурний»); про справедливий суд («Розумний бреше, щоб правди добути») та ін.

Свого часу А. Шамрай ретельно зіставив мотиви оповідань О. Стороженка із фольклорними творами, записаними І. Рудченком, П. Чубинським, М. Драгомановим, І. Манжурою, Б. Грінченком, В. Гнатюком, і аргументовано довів, що такі твори, як «Се та баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав», «Вчи лінивого не молотом, а голодом», «Два брати», «Лучше нехай буде злий, ніж дурний», «Розумний бреше, щоб правди добути», «Дурень», «Жонатий чорт», «Скарб» постали на основі народнопоетичних мотивів, поширених у різних регіонах України» [9, 17].

Безперечно, мова йде про мандрівні сюжети фольклорних творів, наявність яких переконливо доводили представники міграційної школи у фольклористиці, зокрема М. Драгоманов, М. Сумцов, М. Грушевський.

Цикл «З народних уст» є свідченням того, що українська проза впродовж 30–50-х років XIX ст. пройшла етап становлення на благодатному ґрунті народної словесності. В Україні однією з істотних закономірностей розвитку ранньої прози став процес трансформації фольклорних жанрів у суто літературні види. Використання народного типу оповіді дало змогу письменникам, зокрема, М. Гоголю, Г. Квітці-Основ'яненкові, П. Кулішеві та

ін., висловити оцінку життєвих явищ з позицій простої людини і цим виявити народне світовідчуття і світосприймання. Приміром, у творчості Г. Квітки-Основ'яненка відбулася природна еволюція від фольклорних жанрів, написаної цілком у дусі усної поезії («Пархімове снідання») до фольклорно-етнографічного («Мертвецький великдень») та побутового («Салдацький патрет») оповідання. Фольклорна основа присутня в багатьох творах П. Куліша, Ганни Барвінок, А. Свидницького та інших письменників.

Оповідання впливали на вироблення фольклорної та демонологічної образності, однак тим самим вони сильніше виявляли творчу індивідуальність автора, зокрема наснаженість оповіді романтичним пафосом. Романтична стихія домінує не тільки в тих епізодах, які є опрацюванням міфологічного матеріалу, і входять як народний переказ чи легенда у твір, а й там, де виклад ведеться від конкретно окресленого образу автора-оповідача. Така композиція притаманна переважній більшості творів О. Стороженка і є характерною особливістю його письменницького стилю.

Зразком романтичного моделювання міфологічних мотивів є оповідання «Закоханий чорт», основане на повір'ї про кохання чорта з відьмою та переказах про кмітливих запорожців. У творі виявляється майстерність письменника поєднати задушевний ліризм зі щирим гумором. Автор прагнув створити поетичний образ України, овіяний повір'ями, легендами, переказами, піснями. Такий підхід до змалювання життя ґрунтувався на романтичних принципах відбору матеріалу, його своєрідного незвичайного, художнього узагальнення.

«Закоханий чорт», як і інші легендарно-фантастичні оповідання («Чортова корчма», «Сужена»), позначені певним наслідуванням романтичної манери молодого М. Гоголя, нагадують аналогічні оповідання («Мертвецький великдень») Г. Квітки-Основ'яненка. Типологічна схожість цих творів виявляється в побудові сюжету на образності, переплетенні реального з вигаданим, фантастичним.

За жанром «Закоханий чорт» є зразком фантастичного оповідання-легенди. Для українського прозаїка тут найяскравішим орієнтиром була творчість славетного земляка, яку він любив понад усе. Мав рацію П. Хропко, наголошуючи на романтичному характері творчості О. Стороженка: «Звісно, за кілька десятиріч в письменстві відбулися значні зміни, те що було відкриттям на початку 30-х років, ставало певною мірою трафаретним наприкінці 50-х. І все ж сам романтичний тип художнього узагальнення був радикально відмінним від реалістичного, що дає підстави бачити в Стороженкові яскравого представника романтичної прози» [8, 30].

Кілька оповідань письменника своєю тематикою та образністю звернені в минуле, поетизують картини життя й побуту запорожців в останні роки існування Запорізької Січі. Порушуючи тему зруйнування Січі, Стороженко спрямовує увагу читачів на один із найтрагічніших епізодів в історії нашого народу.

Спогади про Запорізьку Січ і звитяги козацтва, про своєрідність порядків у Калі, звичаї запорожців були ще свіжими наприкінці 1920-х років, коли

Стороженко разом із полком, у якому служив, перебував на Нижньому Подніпров'ї, Поділлі, у Причорномор'ї. Він особисто познайомився з колишніми запорожцями та учасниками Коліївщини, живими свідками минулої слави, багато розмовляв із ними, записував їхні спогади, відтак його твори яскраво передають дух того героїчного часу.

Овіяне романтичним замилуванням сприймання козацтва виразно відбилося в оповіданнях «Кіндрат Бубненко-Швидкий», «Прокіп Іванович», «Дорош», «Мірошник». Головними героями виступають колишні запорожці, а зміст творів визначається спогадами про минуле, зокрема про зруйнування Січі, про перехід козаків до нового способу життя, пов'язане із заснуванням хуторів у південних українських степах. Окреслюючи образи козаків, О. Стороженко вдався до романтичної вигадки, певної ідеалізації запорізької вольниці, орієнтуючись на творчість М. Гоголя («Тарас Бульба»), нариси Г. Квітки-Основ'яненка («Головатый», «Основание Харькова»), романи П. Куліша («Михайло Чарнишенко», «Чорна рада»).

Романтична окресленість героїв цих творів виявляється в незвичайності їхньої поведінки. Письменник часто вдавався до фантастичних вигадок, щоб підкреслити неординарність лицарів степу, він продовжував традиції народного епосу, давньої літератури, в яких високо піднесено образ запорожця.

Одне із найцікавіших оповідань цієї групи — «Кіндрат Бубненко-Швидкий». Оповідання присвячене П. Гулаку-Артемовському, побудоване на спогаді про особисте знайомство з живим сучасником Гонти і Залізняка.

«Чи чули ви, панове, про Кіндрата Бубненка-Швидкого?.. Довгенько він вештався по світу, більше, може, як сто літ. Давно вже в його на грудях лежить широкий криж сирої землі, а й досі по тульчинській околиці гоготить луна од його оповідань, і теперечки ще передають діди онукам його оповідання. І що то був за дід! Між дідами дід, а між молодими ж то молодий; бо серце грало у старого» [7, 135].

Так розпочинає автор свою розповідь про славне життя старого січовика, про злигодні і гноблення, яких зазнав народ від свавільного панства, які, проте, не вбили в Кіндрата життєрадісного настрою, а найголовніше – справжньої людяності, чутливого серця і благородної душі.

У цьому оповіданні простежується одна із характерних ознак індивідуального стилю Стороженка – використання форми подвійного оповідача: автор-оповідач час від часу передає слово оповідачеві-персонажу. Ось як описано першу зустріч автора зі своїм героєм: *«Тільки переступив поріг, як побачив дідизного старця. Спершу, поки не розглядів, здався він мені якимось-то обскубиним птахом: таке зморщене, миршавеньке, голомозе; нижня челюсть задралась догори, ніс похнюпивсь, неначе спорять, кому перш у рот лізти, руки — як курячі ніжки, спина стулилась з грудьми, і так увесь висох, як сплющений чорнобривчик між листами Псалтиря. Людей найшло повна хата, і реготались. Дідуган гостро глянув на мене; його очі світились ще тим вогнем, що тліє у серці і не потух у грудях.*

– Се наш постоялець, – сказав хазяїн діду, – той, що я вам казав. Уміє по-нашому.

– Де б то йому не вміть, – одказав дідуган, пильно на мене дивлячись, – хіба не бачите, яка в його пика... настоящий козак-півник, біля боку віник!

Усі засміялись, і я за ними.

– Що се ви, діду? – озвалась хазяйка, смикнувши його за рукав. – А як пан розсердиться?

– Не розсердиться, – одказав дідуган, усе дивлячись на мене, – не взяв його кат! Глянь, він і сам сміється! Сідай же, синку, та будеш гостем» [7, 136].

За влучним спостереженням І. Приходько, «перед нами не звичайний опис зовнішності людини, дід очима оповідача. Тут складніша психологічна вибудова: з перших слів так і прозирає весело-грайлива й незалежна вдача самого діда, при цьому через деталі у мові автора-оповідача проглядає вже й дідове бачення самого себе. Це непрямий автопортрет, самоіронічний до того ж портретні деталі не лише «натякнули», вони «випередили», вони наперед «сказали» про характер діда – «козак-півник»... У деталях поєдналося два кути бачення: оповідача і самого діда» [6, 177].

У змалюванні образу Кіндрата Бубненка-Швидкого узагальнення домінує над ідеалізацією. Письменник прагнув художньо передати найкращі риси козацького характеру: патріотизм, життєздатність, енергійність, сміливість, мужність, стійкість, уміння знайти вихід з будь-якого становища, упевненість у собі, гумор, кмітливість. Як справедливо зазначив А. Іщук, «говорячи про те, що Олекса Стороженко справді в окремих своїх творах без розбору ідеалізував і романтизував минувшину, не треба змішувати з такою ідеалізацією його щирого захоплення славними, героїчними, кров'ю і сльозами освяченими ділами своїх предків-співвітчизників» [3,15].

Романтизовані Стороженком герої оповідань про Запоріжжя, безсумнівно, мали реальних прототипів. І хоча ці твори традиційно відносять до жанру оповідання, але, як слушно зауважував П. Хропко, «мабуть, їх правильно було б називати нарисами, своєрідними белетризованими портретами» [8, 31].

Малюючи образ запорожця Кіндрата Бубненка-Швидкого, автор називає конкретну місцевість – тульчинську околицю на Поділлі [5]. Трагічна доля судилася колишньому «колієві» – у боях проти шляхти загинув його син, самотнім залишився зі своїм невилікованим болем старий козак.

Доживаючи віку в сільській громаді, старий Кіндрат ховає своє горе за сміхом і жартами. Очі діда «світились ще тим вогнем, що тліє у серці і не потухає у грудях» [7, 95], він щиро вважає, що чуже лихо для людей сміх, то нехай краще вони «сміються з моїх смішок, як з мого плачу» [7, 98].

У циклі «Оповідання Грицька Клюшника» розгорнено картини нелегкого переходу січовиків до мирного життя, побуту, однак замилування автора патріархальною старовиною, прагнення переконати, якими добрими і справедливими були колись ті пани, що вийшли з козацтва, звучали неправдоподібно, особливо коли згадати, що ці твори написано в період боротьби за знищення кріпосництва.

Помітне місце в спадщині О. Стороженка посідають оповідання «Вуси» та «Голка». Вони виконані в реалістичному дусі, а їхня гумористична спрямованість часом набуває соціального звучання. На анекдотичній основі

ґрунтується оповідання «Голка», однак факт самодурства магната Потоцького до дрібного шляхтича підноситься до соціального узагальнення, зображує в усій оголеності нелюдські стосунки в кріпосницькому суспільстві.

Легенди і повір'я запорізької старовини покладені в основу роману «Марко Проклятий» – одного з перших зразків «готичної» прози. За народними переказами, Марка не приймає земля, він осуджений за гріхи на вічні блукання. Стороженко пов'язує пригоди страдника-мандрівника з подіями Хмельниччини, однак твір не є історичним. «Зображені картини повстання на Лубенщині, очоленого Максимом Кривоносом, більше відповідають народним переказам, аніж історичним документам» [8, 32]. Стороженко часто захоплює уяву читача незвичайними, барвисто змальованими сценами. Інколи він, щоправда, цим надто захоплюється і «невиправдано затримує читацьку увагу на жорстокостях повстанців» [4, 142].

Історичний романтизм О. Стороженка відповідав програмним настановам журналу «Основа», головними з яких були необхідність національного відродження, утвердження національної своєрідності народу і його культури. В «Основі» побачила світ більшість оповідань прозаїка. Ці твори стояли в одному ряду з оповіданнями й нарисами, де йшлося про екзотику хуторянського життя, старосвітські традиції.

Добре знаючи українську мову і усну народну творчість, навчаючись майстерності у Гоголя, Стороженко урізноманітнює манеру, почату Квіткою-Основ'яненком, розширює її можливості, збагачує засоби характеристики персонажів, прийоми композиції і підготовлює ґрунт для нового етапу в розвитку української художньої прози, який почали І. Нечуй-Левицький і Панас Мирний.

За спостереженням С. Єфремова, О. Стороженко був міцно пов'язаний із попередньою літературною традицією, все ж цей «неабиякий знавець народної мови, якою вмів орудувати по-мистецькому» [2, 402], сприяв розвитку українського письменства в нову історичну добу.

Отже, наслідуючи традиції Квітки-Основ'яненка та Гоголя в гумористичному баченні дійсності, стильовій манері, Олекса Стороженко виявляє особливу закоханість у національну старовину, яка у своїх кращих виявах мирних часів зображується як ідеал людських взаємин та естетичних норм. Талановитий прозаїк О. Стороженко зробив істотний внесок у скарбницю української літератури, збагативши образно-стильові форми епічного зображення, засоби романтичної поетики, виявив творчий підхід і фантазію щодо художнього переосмислення реального світу.

1. *Гончар О.* І. Проза // Історія української літератури XIX ст. : У 2 кн. / За ред. М. Г. Жулинського / О.І. Гончар. – К., 2005. – С. 543–569. 2. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов – К., 1995. – С. 402–403. 3. *Іщук А. О.* Олекса Стороженко / А. О. Іщук // Стороженко О. П. Твори : У 2 т. – К., 1957. – Т. 1. – С. 5–15. 4. *Нахлік Є. К.* Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. / Є. К. Нахлік. – К., 1988. – 318 с. 5. *Пойда О. А.* Олекса Стороженко на Поділлі / О. А. Пойда // Література рідного краю / Тези доп. і повідом. наук.-метод. конф. – Вінниця, 1990. – С. 21–24. 6. *Приходько І.* Козацький дух Олекси Стороженка / Інна Приходько // Березіль. – 2000. – № 3–4. 7. *Стороженко О. П.* Марко Проклятий. Оповідання / О. П. Стороженко. – К., 1989. – 623 с. 8. *Хропко П.* Яскравий

представник романтичної прози / Петро Хропко // Дивослово. – 1995. – № 8. – С. 28–32. 9. *Шамрай А. П.* Українські оповідання Олекси Стороженка / А. П. Шамрай // Стороженко О. П. Твори : У 4 т. – Харків, 1928. – Т. 1. – С. 3–15.

Ганна Радько,
к. філол . наук, доц.

АРХЕТИПИ ТА ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ В «КАЗЦІ ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ» ОКСАНИ ЗАБУЖКО

У статті пропонується аналіз тексту “Казки про калинову сопілку” Оксани Забужко через архетипну критику та екзистенційну інтерпретацію.

Ключові слова: архетипи, екзистенціали, постмодерністичний текст, інтертекстуальність, фемінізм.

В статье анализируется “Сказка о калиновой свирели” Оксаны Забужко с позиций архетипной критики и экзистенциальной интерпритации.

Ключевые слова: архетипы, экзистенциалы, феминизм, постмодернистский текст, интертекстуальность.

This article reveals the penetration into the iontest of the text by Oxana Zabuzhko “The fairy tale abaut snowball tree flute” through archetype critic and existencial interpretation.

Keywords: archetypes, existincials, postmodernistic text, feminism.

Предметом цього дослідження є текст однієї з найбільш відомих і водночас найбільш критикованих письменниць к. ХХ - п. ХХІ ст. – Оксани Забужко. Уникаю окреслення літературного покоління, оскільки в «Автобіографії», написаній на прохання Г. Кошарської, голови департаменту славістики Університету Макквейрі (Австралія), уперше опублікованій у книзі «Сестро, сестро» (2004), О. Забужко критикує термін «вісімдесятники» «як штучний і невідповідний виплід, з одного боку, теоретичного недомислу – за аналогією з «шістдесятниками», а з другого, типово радянської кон’юктури – накрити всіх одною гуртовою шапкою, щоб ніхто не випав, але ніхто й не вирізнявся» [8, 233]. Саме таким підходом, на її думку, позначена однойменна канадська антологія, від якої й пішов ув обіг термін.

«Казку про калинову сопілку», як і всю творчість цієї самобутньої письменниці і неординарної особистості, важко втиснути в якісь одні рамки та, мабуть, і не варто цього робити. Дослідниці її художнього набутку Т. Гундорова [4], Н. Зборовська [9], В. Агеєва [1] інтерпретують твір з позицій постструктуралізму, психоаналізу, феміністичної критики. Цей твір особливий не лише тим, що надрукований в останній рік ХХ століття, а й тим, що надзвичайно цікавий і складний, «найвиразніший текст української літератури ХХ століття» [14, 17]. «Казка...» О. Забужко вирізняється з-поміж інших її текстів зверненням до народницької традиції, через яку і мовою, і сюжетом, і образами виповіла таку велику українську трагедію. Метою статті є проникнення у зміст «Казки...» з позицій архетипної критики та екзистенційної інтерпретації – різновидів психологічного і структуралістського напрямів світового та українського літературознавства ХХ століття.

Творчий процес письменника є одухотворенням, художнім розгортанням архетипів-першообразів. Юнг вважав, що творча енергія у процесі художнього творення походить не лише від індивідуального, а передусім від колективного несвідомого (підсвідомості певного класу, народу, нації, раси, людства загалом) [10, 59].

Екзистенційна інтерпретація ґрунтується на вченні про людське буття, екзистенцію (за термінологією М. Гайдеггера – «тут- буття»). Через пошук та аналіз екзистенційних модусів (екзистенціалів) – способів людського існування (наприклад, турбота, жах, страх, смерть, боротьба, свобода, тощо) у літературному творі здійснюється екзистенційне тлумачення [10, 62].

В основі сюжету «Казки...» – катастрофа українського роду, розповідь про відсутність простору, у якому були б можливості для самореалізації творчій обдарованій жінці. Прочитуємо цей простір як тоталітарне і посттоталітарне українське суспільство ХХ століття. Оксана Забужко перевідкриває особливий світ народної казки у готичній повісті, яка дала можливість письменниці показати рух життя, розвиток характерів, численні побутові подробиці, які вказують на місце дії – українське село. Але архетипи-антиномії «дідова дочка» й «бабина дочка», калинова сопілка, що сама співає, трикратно вимовлене Ганною питання про справедливість покарання Каїна, фантастичне зникнення Ганни в кінці оповіді, – засвідчують казкове і біблійне джерела авторських алюзій [11; 3].

Ніла Зборовська зауважує, що повість Оксани Забужко написана «як перверсивне перетлумачення української народної казки», яка символізує значущість архетипного монотеїзму через розрізнення, захищаючи патріархальну, обмежену моральним законом структуру від інстинктивної необмеженої матеріальної. А текст О. Забужко на матриці української казки дає змогу виявити небезпечний характер маргінального перетлумачення на основі змішування «добра» і «зла» [9, 458–459]. Мабуть, не так «змішування», як нерозрізнення, оскільки дідова дочка – Оленка-«зміючка» не є доброю, як у народних казках, а швидше, навпаки, злою. Ганна протистоїть не добру, а злу. За такими екзистенційними станами ці персонажі не є антагоністами. Таке стирання граней характерне для постмодерністських творів.

Аналіз сюжетних ліній Марії (матері) та двох її дочок Ганни й Оленки не підпорядкований знаходженню спільного та відмінного в авторському і фольклорних творах, оскільки через відомі з дитинства жіночі архетипи письменниця створює свій власний текст, домінантною ознакою якого є інтертекстуальність. Канонічне визначення понять інтертекстуальності та інтертексту дав Р.Барт у праці «Від твору до тексту» (1970). «Кожен текст, – казав він, – є між-текст стосовно інших текстів, але цю інтертекстуальність не слід розуміти так, що текст має якесь походження; будь-які пошуки «джерел» співвідносні з міфом про філіацію творів, текст же утворюється з анонімних, невідчутних, несвідомих чи автоматичних цитат і разом з тим уже читаних цитат без лапок» [2, 418]. Отже, «Казка про калинову сопілку» – інтертекст, який має різні техніки й напрями письма в одній текстовій площині.

Образами батька, Дмитра, Василя, Марії, Ганни та Оленки О. Забужко художньо інтерпретує ґендерну ситуацію в суспільстві, розкриває стеоретипне сприйняття жінки чоловіком протягом всього ХХ століття і раніше, її місця у сім'ї та громаді. Допомагає у з'ясуванні цієї проблеми стаття письменниці-філософа «Жінка-автор у колоніальній культурі» (2003), у якій вона зазначає, що від понад двохсот тридцяти тисяч записаних пісень та балад близько двох третин, як підрахував ще в ХІХ столітті М. Максимович, складають голоси жіночі – «щонайбезпосередніша «пряма мова» тисяч і тисяч безіменних (винятки можна перелічити на пальцях), незрідка геніальних поеток, які доносять до нас крізь віки живою й дотикальною чуттєву тканину жіночого життя» [6, 3].

В українському модернізмі О. Забужко «відверто феміністичною авторкою» називає Ольгу Кобилянську, безсумнівною вершиною – Лесю Українку-драматурга, яку формально відносять до пантеону «недоторканних» національних класиків. Авторка болісно констатує, що неперервну тяглість цієї традиції не досліджено, «навіть хрестоматії жіночого письменства не маємо!». (До слова сказати, у полтавському видавництві «Дивосвіт» у 2012 році видана антологія сучасної жіночої поезії Полтавщини «Вишнева повінь», яка представляє поезію 48 жінок-письменниць).

Найвищим компліментом для жінки в патріархальному соціумі стала її маскулінність: «одиноким мужчиною» назвав Іван Франко юну Ларису Косач, маючи на меті не так похвалити її саму, як присоромити її колег-чоловіків. На думку О. Забужко, відповідність талановитої творчої жінки усім приписам патріархально-колоніальної культури – це творча пастка для неї самої [6, 5].

Тож, моделюючи у художньому тексті такі омужнені архетипи жінок, як Марія, Ганна, Забужко цю пастку і відтворює. Ганна, наділена від народження небуденною вродою, силою духу й даром чи не містичного відання й провіщення, терпляче чекає своєї неперсічної долі. «Однак перелік ролей, пропонованих соціумом жінці, – на думку В. Агеєвої, – дуже обмежений. Дівчина захотіла порушити зокрема ті межі, що продиктовані походженням, і стала заручницею міфу про щасливе заміжжя як найвищий жіночий осяг, про прекрасну царівну на кришталевій горі чи недосяжній вежі, куди обов'язково прийде визволитель-принц» [1, 296]. Ганнине життя виявляється, попри сподівання, якось зовсім не казковим. Світ цей, – робить відкриття Ганна, – належить-бо покірним, звичайним, не обтяженим даром, талантом, творчістю, таким, як Оленка. Героїня «Казки…» мусила переконатися, що дозволено їй небагато, що «*я всього тільки й можу, що винести на тарелі гарбуза, та й то, коли самі по нього прийдуть*» [8, 106].

Бунт Марії проти несправедливості (батька) успадковує й первістка-донька, але її маскулінність зросла в геометричній прогресії і явилась у бунті проти Всевишнього Батька. Щоб існувати інакше, не тим буденним жіночим щастям між колискою й господарством, Ганна потребує життєвого простору, але сестра Оленка позбавляє її навіть найзвичайніших побутових можливостей розширити життєві обрії: то примудрялася застудитися серед літа – «*її акурат тоді, як Ганнусю мали виряджати з іншими жінками й дівчатами не куди-*

небудь, а до самого Києва – з гаптованими рушниками на продаж до монастиря: вишивала Ганнуся лепсько» [8, 98]. То Оленка хворіла, якраз коли старша була запрошена на весілля. *«Виходило геть по-дурному, а скабка, відчуття, немов сестра її не пускає, – не від себе не пускає, бо заміж, либонь, віддала б її дуже радо [...] не пускає у її, Ганнусину, власну долю – ніби ревне пильнувала якоїсь межі, за котрою й мало починатися для Ганнусі щось своє, осібне [...] тягла її назад, у непролазні хатні будні, як корову за налигач»* [8, 97].

Єдиним способом уникнути буденної жіночої участі для Ганнусі міг би стати монастир. І вона не раз шкодувала, що цим шансом знехтувала. В ідеальній монастирській спільноті жінка мала шанси майже необмеженої реалізації своїх саме жіночих якостей, «адже в християнській громаді, – писала Джін Бетке Елштайн, – жінки стали громадянами. У тій новій спільноті жінок вітали, і вони поділяли норми, заняття й ідеали, що були її живою тканиною» [5,71].

Але монастирська цнота означає зречення власної тілесності. Хоч якась жіноча свобода в патріархально-колоніальному суспільстві ставала можливою лише через заперечення статі. Юлія Крістєва писала, що відповідати жіночому ідеалу в патріархальному суспільстві може лише черниця або заміжня жінка, якщо вона поставлена чоловіком, родиною у виняткові обставини, що визволяють від «земних» умов і готують до «найвеличнішої сублімації відчуження від власного тіла». Жіноча унікальність, вважає Ю. Крістєва, аналізуючи різні християнські концепти жіночості, можлива лише через мазохізм [13, 506]. Так було все ХХ ст.., і прикладів тому досить. О. Забужко моделює такий архетип жінки, який демонструє всю складність збереження своєї самості, або й просто її неможливість, не зрікаючись статі.

Залишившись серед людей, Ганна, вкотре повторивши досвід безлічі жінок, мусила переконатися, що її врода пробуджує лише чоловічу жадобу, провокує насильство як найпевніший (з погляду сильної статі) спосіб заволодіти жінкою. Як зауважила Симона де Бовуар, відколи жінка стала вільною, стосунки між двома статями набувають характеру боротьби, і «жіноча спроба пробитися в чоловічий світ, здолати його герметичну неконтактність приречена, адже «чоловік-переможець» не потребує «жінки-переможця» (цит. за [12, 69]).

Повну відсутність діалогу, партнерства ми спостерігаємо у сучасному українському політикумі. Замість любові, дружби «та ж діалектика перетворює еротичний об’єкт на чаклунку, що сповідує магію, служницю – на зрадницю, Попелюшку на людоїдку, і взагалі з будь-якої жінки робить ворога: так доводиться розплачуватися чоловікові за те, що він, покрививши душею, ствердив себе як єдино істотне» (цит. за [12, 69]). А так хочеться, щоб чоловік і жінка, може, хоч у ХХІ ст. закопали сокиру війни, взялись за руки і разом пішли, і разом відповідали за помилки. Але поки що – воюємо. І Дмитро воює з Ганною.

Шлях до себе в образі-архетипі дівчинки, яка очікує чуда у світі без любові, перетворюється на катастрофу: «*ураза на людей, котрі вперто тислися*

міряти її на свою мірку, а як вона під цю мірку не стала, настерлися, в далебі що безмірному вбожестві своєму, її зневажати» [8, 114]. Такий стан відкриває шлях іншій силі, яка руйнує цілісність людини і кличе на боротьбу з Богом. *«Чому за те, що я прийшов, славиш Бога, а не мене?...* – запитує Ганну її таємничий нічний гість. *Чи ж не твоїй сестрі випадає Його славити, чи ж не їй Він сприяє куди пак щедріш, ніж тобі, хоч вона проти тебе стільки варта, як жменя піску проти жмені злота»* [8, 115].

Загнана у найглухіший кут, Ганна підіймається на прю із самим Богом, прагне усправедливити світобудову: «*...може, Каїн і нестак помститися братові хотів, як направити вчинену йому від Бога кривду: не супроти братові вила підіймав, а Богові давав до знаку, що порушена Ним у світі рівновага, — ніби сам узявсь наступити на другу шальку терезів»* [8, 110].

Два варіанти жіночої долі – Оленчиної та Ганниної – стають антагоністичними. Жахлива дисгармонія, конфлікт сестер повторює прадавню історію Авеля з Каїном, і з цього конфлікту народжується суперечка Ганни з Богом: ***«Чому зглянувсь Господь на Авлеву жертву, а на Каїнову не зглянувсь?»*** [8, 110].

Не почула Ганна розмисли панотця на своє запитання, який уже на порозі, «*прояснівши сказав, наче самому щойно свінуло: то ж то й ба, що Бог бачив Каїна, який він є, ото й учинив спит його гордині, понизивши в очах брата його, а той, замість покаятися, поліз із Богом за барки братися то й скоїв такий смертний гріх, що не буде йому прощення повік-віку…*» [8, 110]. Зникнення Ганни пояснює її «каїнічний гріх» і є за походженням біблійним. Навіть «земля не приймає» їх, бо «образ землі, що діє, немовби жива істота, котра, обурившися гріхами своїх мешканців, відхиляє їх від своїх грудей» (Дж. Фрезер). Бог промовляє до Каїна: «А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста свої, щоб прийняти кров твого брата з твоєї руки» [3].

У рамках традиційного сюжету О. Забужко втілює цілком постмодерну ідеологію: переступання межі норм соціуму, християнського закону – усе це наявне в «Казці про калинову сопілку». Неземний Коханець дарував Ганні увесь світ, і це відчуття скидалося на власне обезсмертнення в пісні, якою бажала стати. Демонічна природа творчості й ніцшеанські ідеї про те, що християнський Бог – Бог слабких, обрамляють цей поєдинок добра та зла в душі Ганни, яка гадає: «*чому цей світ мав би належати до Оленки?*”»[8, 117].

Так і мститься донька за себе й за матір, яку колись віддали заміж за нелюбого, і вже не перелесник, як у Лесі Українки, а Диявол-князь приходить ночами до Ганни. Відкритість до демонічного, відьмацтво – такий шлях жіночої долі, що не вкладається в рамки узвичаєного життя жінки в патріархальному суспільстві. Одна із дослідниць творчості О. Забужко А. Краснокутська цитує Якоба Беме: «Коли диявола спитали, чому він залишив небеса, він відповів, що хотів бути автором», – утверджує думку, згідно з якою тільки через «демонічну силу» досягається свобода творчості: «Хотіли бути автором – творити – зазіхнули на власну прерогативу Бога. Бо ніхто з нас насправді не творить, пані й панове...»[12, 70].

Протистояння жінки патріархальним нормам життя і протистояння Богу – **«а щоб знав!»** – забезпечує їй роль Діви-Войовниці, бо «всьому «жіночому», хай то буде материнство, чи пологи, розлучення, чи хатні клопоти, наперед відмовлено українською культурою не то в «божесті», а й в елементарній естетичній вартості» [6, 7]. Заздрісно цитує О. Забужко О. Блока, який наприкінці життя, ще 1918 року «запідозрив і – замислився: «Жінка, можливо, теж може пройти фаустівський шлях» [6, 7]. А у XIX ст. Леопольд фон Захер-Мазох, аналізуючи психологічну відмінність українок від європейських жінок, пророчо проголосив, що в лоні цих жінок «лежить майбутнє» українського народу (цит. за [9, 383]).

Таким чином, О. Забужко на рубежі епох у своєму геніальному художньому тексті «Казка про калинову сопілку» через материнсько-дочківський архетип екзистенційно осмислює і художньо інтерпретує українську ситуацію з погляду ґендерної проблеми.

Художній результат цього творчого задуму сформулюємо словами авторки: «Українська культура всередині себе, в своїй ґендерній структурі й досі залишається колоніальною» [6, 10].

До обнадійливих симптомів сучасного нашого «ґендерного одужання» О. Забужко зараховує те, що для більшості жінок-літераторок її генерації (не згадуючи вже про наступну!) перспектива бути «коронованою» на «одинокого мужчину» давно втратила всяку привабливість і сприймається – коли такі спроби подибуються – цілком іронічно. «Діва» (хай навіть то буде Діва-Войовниця...) як головний архетип української жіночості, поза сумнівом, вичерпала себе» [6, 9].

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму : Монографія / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с. 2. *Барт Р.* От произведения к тексту / Ролан Барт // Избранные работы : Семиотика: Поэтика. – М. : Прогресс, 1989.– С. 413–423. 3. *Біблія* або Книги Святого письма Старого й Нового Завіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена / Біблія /. – К. : Українське Біблійне Товариство, 1992. – 296 с. 4. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм / Тамара Гундорова. – К. : Часопис "Критика", 2005. – 264 с. 5. *Елштайн Д. Б.* Громадський чоловік, приватна жінка. Жінка у соціальній і політичній думці / Джін Бетке Елштайн Джин. – К. : Альтернативи, 2002. – 344 с. 6. *Забужко О.* Жінка-автор у колоніальній культурі / Оксана Забужко // Українська мова та література. – 2003. – №10 (314) – С. 3–11. 7. *Забужко О.* Книга Буття. Глава четверта. Футурологічна притча / Оксана Забужко // Прапор. – 1989. – № 12. – С. 15–56. 8. *Забужко О.* Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – Вид 2-е / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2004. – 240 с. 9. *Зборовська Н.* Фемінізм як сестровбивство / Ніла Зборовська // Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії української літератури: Монографія. – К. : Академвидав, 2006 – С. 457–498. 10. *Іванишин В.* Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / [Упоряд. тексту П.В. Іванишина]. – К. : ВЦ "Академія", 2010. – 256 с. 11. *Калинова сопілка* // Калинова сопілка. Антологія української народної творчості. Казки, анекдоти, легенди, перекази, оповідання. – К. : Веселка 1989. – С. 171–172; Дідова дочка й бабина дочка // Українські народні казки. – К. : Веселка, 1988 – С. 241–249. 12. *Краснокутська А.* Оксана Забужко: казка-інтертекст як сфера проявлення «письменника-нелюдини» / Алла Краснокутська // Від бароко до постмодернізму: Збірник праць кафедри української та світової літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Григорія Сковороди [За ред. проф. Л. Ушакова] – Т. ІІ. – Харків : «Майдан», 2003. – С. 61–73. 13. *Крістєва Ю.* Stabat Mater / Ю. Крістєва //

Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів : Літопис, 1996. – С. 495–510. 14. *Скуратівський В.* Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії / Вадим Скуратівський // Забужко О. Сестро, сестро. Повісті та оповідання. Видання друге. – К. : Факт, 2004. – С. 5–19.

Наталія Глушковецька,
аспірантка

ТВОРЧІСТЬ ШІСТДЕСЯТНИКІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В.СТУСА (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРІЮ)

У статті на основі аналізу епістолярної спадщини В.Стуса охарактеризовано особливості його літературно-критичних підходів до творчості окремих письменників-шістдесятників, зокрема І. Драча, Л.Костенко, М.Вінграновського, І.Світличного, В.Голобородька, В.Шевчука, І.Калинця, Г.Тютюнника.

Ключові слова: В.Стус, епістолярій, шістдесятники, творчість, літературна критика.

В статье на основе анализа эпистолярного наследия В.Стуса охарактеризованы особенности его литературно-критических подходов к творчеству отдельных писателей-шестидесятников, в частности И.Драча, Л.Костенко, Н.Винграновского, И.Светличного, В.Голобородько, В.Шевчука, И.Калинца, Г.Тютюнника.

Ключевые слова: В.Стус, эпистолярий, шестидесятники, творчество, литературная критика.

In the article the features of V.Stus's literary-critical approaches to the work of the men of the sixties (I.Drach, L.Kostenko, M.Vinhranovskyi, I.Svitlychnyi, V.Holoborodko, V.Shevchuk, I.Kalynets', H.Tyutyunnyk) are analysed on the bases of his epistolary heritage.

Keywords: V.Stus, correspondence, the men of the sixties, creation, literary criticism.

Епістолярій В.Стуса є одним з основних джерел аналітичного розуміння його творчості. Листи практично не містять фактажу особистого життя, натомість – глибокий аналіз атмосфери часу, оцінка явищ літературного життя, реакція на політичні події, демонстрація широкого кола інтересів: літературні зацікавлення, філософія, мистецтво, мовознавство, музика тощо. Кореспонденції В.Стуса, перевершивши рівень звичайного буденного листування, являють собою «систему дзеркал, в яких відображується багатогранна індивідуальність поета» [3, 230]. Вони дають змогу дослідити добірне коло читацьких інтересів митця, демонструють рівень осмислення прочитаного, об'єднуючи невеликі за об'ємом літературні есе, різноманітні побіжні нотатки, міркування, здобуті на основі особистого життєвого досвіду.

Окремі аспекти ставлення В.Стуса до творчості шістдесятників були об'єктом наукового аналізу М.Коцюбинської [3, 4], М.Жулинського [2], Л.Тарнашинської [16], В.Просалової [9], Л.Ромащенко [10] та ін. Проте дослідження епістолярію поета як джерела вивчення літературної творчості сучасників все ще знаходиться в початковому стані.

Епістоли свідчать, що навіть в екстраординарних умовах неволі Стус ретельно відстежував літературну творчість сучасників, рекомендував новинки своїм кореспондентам. Поет мав декілька джерел надходження літератури:

передплатні видання, замовлення через відділення «Книга – поштою», «літературні передачі» друзів, особисті бібліотеки співкамерників та твори, переписані у листах. Коло його лектури головно окреслене такими передплатними виданнями: «Літературна Україна», «Поезія», «Всесвіт», «Новая и новейшая история», «Иностранная литература», «Вопросы философии», «Вопросы литературы», «Современная художественная литература за рубежом» тощо. В'язням було дозволено передплачувати радянську пресу і, як зауважує В.Овсієнко, «кожен старався забезпечитися якомога більшою кількістю, бо не знаєш, де ти, в якій камері будеш – мусив покладатися тільки на самого себе» [7, 188].

Епістолярні студії поета демонструють рецепцію творів як вітчизняних, так і зарубіжних авторів. Його читацькі уподобання корпорують твори українських (від Г.Сковороди, І.Котляревського до І.Драча, Д.Павличка, Л.Костенко та ін.), російських (А.Ахматова, Ю.Даніель), польських (Ю.Словацький, Г.Сенкевич, Б.Прус), німецьких (Й.В.Гете, Е.М.Ремарк, Б.Брехт, Т.Манн, Г.Бель, Б.Готфрід, Г.Стефан, Г.Енценсбергер, Е.Кестнер), американських (Е.Хемінгуей, І.Стоун, Д.Роберт, Е.Камінгс), англійських (Ч.Дікенс, Д.Байрон, Д.Джон, С.Спендер), японських (Я.Кавабата, К.Ое), французьких (Г.Флобер, А.Рембо, П.Лене, О.Бальзак, П.Елюар), австрійських (С.Цвейг, І.Бахман, Р.М.Рільке), бельгійських (Е.Верхарн), шведських (С.Лагерлеф) митців. Освоєння досвіду світової літератури стимулювало власні інтенсивні пошуки, викликало нові задуми, дозволяло виявити своє мистецьке «я».

Активне захоплення В.Стуса літературною критикою на початку 60-х років було викликане не тільки прагненням реалізуватися в атмосфері несприйняття його офіційними колами як поета, а й потребою відшукати себе саме в цій сфері літературного життя. Ще в студентські роки В.Стус проявляв неабиякі задатки літературного критика. Так, учасник літстудії Донецького пединституту, поет О.Орач згадував: «був поміж нас літстудієць, втрапити «на зуби» до якого було страшнувато й кортіло, бо він аналізував прискіпливо, детально, доказово, вимогливо, лишаючись при тому, сказати б, у межах делікатної доброзичливості» [8, 44]. В київський період життя В.Стус знову ж таки сприймався у своєму колі швидше як літературознавець, аніж поет, оскільки його рецензії та критичні статті «часом мали більший розголос, ніж його нечисельні поетичні добірки» [1, 10]. Тому вже ранні літературознавчі студії В.Стуса про М.Рильського, Г.Беля, Г.Лорку та інших сучасників стають своєрідним способом самоутвердження молодого автора та репрезентантом його художньо-естетичних критеріїв.

Зважаючи на такі професійні уподобання, не дивно, що однією з центральних тем багатофункціонального листування В.Стуса є літературна критика. Розглядаючи особливості критичної діяльності письменників, що міститься в листах, сучасні літературознавці диференціюють листи як жанр літературної критики і приватні листи з уміщеною в них літературною критикою [5, 237]. Епістоли В.Стуса можемо віднести до другої групи, позаяк у

них висловлено враження про художні твори, показані стосунки письменників між собою, віддзеркалена полеміка з рецензентами тощо.

Епістолярна літературна критика В.Стуса має певні особливості. Зокрема, чітко простежується індивідуальний стиль автора; вирізняється вільна та незалежна форма викладу критичних суджень; вражає оригінальність у потрактуванні літературних явищ; розкриті його пристрасті та антипатії. Увагу привертає той факт, що В.Стус зосереджувався на непересічних постатях і творах літературного процесу, які стимулювали його творчу уяву, викликали захоплення або протест.

Проте здійснити літературно-критичний аналіз епістолярної творчості В.Стуса без урахування екстралітературних чинників (суспільно-політичні події, соціокультурні реалії, мистецькі тенденції і т.д.) неможливо, адже вони безпосередньо впливали на явища літератури і, відповідно, мали тенденцію до віддзеркалення в епістолярії В.Стуса.

Літературно-критичний струмінь особливо виразний у листах табірного періоду, коли в'язень не міг брати повноцінної участі у літературному процесі, а епістоли були єдиним способом передати у «велику зону» думки, літературно-критичні зауваження, поезії. Отож, як вдало помітила М.Коцюбинська: «В умовах ґратованого існування жанр епістолярної рецензії набуває нового дихання. Автори листів, очевидно, розглядали їх як природне продовження своєї питомої діяльності – поетичної, перекладацької, літературно-критичної, як форму участі в літературному процесі людей позбавлених такої можливості» [4, 168].

Магістральною темою епістолярної критики В.Стуса є аналіз творчості сучасників. Діапазон оцінки В.Стусом творчого доробку шістдесятників досить широкий – від схвалення й толерування до цілковитого несприйняття й категоричного відкидання окремих персоналій. В оцінці творчості сучасників В.Стус намагався бути об'єктивним, перш за все характеризував твори за інтелектуальним та художнім рівнем. Виділяючи два рівні інтелектуальності: тиражовану (для прикриття інтелектуальної вбогості) та інтелектуально насичену (яка відчувається на всіх рівнях твору і в кожному творі автора), В.Стус стверджував, що «рівень інтелектуальності поета відбивається і в головній думці вірша, і в композиції, і в самому стилі» [13, 180].

Аналіз творчості сучасників дав можливість В.Стусові виокремити в літературній критиці 60-х років проблему авторської самосвідомості. Акцентуванню поета на проблемі творчої індивідуальності митця сприяло штудіювання філософії та «ще більше, ніж філософія і література, українських поетів «навчало життя» [6, 130]. Актуальність проблеми демонструють літературознавчі розвідки В.Стуса «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)», «До проблеми творчої індивідуальності письменника», «Най будем щирі…». Ця проблема знайшла своє широке віддзеркалення і в епістолярній спадщині митця, де Стус-критик постає цілком оригінальним та своєрідним. Він вражає глибиною та багатогранністю суджень, поліфонією естетичних оцінок, ерудицією та непересічністю думок.

Аналіз епістолярію письменника засвідчує, що найвиразніше ця проблема простежується у літературно-критичних оцінках І.Драча. Якщо ранні листи фіксують позитивне ставлення до творчості та особистості поета, то в епістолах, написаних після оприлюднення покаянного листа І.Драча (травень 1966 р.), в якому поет шкодував про свої зв'язки з дисидентами, виразно помітне розчарування: «Не знаю, як би я чувся на місці якого Драча. І чи витримав би – тобто, чи залишився б у сідлі» [12, 67]. Згодом нотки зневіри набувають характеру гострої, подекуди іронічної критики: «Первопочатки» Драчеві (Вітчизна, № 1, 72) – велике бознащо» [14, 15] (лист до дружини й сина від 15.02.1973 р.); або: «Прочитав у 4 числі Вітчизни добірку Драча. І стільки робленого, вимученого завважив – на кілька сторінок тексту – два-три живих рядки» [14, 368]. Не змінилося ставлення В.Стуса до творчості І.Драча і в останніх листах: «Драчеві вірші в Літературній Україні – то не шедеври. Прочитав я – і гірко стало за поета. Він, мабуть, уже потерпає перед читачем, бо сам знає, що його лодія – розсохлась, відколи він її витягнув із болота шістдесятництва. Доля його дописується трагічно. Боляче мені за нього, як боляче» [14, 483].

Тотожне бачення спостерігаємо у ставленні до творчості В.Шевчука. Епістолярна спадщина засвідчує, що погляди В.Стуса на його літературний доробок еволюціонували від захоплення до цілковитого несприйняття. Майже одночасно вони увійшли в середовище молодих київських інтелектуалів, проте шляхи їхні розійшлися, не перейшовши в діалог. В.Стус потрапив до «малої зони», де в абсолютно несприятливих для творчості умовах писав свої вірші, а В.Шевчук у важкі сімдесяті роки, коли його майже не друкували, абстрагувався від зовнішнього світу й продовжив працювати, як умів та міг. Листи демонструють, що спершу В.Стус цікавився та схвально відгукувався про творчість письменника: «кортить почитати Шевчука» [14, 108]; зрадів появі його оповідання «На вітрах»; шкодував, що якось «я грішний, ніколи надто не переймався його текстами» [14, 377]. Проте згодом звучить гостра критика: «Прочитав у «Літературній Україні» оповідання В.Шевчука (зветься, здається, «Сивий»). Воно трохи химерикувате, а ще більше – плитке. Небезпечна ж така стилістика: вона й душу може обмілити» [14, 404]; або: «По-старому не можу читати В.Шевчука (його повість у «Жовтні») – ніяк не подолаю його драглистого стилю» [14, 420]. Очевидно, В.Стус, який стежив за літературним процесом, головно черпаючи інформацію зі шпальт газет та журналів, побачивши на сторінках часописів появу значної кількості творів В.Шевчука після майже десятирічної перерви, прийняв його за відступника.

В.Стус-критик простежував й боляче сприймав втрату творчої індивідуальності одним із найулюбленіших поетів-сучасників – М.Вінграновським. Ранні епістоли В.Стуса фіксують сприйняття, схвалення та захоплення поетичним талантом та особистими рисами характеру письменника. У листі від 9.03.1964 р. до В.Дідківського В.Стус писав: «Зміна» показала, що він бухне і бухне. І все це добре. І все це не на рік» [12, 31]. Давав рекомендації синові щодо вивчення творчості М.Вінграновського, зокрема радив розпочати зі збірки «Сто поезій»: «Там Ти знайдеш добрі вірші. Я часто згадую його

вірші: «ні слів, ні сліз, ані колін – лиш горде горе тонкостанне» (здається, вірш зветься «Ніч Богуна», хоч це шматки тексту – що в збірці). Або: «і грає рабство в сурми золоті». Він дуже ніжний, я сказав би, непристойно ніжний, непристойно для мужчини ніжний (у наш час таку ніжність ховають, аби її не уразити об будення й бездушність). Але з цими рядками пов'язана моя молодість – моє 20-річне існування. Я думаю, що Тобі сподобаються його вірші» [14, 423]. Проте згодом (починаючи з 1966 р.) в епістолах домінує розчарування з приводу неспроможності Вінграновського протистояти та вирватися з лещат системи: «Бач, як ламається Микола від геніяльного до просто дешевого. Але я вірю в нього найбільше – він найчистіший талант» [12, 40]; або: «Прочитав «На срібному березі» М.Вінграновського – і боляче було. Київська прописка часом вадить талантові. Як і київські видавництва. Як і київське середовище» [12, 166]. Зрештою, у листі, датованому груднем 1983 р., звучить гостра критика: «Став читати збірку «Київ» Вінграновського – і розчарувався. Це ж вірші «мальчика, не мужа». Уся естетика – підліткова, а трибунність – сценічна» [14, 451].

Діаметрально протилежними були літературознавчі погляди В.Стуса на творчість Григора Тютюнника. У перших кореспонденціях автор досить стримано відгукувався про літературний хист письменника. Зокрема, у листі до рідних від 26.01.1973 р. В.Стус писав: «Прочитав гарне оповідання Тютюнника («Сліпий дощ») – прекрасна фактура довкола порожнечі, бо смисл – обцяцьковування дозволених закутів. Тут є програма, як у комп'ютері» [14, 44]. Стус натякав на поклоніння чиновницькому диктату. Такі думки, поряд із чисто професійними враженнями від прочитаного оповідання, очевидно, були викликані й фактом появи на шпальтах газет і журналів творів письменника, а також перемогою у низці конкурсів. Проте, невдовзі тональність і зміст суджень В.Стуса про літературний доробок Тютюнника еволюціонують до лаконічної похвали. Як-от, у листі до дружини й сина від 26.01.1982 р. він радить прочитати повість Тютюнника «День мій суботній», вважаючи, що вона має сподобатися Дмитрові, так як «геть жваво написана» [14, 416]. Власні ж враження від твору В.Стус передав такими словами: «досить сподобався свіжістю своєю прозовий текст Григора Тютюника». Одначе така, не надто емоційна оцінка знайшла продовження у цілковитому захопленні: «він – чистий варіянт Шукшина Василя – і не бідніший, ні» [14, 412].

Особливою сторінкою епістолярної літературної критики В.Стуса є аналіз творчості «братів по духу», яких об'єднувала єдина система ціннісних уявлень та понять про громадянський обов'язок, Україну, мову. У ставленні митця до їхніх творів відчувається глибоке розуміння та позапросторова комунікація. Передусім це простежується в епістолярному діалозі В.Стуса та І.Світличного, між якими, за твердженням дружини останнього, існував духовний зв'язок [11, 138]. Переписка між поетами зародилася ще до ув'язнення у 1969 р. та тривала до 1981 р. Звичайно ж, вона не могла бути повноцінною в умовах табору, проте, допоки цензура пропускала листи, митці вели прямий діалог, надсилаючи вірші та переклади, а після посилення цькування органами держбезпеки, які знали про дружні стосунки між дописувачами, – контактували, передаючи

повідомлення в листах до дружин. В.Стус вважав І.Світличного однією з найчесніших і найсвітліших постатей у тогочасній радянській літературі, високо цінував його художній смак, кваліфіковані літературно-критичні оцінки творів.

У листах В.Стуса другої половини 70-х рр. зафіксоване захоплення фактом повернення І.Світличного до поетичної діяльності, яку той, поступаючись місцем молодій генерації, покинув, зосередившись на роботі літературного критика: «На превелику радість мою, кожна подача Іванових віршів сповнює мене вдячністю до благословенної Перми, яка змусила-таки Івана до писання віршів, які він, на жаль, покинув був десь на початку 60-х рр.» [12, 129]. Підкреслюючи позитивний вплив ув'язнення, де в специфічних умовах самотності та своєрідної ізоляції, поетичний голос І.Світличного зазвучав по-новому, В.Стус констатував у листі до друзів: «І заговорив сам. І ні на йоту – пози (а як поетові хоч трошки – без пози?), чесно, розумно, без надриву, голосом згори – мовляв, зле, геть зле, але ногами совати – не будемо. І – мова славна (стилістика), така сьогоднішня, така пружна, ощадна, гола геть. Без докучливих шмаркатих поетизмів, без дистиляції: житній зеківський глевкий хліб, грубою сіллю присолонений!» [12, 130].

Ще одним ув'язненим шістдесятником, з якого Перм зробила «високого класика» [12, 154], був І.Калинець. Збереглося 2 листи В.Стуса до І.Калинця, з яким Василя пов'язували дружні стосунки, а в решті випадків повідомлення передавалися через дружин. Аналіз листів дає змогу констатувати, що В.Стус з інтересом стежив за творчістю поета, захоплювався віршами, але не до вподоби був йому вінок сонетів «Сковорода»: «На жаль превеликий, я не захоплений його Сковородою, як Їван (у Івана – ширше, місткіше серце, ніж у мене, отож, я, певне, грішу проти Ігоря). Але коли б сусідування з Іваном опростило стиль Ігорів – як би то було добре!» [12, 131]. Примітно, що В.Стус, філософсько-інтелектуальна манера поезій якого часто вимагає у читача повного розумового занурення у духовний світ автора, визнав надто складний стиль письма Калинця. Водночас лист від 15.05.1978 р. фіксує патетичну оцінку віршів поета, написаних в ув'язненні: «Вірші Ігоря мене дуже втішили. Його герметизм не витримав пермського іспиту – і Муза вирвалася на волю! Дуже радий» [12, 146].

Листи рясніють спогадами про самобутнього поета, товариша В.Стуса зі студентських років – В.Голобородька, який увійшов у літературу в шістдесятих роках, проте твори його поширювалися в основному через самвидав, оскільки ім'я його було під забороною. Високо шануючи В.Голобородька як поета, В.Стус ознайомлював київську еліту з його віршами; намагався допомогти у друці творів (надіславши В.Чорноволові вірш «Буде золото у золоті», просить: «Коли можеш – надрукуй у своїй теперішній газетці» [12, 47]); самостійно передруковував його вірші: «Я передрукував його вірші (коло 40), відібрані ним для обговорення» [12, 69]; підтримував морально у скрутні часи замовчування: «Я думаю, що ти вже будеш от-от. Бо ж автор такого великого «Летючого віконця». Їй-богу, Василю, в тебе вже більше за двотомовик М.Бажана. Правда, поки що в тебе нема літературно-критичних статей, віршів

про ..., доповідей на пленумах, памфлетів і т.і. Ти ще не академік і не редагуєш УРЕ, але коли взяти чисто вірші – то в тебе не менше за Миколу Платоновича» [12, 64]; давав поради: «читав твою книжку, все так само, де-не-де – коректорські вади чи невчитання, щось – помилково перенесене зі збірки до збірки, а всього – 233 стор.» [12, 64]. Будучи в ув'язненні, продовжував перейматися долею В.Голобородька, вважаючи її складнішою від власної: «Сушаться кияни, що я збавляю здоров'я на цій клятій роботі. А чом не сушаться Василем Голобородьком, що давно вже шахтарює? Певне, й вірші пише» [12, 148]. Таким чином, у листах простежується позитивне, дещо захоплене сприйняття В.Стусом творчості своїх товаришів. Близькість із ними, спільна життєва позиція, національні ідеали, безумовно, позначалися на ставленні Стуса-критика до їхньої літературної діяльності.

У листах та критичних розвідках В.Стуса однією із ключових є тема гендерного дискурсу. Вірогідно, що роздуми про гендерне забарвлення літератури були викликані освоєнням досягнень зарубіжної психології, зокрема праць Ф.Ніцше, К.Юнга, О.Вейнінгера та ін. Спостереження поета за проявами фемінності у творах сучасних представників літератури стали основою для пошуку свого творчого шляху, конструювання своєї ідентичності. В листі до дружини і сина від 1.06.1981 р. знаходимо глибокий аналіз збірки Л.Костенко «Циганська муза». Здійснюючи її літературно-критичний аналіз, поет екстраполює одержані висновки на визначення сутності поетичної творчості загалом: «Циганська муза» дійшла до мене. І так само вподобав її. Хоч ставлення до цілої збірки – не абсолютно схвальне. Добре, що поповнила теми поезії. Так, особливо мені до душі тема Музи – жінки. Мені здається, що Україна – вся жіноча, жіночна. Що українські чоловіки не на рівні геніяльного жіноцтва свого (дуже прошу – не сприймати це просто як галантність). Українські пісні – все жіночі голоси. А чоловічі – чого вони варті – в гамі почуттів, настроїв, почувань? Справді, це муза Безчоловіча, безлицарна; туга її – жіноча. Сила її – жіноча. Мужність її – жіноча так само. А що ж чоловіки?» [14, 377]. Отже, В.Стус констатує домінуючу роль представників жіночої половини письменства і депривацію чоловіків.

Водночас у епістолах В.Стуса спостерігається виважене, далеке від ідеалізації чи критиканства бачення творчості Л.Костенко. Високо цінуючи поетичний і громадянський феномен поетеси та розуміючи умови замовчування, в яких їй доводилося творити, В.Стус у листі до друзів від 21.11.1977 р. писав: «Бідна Ліна намовчалась, наїлась гіркої тиші – появилася збіркою, де сліди втрат чималі» [12, 130]; або: «Від збірки Лініної я не в захваті, на жаль. Проте ковтнув її одразу ж (такий сюрприз!)» [12, 132]. Епістоли В.Стуса до дружини від 9.02.1981 р. містять перелік віршів поетеси, які були найбільше до вподоби В. Стусу: «Щасливиця, я маю трохи неба», «Не треба класти руки на плече», «Розвиднилось траві», «Маркова скрипка», «Буває мить якогось потрясіння», «Німе кіно – оця моя стіна». Водночас поет розмірковував над їхньою літературною цінністю: «все – різносусідує. Є прекрасні рядки, є слабіші. Хоч суть не в цьому; надто природнім голосом вона заговорила – що тепер робити каліфам на мить? Що робити каннібалам од

літератури? Справді – велика дяка, що в музи такі обраниці» [14, 358]. Не все сприймав і поціновував В.Стус у «Марусі Чурай», проте ставив її на щабель вище від лірики поетеси: «Вірші її – трохи не те, що роман про Чурай. Стильово. У Чурай – дозріла стилістика. А в ліриці – черезсмужжя…» [14, 358].

Дослідження літературно-критичного доробку В.Стуса, висловленого на сторінках епістолярію, дає змогу визнати аксіоматичність твердження М.Жулинського, що певна різкість і категоричність суджень В.Стуса про Л.Костенко, М.Вінграновського, І.Драча, Г.Тютюнника, В.Шевчука пояснюється «глибиною тієї прірви насильного відчуження, яка пролягла між долею ув'язненого, жорстоко, несправедливо відторгнутого від найсвятішого для нього – від творчості і долями його колег, які залишилися, там, у Києві, звідки їхні голоси на захист несправедливо осуджених режимом не долинали до тюрм і концтаборів» [2, 612]. Через те В.Стусу була найближчою творчість І.Світличного, В.Голобородька, І.Калинця, які, попри деякі розбіжності у поглядах, працювали у тому ж напрямку, тобто поезія їхня була ускладненою, європейськи зорієнтованою, зі свідомим прагненням «перекодувати національне інтернаціональною мовою світової культури» [15, 50].

Таким чином, епістолярна спадщина може слугувати цінним джерелом для з'ясування літературознавчих поглядів В.Стуса на творчість представників шістдесятництва. Аналіз літературного доробку сучасників, доля яких була помережана знаковими історичними та літературними подіями, допоміг В.Стусу простежити напрямки розвитку української літератури, переглянути і переусвідомити сприйняття загальновизнаних майстрів слова.

1.*Дзюба І.* Свіча у кам'яній пітьмі / І.Дзюба // Стус В. Палімпсест: Вибране. – К.: Факт, 2003. – С.7-32. 2.*Жулинський М.* Слово і доля: Навч. посібн. / М.Жулинський. – К.: А.С.К., 2002. – 642 с. 3.*Коцюбинська М.* Епістолярна творчість Василя Стуса / М.Коцюбинська // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 2: Листи до друзів та знайомих. – С.218-240. 4.*Коцюбинська М.Х.* Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість / М.Х.Коцюбинська. – К.: Дух і Літера, 2009. – 584 с. 5.*Літературознавчий* словник-довідник / за ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2007. – 753с. 6.*Мазоха Г.* «Між співами тюремних горобців» (Багатофункціональні листи українських письменників з неволі 70-80-х рр. XX ст.) / Г.Мазоха // Науковий вісник Чернівецького університету. Серія: Слов'янська філологія. – 2006. – Вип. 276-277. – С.128-133. 7.*Овсієнко В.В.* Світло людей: мемуари та публіцистика / В.В.Овсієнко. У 2 кн. Кн.1. – 2-ге вид. доп. – Харків: Харківська правозахисна група; К.: Смолоскип, 2005. – 352 с. 8.*Орач О.* Вибір / О.Орач // Не від любив свою тривогу ранню… Василь Стус – поет і людина: спогади, статті, листи, поезії / [упоряд. О.Ю.Орач (Комар)]. – К.: Укр. письменник, 1993. – 400 с. 9.*Просалова В.* Проблема естетичного самовизначення в літературознавчих студіях В.Стуса / В.Просалова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. / [редкол. С.В.Мишанич (відп. ред.) та ін.]. – Донецьк: Видавництво Донецького національного університету, 2001. – Вип.6. – С.192-199. 10.*Ромащенко Л.* Шістдесятники і шістдесятництво в епістолярії В.Стуса (за матеріалами збірки «Листи до сина») / Л.Ромащенко // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. – Вип. 21. – 392 с. 11.*Світлична Л.* Хресні побратими /Л.Світлична // Сучасність. – 1998. – №7-8. – С.138-154. 12.*Стус В.* Твори : у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів: Просвіта, 1997. – Т.6 (додатковий). – Кн. 2. – Листи до друзів та знайомих – 263 с. 13.*Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів: Просвіта, 1997. – Т.4. – Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна

критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита. – 543 с. 14.*Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Т.6 (додатковий). – Кн. 1. – Листи рідних. – Львів: Просвіта, 1997. – 495 с. 15.*Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість / Д.Стус. – К.: Факт, 2004. – 368 с. 16.*Тарнашинська Л.* Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л.Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.

Людмила Анісімова,
викладач

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ДОСВІД ТЕОРІЇ ЧИТАЦЬКОГО ВІДГУКУ

У статті досліджено історію та особливості міждисциплінарних термінологічних запозичень представниками американської теорії читацького відгуку (1960-х – перша половина 1980-х рр.) в контексті загальної тенденції до міждисциплінарності у світовій науці й культурі.

Ключові слова: теорія читацького відгуку, міждисциплінарні термінологічні запозичення, американська літературна критика і теорія, терміни з філософії, психології, історії наук, лінгвістики й антропології.

В статье исследовано историю и особенности междисциплинарных терминологических заимствований представителями американской теории читательской реакции (1960-е – первая половина 1980-х гг.) в контексте общенаучной и культурной тенденции к междисциплинарности.

Ключевые слова: теория читательской реакции, междисциплинарные терминологические заимствования, американская литературная критика и теория, термины из философии, психологии, истории науки, лингвистики и антропологии.

The article deals with the history and peculiarities of interdisciplinary terminological adoption in American Reader-Response Theory (from late 1960th to early 1980th) in the context of general tendencies and trends to interdisciplinarity in science and culture.

Keywords: Reader-Response theory, interdisciplinary terminological adoption, American literary criticism and theory, terms from philosophy, psychology, history of science, linguistics and anthropology.

Сучасна теорія літератури є частиною більш загального культурного явища, знаного як «інтерпретаційний поворот» («interpretive turn»), яке спричинило революцію у багатьох галузях знань, а не лише у гуманітаристиці.

У потрактуванні Ю.Б.Борєва (ще у далекому 1985 р.), інтерпретація є основою розуміння тексту, яка охоплює всі види комунікації та всі можливі семіотичні системи [1, 40]. Тобто, інтерпретація виходить за межі традиційної герменевтики й поширюється на інші види діяльності людини. У своїй книзі «Теорія художнього сприйняття і рецептивна естетика, методологія критики і герменевтика» науковець цитує Ґ.Кюнга: «Музикант інтерпретує музичний твір, який він виконує, літературний критик – твір теперішньої літератури, перекладач – думки, висловлені мовою оригіналу, мистецтвознавець – картину, математик – формулу» [1, 40]. Лише в результаті творчого процесу інтерпретації, на думку Ю.Б.Борєва, приходить розуміння, яке і є її метою.

На разі, у сучасному зарубіжному літературознавстві, у час після проголошеної «смерті Теорії» (саме з великої літери [10]), гостро стоїть не лише глобальне питання існування теорії літератури, але й більш часткові проблеми, наприклад, вивчення її локусу та ступеню міждисциплінарної взаємодії. Також помітний стійкий інтерес науковців початку XXI ст. до переоцінки літературно-критичних і теоретичних феноменів минулого. Наприклад, Джуліан Волфрейз зазначає про необхідність «трансформувати критичне минуле шляхом інтерпретації з перспективи сьогодення» [9, viii], рецензуючи книгу «Формалістична критика й теорія читацького відгуку» (2002) Тодда Ф. Девіса та Кеннета Вомака – «доступного представлення двох важливих напрямків в історії теорії літератури двадцятого століття».

У передмові до книги «Довідник з літературної теорії та критики університету Джона Гопкінса» (2004) (The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism) йдеться про те, що в останні 3-4 десятиліття теорія літератури та літературна критика відіграють провідну роль в гуманітарних і суспільних науках. Також зазначено, що літературознавство у сучасному розумінні перестало бути виключно «вивченням літератури: її дискурси зараз поширюються поза межі літератури, до перетину з антропологією, філософією, психологією, лінгвістикою, політичними науками» тощо. У вітчизняній науці спостерігаємо суголосні погляди, приміром, у науковому посібнику «Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту» (2009) О.В.Червінської, І.М.Зварича, А.В.Сажиної читаємо: «Потреба виходу видання з теорії психологічних аспектів саме літературної рецепції […] постає у зв'язку з загальною науковою актуальністю та її потенційними перспективами» та «сьогодні наука сміливо береться до ревізії старих наукових підвалин» [4, 6]. Роком раніше, Я.О.Поліщук, з'ясовуючи феномен «літератури як геокультурного проекту», в однойменній монографії вдається до формули інверсії, яку розглядає в трьох різних векторах, останній з яких спрямований поза межі літератури. «Художня словесність, формуючи власну мову порозуміння з *позалітературними чинниками* **(**курсив мій**.** – Л.А.**)**, незворотно змінює пріоритети, зосереджуючись на актуальних для неї окремих складниках цілої множинної системи естетичних парадигм» [3, 5], – зазначає автор.

Метою нашої розвідки є вивчення історії та особливостей міждисциплінарних термінологічних запозичень представниками американської теорії читацького відгуку (1960-х – перша половина 1980-х рр.) в контексті загальної тенденції до міждисциплінарності у світовій науці й культурі; порушити питання функціонування і дослідження міждисциплінарності у літературознавстві у вітчизняному науковому просторі.

Вивчення літературознавчих джерел засвідчує цікаві, на нашу думку, факти, а саме, що міждисциплінарність була притаманна не лише постмодерністським, тобто, постструктуралістським й гетерогенним літературознавчим напрямкам. Стенлі Едгар Хіман у книзі «Озброєне бачення» (1948) пов'язує нове літературознавство того часу переважно з тенденцією долати кордони, а не встановлювати їх. Тобто, *intrinsic* (замкнене у собі) літературознавство протиставлялось *interdisciplinary / extrinsic*

(міждисциплінарне, тісно пов'язане з психологією, лінгвістикою, історією, антропологією тощо). С.Е.Хіман вбачав та акцентував у працях Т.С.Еліота, А.А.Річардса, Вільяма Емпсона, Айвора Вінтерса інше, ніж, наприклад, Джон Кроу Ренсом у книзі «Нова критика» (1941р.), в якій він проголосив про час появи «потужного інтелектуального напряму, який заслуговує називатись новою критикою» [8, 1004]. За переконанням деяких науковців, напр., Евана Картона та Джеральда Граффа, існувало дві дуже відмінні «нові критики», що претендували на цю назву: одна з яких наполягала на новизні, поєднуючись з такими академічними дисциплінами як філософія, історія, психологія тощо, інша ж, навпаки, відділяла себе від них, не допускаючи жодного втручання ззовні [21, 293]. Увага до міждисциплінарності стане пізніше характерною рисою теорії читацького відгуку.

Доречним буде надати коротку інформацію про теорію читацького відгуку як літературно-критичний і теоретичний напрям у літературознавстві, окреслити її основні характеристики, назвати провідних представників тощо.

В літературознавстві США наприкінці 60-х рр. XX століття, з одного боку, ще продовжувалося панування формалістської «нової критики», з іншого, – вже розпочався пошук нових підходів до аналізу та інтерпретації художніх текстів, використовуючи здобутки як американських, так і європейських науковців. Результатом цього процесу стала поява різнопланових теорій, зосереджених саме на вивченні категорії ***читача, процесу читання*** та ***читацького відгуку***. З початку 1970-х читачів (конкретних, уявних, ідеальних, інформованих, імпліцитних, нараті, суперчитачі та ін.) й процес читання вже вивчало широке коло науковців (так званий, audience-oriented criticism): ця тема стала надзвичайно актуальною й полемічною. З плином часу, окреслилась «серцевина», основні теоретики теорії читацького відгуку: **Стенлі Фіш** (його рання теорія – афективна стилістика, а центральне поняття зрілої – «інтерпретаційні спільноти»), психоаналітики **Норман Н. Голланд** (транзактивна теорія) і **Девід Блейх** (суб'єктивна критика), **Джонатан Каллер** (структуралістський підхід) та **Луїза М. Розенблатт** (транзакційна теорія). Остання була визнана представницею цієї теорії лише наприкінці 1970-х і одразу як «піонерка» у цьому напрямку [22, n45], оскільки вона написала ще в далекому 1938 р. працю «Література як дослідження», в якій вона позиціонує читача як рівного з текстом у процесі творення значень, наголошуючи на активному процесі взаємодії між ними. Саме про неї у 1995 р. Вейн Бут написав: «тепер легко побачити як далеко попереду вона була у порівнянні з тими, хто у шістдесятих були проголошеними засновниками "критики читацького відгуку"» [17, x]. Зазвичай, до вищеназваних теоретиків також зараховують представників німецької Констанцької школи рецептивної естетики **Вольфганга Ізера** та зрідка **Ганса Роберта Яусса.**

Теорія читацького відгуку декларувала себе як повна протилежність «сцієнтичного» формалізму «нової критики» (з чітко окресленими позиціями, термінологічним апаратом, об'єктивним підходом до тексту тощо), проте лише наприкінці 70-х років «антропоцентричні» різнопланові концепції науковців, котрі займались вивченням читацького відгуку на художній текст,

дослідженням процесу читання чи рецепції тексту у США були поєднані під назвою теорія/критика читацького відгуку (Reader-Response Theory/Criticism).

Стівен Майю вважає, що «термін “критика читацького відгуку” вживається для опису множинності підходів, зосереджених на процесі читання: афективний, феноменологічний, суб’єктивний, транзактивний, транзакційний, структуральний, деконструкційний, риторичний, психологічний, мовленнєвих актів та інших критик були без особливого відбору об’єднані під назвою “читацький відгук”» [15, 19]. Авторка однієї з двох перших антологій з теорії читацького відгуку (далі – ТЧВ) вбачає в цій ситуації «не негативну еклектичність, а позитивну необхідність» [22, 7] і метафорично зазначає, що «авдиторіє-орієнтована» критика (audience-oriented criticism) є не одна галузь, а багато, «не один широко проторений шлях, але множинність перетинів, часто відмінних доріг, які покривають широчений простір критичного ландшафту» [22, 6].

На думку Джо Морана, «“міждисциплінарність” забезпечує демократичну, динамічну й кооперативну альтернативу старомодній, зосередженій на самій собі, замкненій природі дисциплін» [14, 3]. Міждисциплінарність та міждисциплінарні запозичення термінів стали характерними рисами ТЧВ, а основними джерелами запозичень для її представників були такі науки як лінгвістика, психологія, історія науки, філософія та антропологія. Позаяк про вплив лінгвістики (а саме, теорії мовленнєвих актів Джона Остіна й теорії Ф. де Соссюра) на літературознавство написано і сказано вже багато, зосередимось на решті вказаних у переліку наукових дисциплінах. Однак найперше слід з’ясувати, що саме маємо на увазі під дефініцією «термін»: **термін** (з *лат.* – межа, кордон), за визначенням Г.П.Мельникова, є «єдністю елемента зовнішньої сторони – рівня «лексису» – визначеним з внутрішньої сторони – з елементом «логосу», тобто поняттям понятійного поля наукової чи технічної дисципліни» [2, 6]. Інакше кажучи, термін – це спеціальне слово для позначення якогось поняття в певній галузі знань. Що ж відбуватиметься, коли якийсь термін застосувати для позначення якого-небудь схожого явища в іншій дисципліні чи галузі знань? Яка мета такої «трансплантації»?

Для наочнішої демонстрації меж, в яких відбувалась міждисциплінарна взаємодія у літературознавстві, варто навести розроблену М.Г.Абрамсом у книзі «Дзеркало й лампа: романтична теорія і критична традиція» (1953) нелінійну модель з текстом-центром і трьома векторами – до автора (митця), до читача (аудиторії) і до світу навколо нього. Представників ТЧВ зовсім не цікавила постать автора (крім Л.М.Розенблатт), мало переймалися вони самим текстом чи світом навколо, оскільки основним інтересом для них став власне читач і «малодосліджений» до того часу вектор між текстом і читачем.

Важко погодитись із Ж.Ґанном, який у статті «Міждисциплінарні студії» (1994), наводячи «новоутворені» літературознавчі критики й теоретичні напрямки із взаємодії літератури з такими науками як філософія, антропологія, політика, лінгвістика, релігія і психологія, позиціонує ТЧВ лише як результат взаємодії «літератури з психологією» [12, 249]. Насправді, це є, щонайбільше, на третину істиною, бо психоаналітичний підхід (Н.Н.Голланд і Д.Блейх) є

лише одним з декількох основних підходів у межах ТЧВ. Про вплив інших наук на ТЧВ поговоримо далі детальніше.

Засадничими і водночас суперечливими для ТЧВ є такі поняття, запозичені з інших наук, як: **досвід, множинність істини, інтеракція, транзакція, спільнота науковців** (з філософії прагматизму); **зміна парадигм, суб'єктивна парадигма, відносність, релятивізм** (з історії науки); **«я сам», ідентичність, тема ідентичності** (з психології), **культура, культурні зразки, норми поведінки, індивідуальні особливості у межах групи** (з антропології).

«Зміна парадигм» Т.Куна і суб'єктивна парадигма Д.Блейха

Раман Селден, розглядаючи передумови виникнення «читачеорієнтованих» теорій, зазначає, що окрім теорії відносності, важливими були напрацювання філософа Томаса С. Куна, автора «Структури наукових революцій» (1962), який довів залежність наукового «факту» від «системи поглядів, яку науковець-спостерігач привносить до об'єкту вивчення» [20, 46] і також обґрунтував думку, «що наука ніколи не була і ніколи не буде володарем незмінних істин, а лише фіктивних "парадигм"» [19, 371].

Парадигма (з грецької – *«модель, взірець»)* – сукупність фундаментальних наукових установок, уявлень і термінів, які приймаються та поділяються науковою спільнотою й об'єднують більшість її членів, що забезпечує наступність і поступальність у розвитку науки й наукового товариства. Про «зміну парадигм» *(paradigm shift)* першим у науковій спільноті проголосив історик науки Т.Кун у вищезгаданій книзі, ввівши цей термін для опису засадничих змін у межах пануючої теорії науки/парадигми. Незабаром термін увійшов у широкий вжиток у різних галузях знань. В американському (можливо, і світовому) літературознавстві про зміну парадигм: об'єктивної на суб'єктивну, вперше заговорив психоаналітик Девід Блейх. Це призвело теоретиків ТЧВ до думки про недосяжність об'єктивності у аналізі художнього твору, про що безапеляційно проголошували «нові критики». Й свого часу саме через острах перед суб'єктивізмом проголосили про «афективну помилку» (В.К.Вімсатт, М.Бердслі). На думку Л.М.Розенблатт, «за аналогією до пост-ейнштейнівської еволюції у природничих науках, де була визнана важливість спостерігача у процесі спостереження» [17, 145], схожі процеси почали відбуватись і в інших галузях знань, зокрема в літературознавстві.

Професор Майкл Берубе (з 2012 р. – президент Асоціації сучасної мови (MLA) США), пригадуючи події 1980-х років, зазначає, що був розгублений через книгу «Структура наукових революцій» Т.Куна та філософії Р.Рорті. Позаяк, беручи до уваги заперечення першого віри «у "прогрес/розвиток" науки лінійним, інструментальним шляхом» [6, 49] і другого у «філософію як "фундаменту" людського знання» [6, 49], він усвідомив себе «антифундаменталістом» і дійшов висновку, що «не існує остаточних, універсальних, трансісторичних стандартів для творення чи оцінки людського знання і розуміння» [6, 49].

Філософія прагматизму і ТЧВ.

На думку Р.Руланд і М.Бредбері, великою мірою саме завдяки філософії прагматизму поступово відбувся перехід від символістської до прагматичної

епістемологічної бази, від чітко «детермінованої істини до істини з множинності можливих» [19, 421]. Літературознавство також змінилось під впливом цих ідей, звернувши увагу на читача – «зневаженого учасника» процесу пошуку значення чи значень тексту.

У філософії прагматизму (Дж.Дьюї, В.Джемс), «не існувало Істини (Truth), а були істини (truths), кожна з яких перевірялась на валідність шляхом диференціації у відповідності до кожної конкретної ситуації» [13, 182]. Так само і у ТЧВ, не існувало одного єдино правильного значення тесту, адже кожен читач визначав його, базуючись на власному читацькому та життєвому **досвіді**. Джон Дьюї і В.Джемс основним поняттям філософії визначав **досвід,** який охоплює все, що може стати предметом нашої свідомості, весь спектр людського життя й діяльності. Для прагматизму все є досвідом і досвід є усім.

Уже в 1960-х під тиском постструктуралістського заперечення самого факту існування бінарної опозиції «суб'єкт/об'єкт», від якої власне і залежав привілей читача щодо тексту, теоретики читацького відгуку взялися описувати акт інтерпретації як процес комунікації, під час якої почасти стиралась відмінність між текстом і читачем. Учениця Дж.Дьюї та уважна читачка В.Джемса, педагог, науковець та філософ Л.М.Розенблатт (1904-2005) у згаданій вже книзі «Література як дослідження», планомірно всебічно і вдумливо застосувала теорію прагматизму у практичній діяльності, а саме на уроках літератури. Філософія прагматизму також стала фундаментом для розвитку «**транзакційної**» (заснованій на взаємодії, взаємозбагаченні тексту і читача) теорії Л.М.Розенблатт у літературознавстві. Ґрунтовно і на високому теоретичному рівні свою теорію виклала в низці статей 1970-х років в книзі «Читач, Текст, Твір: транзакційна теорія літературного твору» (1978). Сам термін «транзакція» був запозичений із книги Дж.Дьюї та А.Ф.Бентлі «Знане й пізнане» (1949), котрі вважали термін «інтеракція» занадто дуалістичним. До речі, самі філософи назвали її теорію вдалим застосуванням «Знаного і пізнаного» до літератури [18, xiv].

Наприклад, Д.Блейх у своїй праці «Суб'єктивна критика» порівнює транзакційну теорію Л.М. Розенблатт і **транзактивну** Нормана Н. Голланда: «хоча його (Н. Голланда. – *Л.А.*) погляд на проблему відрізняється від поглядів Розенблатт у деяких ключових аспектах, його основоположна концепція читання є дуже схожою: «літературна критика … обирає предметом дослідження не текст, а транзакцію між читачем і текстом» [77, 111].

Г.Р.Яусс у книзі «Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика» назвав Дж. Дьюї своїм попередником, а в його праці «Мистецтво як досвід» (1934) відзначив: по-перше, «визначення **досвіду** естетичного сприйняття як іманентну властивість будь-якого досвіду» [5, 21], по-друге, поцінування «досвіду сприйняття мистецтва як найуніверсальнішу форму мови і як найвищий спосіб будь-якої комунікації» [5, 140] та особливо за тісне поєднання й чергування двох аспектів естетичної діяльності («artistic» і «esthetic») у споглядача, котрий «сам має стати творцем і сприймати твір не пасивно (як готовий предмет), якщо не хоче, щоб естетичне сприймання звелося до простого впізнавання» [5, 140]. Саме у цьому випереджено, за

словами Г.Р.Яусса, «передумову пізнішої за часом рецептивної естетики» [5, 140].

С.Фіш запозичив з філософії прагматизму, а саме у Дж.Дьюї, ідею про «**спільноту дослідників**», трансформувавши її в «**інтерпретаційні спільноти**» в книзі «Чи є текст у цьому класі?: влада інтерпретаційних спільнот» (1980) [11]. Також, активно долучився до відновлення прагматизму, його оновленої версії – неопрагматизму Р.Рорті.

Свої теорії ґрунтували на філософії прагматизму Волтер Бенн Майклз, Стівен Майю та інші.

Психоаналітика і ТЧВ

Представники ТЧВ всотали здобутки гештальтпсихології з обґрунтуванням активного, а не пасивного сприйняття людським розумом навколишнього світу («який не сприймає речі порціями чи шматками, але як конфігурацію елементів, тем та змістовно організованих єдностей» [20, 46]).

Н.Н.Голланд, один з провідних представників ТЧВ, влучно окреслив тогочасну епістему: «у наш час, ми спадкоємці Фройда, Маркса і Дюркгейма, визначаємо себе поміж антропологією культури, транзакційної психологією, відкриттям абсолютної обмеженості математичної аксіоматизації, лінгвістичної гіпотези Ворфа–Сепіра, відносності, випадковості й непевності навіть у «точних» науках і багатьох інших релятивуючих відкриттях, найважливішими з яких для наших цілей є психоаналітична психологія» [16, 131]. Яка, на його думку, робить можливим «проходження *крізь* науку до психологічного принципу, який її пояснює: будь-який спосіб інтерпретації світу, навіть фізика, задовольняє людські потреби, оскільки інтерпретація є актом, властивим людині» [16, 131]. Від середньовічного «Чому?» і «Як?», прийшли до психоаналітичного «Кому?».

Хоча Н.Н. Голланд і розглядає відгуки читача на текст у руслі психоаналізу З.Фройда, ним було зроблено ряд суттєвих нововведень та коректив. Сутністю літературного твору є проекція фантазій, які складають певну «ідентичність» його автора, а своєю чергою «суб'єктивний» відгук читача на цей текст є «транзактивним» зіткненням фантазій, спроектованих автором і певними захисними механізмами, очікуваннями і реалізаціями фантазій та бажань, які складають власну ідентичність читача. Кожен читач, за Н.Н. Голландом, формує власну інтерпретацію тексту, отож, неможливе існування універсального єдиного значення тексту. Дві інтерпретації можуть збігтися лише за умови ідентичності їхніх «**тем ідентичності**» («identity themes»), що у принципі неможливо. У знаковому есе Н.Н.Голланда «ЄДНІСТЬ ІДЕНТИЧНІСТЬ ТЕКСТ Я-САМ», вміщеному в антологію Дж. Томпкінс (1980), увага автора націлена саме на «білі проміжки між цими великими словами» [16, 118], оскільки вони викликають «асоціацію з відкритістю та рецептивністю літератури». **Я-сам** (Self) та **ідентичність** (Identity) – терміни запозичені з психології (друге поняття розробляли Ерік Еріксон, Г.Ліхтенштейн). «Інтерпретація є функцією ідентичності (identity)» [16, 123] і кожен з читачів використовує художній твір з метою символізувати та зрештою

змоделювати себе самого, підтверджуючи принцип Н.Н.Голланда: «ідентичність відтворює (re-creates) саму себе».

На думку Л.М.Розенблатт, студенти, аналізуючи взаємини Гамлета та його матері, знаючи З.Фройда чи ні, «вже десь і колись абсорбували певні поняття психоаналітики» [17, 10] і застосовують їх. Проте дослідниця звинувачує теорії читацького відгуку, засновані на психоаналітиці, у «надмірному перебільшенні ролі читача» та у сприйманні читацьких «відгуків переважно як способів самоінтерпретації» [17, 294].

Антропологія і теорія Л.М.Розенблатт

Найбільший вплив серед представників ТЧВ антропологія мала на літературознавчу концепцію Л.М.Розенблатт, яка в 1930-тих роках інтенсивно займалась дослідженнями різних культур, національних меншин під керівництвом відомих антропологів того часу – Франца Боаса і Рут Бенедикт. В її першій книзі «Література як дослідження» (1938 р.) такі поняття як *культура, культурні зразки, норми поведінки, індивідуальні особливості у межах групи* застосовані до літературознавства. У такій мультикультурній державі як США, на думку дослідниці, «суспільство є дивовижно гетерогенним; певна кількість культурних моделей співіснують пліч-о-пліч» [17, 147], які не виключають можливості існування «індивідуальних відмінностей у межах (окремих) груп» [17, 147] і як окрема особистість впливає на зміни культурного середовища. Тобто відбувається процес взаємовпливу, який пізніше отримає назву «транзакції».

Будь-який «антрополог, історик і соціолог (як і філософ) зазначить, що можливе існування багатьох альтернативних систем цінностей» [17, 156], а це, на думку Л.М.Розенблатт, кидає виклик об'єктивному їхньому вивченню (за аналогією, є викликом і для об'єктивного дослідженню тексту як автономної самодостатньої єдності у «новій критиці»).

Висновки

Зважаючи на не лише тривалий, але й посилений інтерес науковців на початку XXI століття до міждисциплінарності як вагомого джерела формування нових знань, з одного боку, та зацікавленості ревізією подекуди забутих літературних теорій, з іншого, вважаємо доречними подальші детальні дослідження функціонування і значення «нелітературних», запозичених термінів у літературознавстві загалом і у ТЧВ зокрема.

1. Борев Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика / Ю.Б.Борев // Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика. – М.: Наука, 1985. – С.3-68. 2.*Мельников Г.П.* Основы терминоведения /Г.П.Мельников. – М.: Изд-во ун-та дружбы народов, 1991. – 116 с. 3.*Поліщук Я.О.* Література як геокультурний проект: Монографія / Ярослав Олексійович Поліщук. – К: Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф). 4.*Червінська О.В.*, Зварич І.М., Сажина А.В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник / О.В. Червінська, І.М. Зварич, А.В. Сажина. – Чернівці: Книги – XXI, 2009. – 284 с. 5. *Яус Ганс Роберт*. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус / пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук. – К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с. 6. *Bérubé, Michael*. Discipline and Theory / Michael Bérubé // Public Access: Literary Theory

and American Cultural Politics. – NY: Verso, 1994. – pp. 43-58. 7.*Bleich, D.* Subjective Criticism / David Bleich. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1981. – 309 p. 8.*Columbia* Literary History of the United States / gen. editor Elliott, Emory. – Columbia University Press, New York, 1988. – 1263 p. 9.*Davis Todd F.,* Womack Kenneth. Formalist Criticism and Reader-Response Theory/ Todd F. Davis, Kenneth Womack. – New York: Palgrave Macmillan, 2002. – 202 p. 10.*Framing* Theory's empire / edited by John Holbo. – Parlor Press LLC, West Lafayette, Indiana, 2007. – 235 p. 11.*Fish, S.* Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretative Communities / Stanley Eugene Fish. – Cambridge: Harvard University Press, 1980. – 394 p. 12.*Gunn, Giles*. Interdisciplinary Studies / Giles Gunn // Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literature, 2nd edition. Ed. Joseph Gibaldi. New York: Modern Languages Association of America, 1992. – pp.239-261. 13.*Horton, Rod William.* Backgrounds of American literary thought / Rod W. Horton [and] Herbert W. Edwards. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974. – 630 p. 14.*Moran, Joe.* Interdisciplinarity, 2-nd ed. / Joe Moran. – Taylor & Francis, 2010. – 205 p. 15.*Mailloux, Steven*. Interpretive Conventions: the reader in the study of American fiction / Steven Mailloux. – Cornell University Press, Ithaca and London, 1982. – 232 p. 16.*Reader*-response criticism: From Formalism to Post-Structuralism / Jane P. Tompkins (Ed.). – Baltimore: John Hopkins University Press, 1980. – 275 p. 17.*Rosenblatt, L. M.* Literature as Exploration / Louise Michelle Rosenblatt. – New York: The Modern Association of America, 1995. – 321 p. 18.*Rosenblatt, L. M.* The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work / Louise Michelle Rosenblatt. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994. – 210 p. 19.*Ruland, Richard.* From Puritanism to postmodernism: a history of American literature / Richard Ruland, Malcolm Bradbury. – New York: Viking, 1991. – xxi, 455 p. 20.*Selden, Raman.* A reader's guide to contemporary literary theory – 3rd ed. / Raman Selden and Peter Widdowson. – University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 1993. – 244 p. 21.*The Cambridge* history of American literature: Poetry and Criticism, 1940-1995 / ed. Sacvan Bercovitch. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – v, 545 p. 22.*The Reader* in the Text: Essays on Audience and Interpretation / edited by Susan R. Suleiman and Inge Crosman [Wimmers]. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980. – viii, 441 p.

Марія Бурдастих,
аспірантка

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВЕРСІЇ «ЛІТЕРАТУРИ ПРО ВАМПІРІВ» (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Г.ПАГУТЯК)

У статті проаналізовано твори Г.Пагутяк «Захід сонця в Урожі», «Слуга з Добромиля», «Урізька готика», «Уріж та його духи». Визначено типологічні особливості образу опирів (вампірів) в контексті фольклорної та літературної традиції.

Ключові слова: вампір (опир), монстр, готика, міфологія.

В статье проанализированы произведения Г.Пагутяк «Закат солнца в Уроже», «Слуга с Добромиля», «Урожская готика», «Уриж и его духи». Определены типологические особенности образа опырей (вампиров) в контексте фольклорной и литературной традиции.

Ключевые слова: вампир (опырь), монстр, готика, мифология.

The article analyzes G.Pagutyak's works «Sunset in Urizh», «The Servant from Dobromyl», «Gothic of Urizh», «Urizh and its Spirits». The typological features of opyrs (vampires) are defined in the context of folklore and literary tradition.

Keywords: vampire (opyr), monster, Gothic, mythology.

З часу своєї появи у другій половині XVIII ст. готична література розглядалась як контрдискурс відносно панівного світогляду. На противагу поняттю норми, однаковості, цілісності готика висунула концепти порушення, відмінності, роз'єднаності, які стали втіленням людського «бажання вийти за межі», боротьби «за фантазію повного контролю, чи, краще, повного звільнення – від верховенства закону» [13, 15]. Те, що відрізняється від норми, стає Іншим – нелюдським чи надприродним, що, матеріалізуючись і набуваючи самостійної екзистенції, втілюється в образі монстра.

Варто зазначити, що в готиці поняття «монстр» не завжди є синонімом потвори чи виродка. За визначенням Н.Карролла, це «істота, яка вважається такою, що не існує згідно з уявленнями сучасної науки» [12, 27], а отже, є «категоріально проміжною, категоріально суперечливою, неповною чи аморфною» [12, 32]. Тому деякі монстри можуть бути лише загрозливими, а не жахаючими, а інші – ні загрозливими, ні жахаючими. Чи не найдавнішим монстром, що переслідує колективну свідомість людства з передісторичних часів, є вампір. Витоки цього образу можна простежити до фольклорних анімалістичних істот і злих духів, спраглих людської крові та енергії. Віра в нічних потвор і хижих живих мерців притаманна чи не усім народам світу, однак, як зазначають етнографи, «не в усіх вона має однаково глибоку традицію у фольклорі» [11, 147]. В Європі найбільше казок, легенд і повір'їв про вампірів (упирів) належить до фольклорної спадщини східних та південних слов'ян. Крім того, сама лексема «вампір» була запозичена із праслов'янської мови. У міфології упирем (вампіром) вважається «злий дух, який по ночах виходить із могили і п'є у сплячих кров» [1, 550], або «померлі, що не піддаються тлінню і живуть за рахунок випитої крові, проте вони бояться співу півня» [4, 28]. Впродовж тривалого часу, за Н.Хобзей, відбувалася трансформація народних уявлень, внаслідок чого упирем називали не лише «міфічну істоту, мерця, що висмоктує людську кров», а й «чоловіка, що має дві душі і завдає шкоди людям, відьмака» [11, 142].

В українській літературі кінця XX – поч. XXI ст. тема вампіризму широко представлена у творах Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі», «Слуга з Добромиля», «Урізька готика», «Уріж та його духи». Окремі аспекти індивідуального стилю авторки досліджували Я.Голобородько, О.Поліщук, Н.Ткачик, Т.Тебешевська-Качак, О.Фєтісова та інші. Однак особливостям готичного кліше вампіра у доробку письменниці приділено недостатньо уваги, що й зумовлює актуальність цієї статті. Метою нашого дослідження є аналіз ідейно-художньої специфіки прози Г.Пагутяк про вампірів.

Варто зазначити, що уявлення сучасної людини про вампіра було сформоване переважно під впливом літератури, а не фольклору. Зацікавленість цим міфічним персонажем найперше виявили поети-романтики, надавши йому рис демонічного коханця (Й.В.Ґете «Наречена з Коринфу», С.Т.Кольрідж «Крістабель», Дж.Г.Байрон «Гяур», Дж.Кітс «Ламія» тощо). Але лише видання твору Дж.Полідорі «Вампір» (1819) «ознаменувало рішучій відхід від фольклорного вампіра – від незграбного, бездумного селянина з легенди, і запровадило основний вигляд літературного вампіра» [16, 157]. Міфічний

кровопивця перетворився на представника знаті – лихого аристократа-спокусника (Лорд Рутвен у «Вампірі» Дж.Полідорі, сер Френсіс Варні у багатотомному романі «Варні Вампір, або Кривавий бенкет» (1847) Дж.М.Раймера, Графиня у «Кармілла» (1872) Дж.Шерідана ле Фаню, Граф у «Дракулі» (1897) Б.Стокера).

Така трансформація образу стала приводом для його трактування як символу політичної чи фінансової експансії в індустріальному суспільстві. Наприклад, Ґейл Терлі Г'юстон у протистоянні людей і вампірів вбачає ринкову конкуренцію двох корпорацій, які «змагаються до смерті заради повної монополії обігу і споживання» [15, 117]. За останні десятиліття в західному літературознавстві образ вампіра також розглядається у контексті постколоніальних студій як уособлення расового й національного «Іншого». Наприклад, граф Дракула походить зі Східної Європи, яка зображується як темна, забобонна місцевість, до якої ще не дістався прогрес сучасного світу. Тому він становить загрозу для суспільства, оскільки його перемога могла б ознаменувати деградацію і руйнацію західної цивілізації. Таким чином, за словами М.Ґібсона, література про вампірів відображає «британський громадський страх зворотної колонізації, отже, встановлює тривогу, спричинену провиною їх власного колоніалізму» [14, 7]. На думку літературознавця Л.Вулфа, образ вампіра є «менш глобальним і більш особистим» [18, 3]. Адже «первісною метафорою» літератури про вампірів є кров, обмін якою «репрезентує всяку різноманітність статевого союзу» [18, 2-3]. Концепт крові має важливе соціальне значення, оскільки позначає родинну спорідненість, єдність громади чи народу, а також визначає ідентичність кожного його члена. Крім того, у XIX ст. вампір зображувався як слуга диявола, загроза безсмертній душі християнина. Він був втіленням сліпої тваринної енергії, що могла призвести до занепаду і виродження людини. У XX ст. образ вампіра втрачає релігійні конотації, а його самого із лиходія перетворено на байронічного героя-вигнанця. Він стає соціально відчуженою особою, вигнанцем – самотнім і покинутим. Уже наприкінці XX ст. цей образ перестає бути автентичним, тому викликає не жах і ворожість, а співчуття, терпимість і розуміння.

За спостереженням Л.Вулфа, сучасну літературу про вампірів можна умовно поділити на шість категорій: 1) *класична пригодницька повість*, побудована за моделлю «Дракули» Б.Стокера, у якій люди перемагають лиходія вампіра (Ф.М.Крофорд «Кров – це життя», С.Кінґ «Доля Салему»); 2) *психологічний вампір* є метафоричним образом і з'явився у другій половині XX ст. під впливом теорії З.Фройда: вампіри не п'ють кров, а лише крадуть життєву енергію (М.Е.Вілкінз Фрімен «Луелла Міллер»); 3) у творі *науково-фантастичному про вампіра* поєднано мотиви подорожей в часі, космічному просторі, генетичних мутацій тощо (К.Л.Мур «Шамбло», С.Маккі Чарнас «Гобелен єдинорога»); 4) *нелюдський вампір* не є поширеним, оскільки не користується популярністю серед читачів (Г.Г.Еверс «Павук», Т. Лі «Не-Вкуси-Мене, або Вогняна квітка»); 5) *комічний вампір* присутній у різноманітних пародіях та анекдотах (В. Аллен «Граф Дракула», Ф. Браун «Кров»); 6)

героїчний вампір є діаметрально протилежним образу, створеному Б. Стокером. Такий вампір не втілює абсолютне зло, а викликає симпатію (Е.Брайянт «Гарні діти», А.Райс «Господар брами Ремплінґа», Л.А.Ґілман «Виставка») [18, 8-10].

Упродовж останніх десятиліть, особливо під впливом кінематографу, образ вампіра інтерпретується як втілення динамічної життєвої енергії, невгамовної сили та нестримного бажання. Він глибоко вкоренився у свідомості сучасної людини, ставши невід'ємною частиною новітньої міфології.

Творчість Галини Пагутяк, як не раз відзначали літературознавці, свідчить про існування у неї особливого міфологічного мислення, яке полягає не стільки у використанні фольклорних мотивів та архетипів, скільки у створенні авторського міфу про опирів [9; 10]. Крім того, у творах про опирів письменниця поєднала певні елементи детективного, філософського, історичного, соціально-побутового і готичного роману. Т.Гундорова звернула увагу, що Г.Пагутяк «пише переважно у жанрі фентезі, що виростає на ґрунті фантастично-казкових перевтілень, материнсько-жіночих візій та інфантильних мріянь» [3, 211]. За Я.Голобородьком, основним об'єктом зображення у творах письменниці є її авторський Іррація-Space, тому її «передовсім бентежать не інтрига, не мовнодієва напруга, і навіть не семантика натур-характерів, а значно ширші аспекти – аксіологія та світоглядна культура того Іррація-Space, у якому розгортаються художні реалії» [2, 117-118]. Отже, її герої є носіями певних чеснот і втіленням ідей, оприявлених засобами художньої умовності. Г.Пагутяк у творах про опирів, на відміну від її британських і американський братів по перу, не акцентує увагу на сценах фізичного насилля (окрім деяких епізодів у «Слузі з Добромиля» і зображення народного самосуду в «Урізькій готиці»). Крім того, сексуальна складова образу вампіра повністю відсутня.

За зовнішнім виглядом опирі, за версією Г.Пагутяк, подібні до людей: у них нема хвоста чи шістьох пальців, іклів, хоча за життя вони мають міцну статуру, червоне лице. Їхня сила і відмінність не зовнішня, а прихована глибоко всередині. Однак їхні очі – темні без блиску – викривають справжню натуру. Живі опирі у творах авторки не здатні за бажанням змінювати свій вигляд чи перетворюватися на інших істот. Вже після смерті вони стають духами, позбавленими чіткого тілесного вияву, а отже, можуть з'являтися у будь-якій подобі. Лише Слуга з Добромиля (не опир, дхампір – а син носферату і відьми) мав здатність змінювати зовнішність, внаслідок чого люди бачили в ньому своїх знайомих чи родичів, часто померлих, а деяким він навіть нагадував янгола. Це, однак, не викликало у них страху: «Може, він сам собі міняв подобу, догоджаючи кожному: той впізнавав, і через хвилю бачив, що помилився. Люди вже не плакали, ніби стало їм легше на серці, та й сонце визирнуло» [6, 14]. Наприклад, у британській літературі вампір, за спостереженням А.Ворвік, подібний до перевертня. Хоча на початку XIX ст. він був лише фізично відразливою істотою, вже у другій половині XIX ст. Дж. Шерідан ле Фаню наділяє свою героїню Кармілу здатністю перетворюватися з красуні на кішку, примару чи хмару чорного туману. У романі Б.Стокера Дракула може ставати псом, кажаном, пацюками. Тому образ графа вже є

«повністю метаморфічний і, що більш важливо, він заразливий – здатний викликати фізичні трансформації у тілах інших» [17, 35].

Г.Пагутяк відходить від стокерівської моделі зображення лихого вампіра, що прагне заселити світ собі подібними істотами. Українські опирі не несуть загрозу людству як виду, швидше, навпаки: людство виганяє їх з природного ареалу проживання. Тому їхня агресія чи помста є лише захисною реакцією. Як зауважив Петро з роману «Урізька готика», «опирі могли себе захистити. Ніхто тепер не посмів би палити їх на терновому вогні, як 30 літ тому, але скривдити Орка, підпалити хату – се для людей просто» [8, 225-226]. Традиційний готичний вампір – це не-мертва потвора, істота, що подолала межу життя і смерті (хоча фізична смерть відбулась, тіло продовжує жити), тому вона паразитує у світі людей. Однак у творах Г.Пагутяк відбувається нівеляція естетичних категорій жахливого й потворного, оскільки у створенні образу опирів авторка значною мірою спирається на українську міфологію, у якій немає чіткого поділу на злих і добрих духів, «адже добро і зло, яке приносять духи, визначається не стільки природою самих духів, скільки їхньою роллю в даній ситуації» [4, 24]. У сучасному світі, де панують люди та їхні порядки, опирам важко виживати. Людина несе зло і деструкцію для себе та інших, а опир прагне дотримуватися прадавніх законів природи й общини. Так, Слуга з Добромиля розповідає Олексію Івановичу: «Опирі мають силу не від людини: вони здатні накликати дощ, наслати мор чи привабити багатство. […] Щоб відновити життєву силу, опирі п’ють кров, але це зовсім не є їхньою щоденною поживою, як вигадують різні писаки. Джерелом їхньої сили є дух, ні добрий, ані злий дух природи. […] Справжній опир – це мудрий віщун, котрий знає, на що треба витратити йому силу. Проте діти опирів не народжуються такими, хіба що у них вселиться дух померлого опира» [6, 55]. Але передати нащадкові можна лише власну силу, а не знання чи навички: «Це – як дар, якого не можна віддавати назад» [6, 55]. Крім того, кожен опир, як і людина, на своєму довгому життєвому шляху має змогу самовдосконалюватися, набиратися мудрості, щоб посісти гідне місце в суспільній ієрархії. Так, Слуга з Добромиля каже, що є «нижчі істоти серед опирів, а є вищі. Це вже залежить від них самих: вміння навчатись і користати з помилок» [6, 55].

Крім того, опирі є носіями прадавньої общинної єдності й охоронцями власного роду. У книзі «Уріж та його духи» Г.Пагутяк пише: «Сільська [опиряча] громада Винник відзначається традиційно злагодженістю на відміну від Урожа, де опирів немає. […] Люди в Урожі живуть кожен сам по собі і навіть всередині роду немає єдності. Так, очевидно, склалося історично. […] думаю, що саме опирі відбивали бажання конфліктувати. З цією силою краще не зв’язуватись» [7, 73]. Опирі – це організована закрита спільнота, члени якої пов’язані кревними узами. Їхній стан, за Г.Пагутяк, «нагадує таємний орден» [7, 74]. Так, у романі «Слуга з Добромиля» опирі й справді належать до Ордену Золотої Бджоли, який захищає людей у Королівстві Галицькому, несе їм культуру і примножує багатства, оскільки такий закон: «Бджоли мусять боронити свій галицький вулик. І найліпші ті, хто не губить жала і не вмирає по тому» [6, 151]. Крім того, у творі представлено оригінальний образ дхампіра

Слуги з Добромиля – героя і мудреця, вірного своєму призначенню бути стражем світу, «ним опікуватись, ставити на ноги, коли той, втративши рівновагу, падав, заюшившись кров'ю» [6, 173]. За сюжетом цих творів, опирі ревно дотримуються встановленого порядку, захищають своїх і рідко приймають когось ззовні. Так, у романі «Урізька готика» читаємо: «Петро знав, що вони не відступляться, доки не візьмуть його або хлопця між себе. Ні, заберуть їх обох лукавством та хитрістю. […] Митро був бездітний, тому їм треба заміни, і найліпше – Орка. […] Звісно, *вони* так жиють від віків, і щоразу їх стає менше, бо в них тяжко родяться діти, а чужу кров не вільно залучати, бо вона не така…» [8, 229], оскільки має відмінний генетичний код [7, 76].

Община опирів побудована за чіткою ієрархією, живе за власними звичаями, обрядами і законами, за порушення яких загрожує кара й помста. Чим більшої кривди завдано, тим страшніша доля чекає на злочинця. Наприклад, у романі «Урізька готика» опирі не вбили пана Болеслава за викрадення їхнього скарбу, а перетворили його життя на нікчемне існування, на кошмар повільного й болісного вмирання. Його було покарано згідно з людськими законами: звинувачено у вбивствах, яких він не вчиняв. Однак кожен порушник закону має отримати по заслугах, адже, за словами Слуги з Добромиля, «одне зло спричиняє інше, так само як невелике добро переростає у велику благодать. Як казав колись вельможний пан з Добромиля, котрого й досі тут пам'ятають, не можна порушувати природний плин речей, треба шанувати давні звичаї, бо люди, котрі їх уклали, прислухалися до свого серця і до голосу природи» [6, 55].

За версією Г.Пагутяк, опирі виконують важливу соціальну роль: «Їхня функція – бути санітарами для людської громади. Жертвами опирів стають ті, "*кого не жаль*"» [7, 76] – слабкі, приречені, відчужені від суспільства. Опирі не є хижими кровопивцями – вживати кров людей їм дозволено лише за крайньої потреби, а не за бажанням. Вони більше нагадують тип психологічних вампірів, оскільки таємним способом потинають жертву, висмоктуючи в неї життєві сили. За словами самої авторки, «потинати – це відрізати людину чи тварину від джерела сили, приректи її на швидку смерть» [7, 75]. Однак опирі не чинять стихійного самосуду – рішення про покарання приймається колегіально і за згодою Старшого. Люди, навпаки, слабкі й неорганізовані, що й робить їх здатними перетворитися на озвірілу масу лише від однієї іскри страху – на «стадо худоби, котре топче усе на своєму шляху» [6, 86-87]. Для них навколишній світ є джерелом постійних страждань, безперервної праці, катаклізмів і воєн, адже вони керуються не законами природи, Божими заповідями, а жорстокими і безглуздими забобонами. Про людський рід так сказано в «Урізькій готиці»: «Хоч тим бідним людям і не було чого втрачати, однак вони з болем і страхом сприймали усе нове, байдуже, добре чи лихе. Від змін могли однаково оздоровитись, занедужати чи навіть померти ті, хто гнеться від подуву найслабшого вітру. Ніколи не мали спокою. […] І жодного проблиску надії в тих сивих, або чорних, на світлині очах, хіба що в дитячих, котрі не встигли увібрати в себе понурі образи світу» [8, 65].

За Я.Голобородьком, у своїх творах Г.Пагутяк моделює нелінійний містичний мікросоціум опирів з його ціннісним етикетом і протиставляє його людському, надаючи перевагу першому. «Соціум людей потрактовується Галиною Пагутяк як переважно невблаганний і безжальний, а мікросоціум опирів – як більш організований, більш чуйний і врешті більш людяний. Образи людей у неї подані як носії якщо не зла, то нерідко не-Добра, а образи опирів – як речники Порядку й Справедливого плину речей. Історія людей є втіленням жорстокого й нерідко бездушного фатуму, історії ж опирів проткані устремлінням пройти крізь фатум і час» [2, 131].

Варто зазначити, що опирі у прозі Г.Пагутяк є не лише діячами, а й каталізатором подій: їхня присутність відчувається постійно протягом розгортання сюжету, навіть якщо вони не наявні безпосередньо в конкретних епізодах. Завдяки цьому у текстах створюється готична атмосфера тривожного очікування (suspense) і таємниці (mystery).

Окреме місце у літературі про опирів Г.Пагутяк посідає повість «Захід сонця в Урожі». У ній, на відміну від її романів «Слуга з Добромиля» й «Урізька готика», оповідь про опирів ведеться від імені їхніх жертв – неназваних Чоловіка і Жінки. Вони обоє нещасливі, байдужі й самотні, «зруйновані безкінечністю нашого побуту в Урожі» [5, 15]. Із розвитком сюжету читач розуміє, що опирі намагаються забрати одного з них, однак остаточно не з'ясували, кого саме не жаль. Люди ж самі вирішують за них цю дилему. Жінка віднаходить внутрішню гармонію і сили рухатися вперед («Мої думки знову звільнились, бо їм вистачило простору. Пізно жалкувати за втраченою порожнечею» [5, 60]), але її чоловік навпаки втрачає волю до життя («Нудьга з'їла мене» [5, 60]), тому гине той, у кого немає майбутнього.

Люди не виступають носіями конструктивного, доброго начала. Навіть навпаки, є великими грішниками, оскільки їхній переступ – це нелюбов до ближнього і порушення Божих заповідей. Джерелом загрози безсмертній душі виступають не опирі (як, наприклад, у «Дракулі» Б.Стокера), а самі люди, тому вони і мають розплачуватися за власні гріхи, адже, як стверджує герой роману «Слуга з Добромиля» Антось, «*Слуга з Добромиля не може усіх спасти. Він нікого не може спасти, якщо той не хоче спастися сам.* […] Мертве до мертвого, живе до живого. Такий Закон» [6, 116]. Крім того, Бог створив царство Своє на землі, а люди перетворили його на пекло, бо «не було в них ані сумління, ані страху перед гріхом. У церкві люди вірували, а вдома чинили так, як було їм легше, порушуючи Божі Заповіді. […] І чим вони керувались у житті? Нікчемною вигодою для тіла. Слухали і не чули, дивились і не бачили. І їх було шкода, як дітей нерозумних» [8, 239]. Однак Г.Пагутяк не протиставляє язичницькі вірування християнським цінностям. Добро, любов, свобода, милосердя, відданість – це загальнолюдські поняття, які не належать до окремої релігії чи конфесії. На них тримається уся світобудова, а люди й опирі лише її маленькі часточки. Адже, як сказано у романі «Слуга з Добромиля», «Добро не має історії. Зло не має історії. Є лише історія Землі, на якій випадково оселились люди» [6, 196].

Отже, поєднання природного з потойбічним переводить твори Г.Пагутяк у філософсько-етичну площину. На основі народних вірувань письменниця створила якісно нову, повноцінну, багатогранну авторську міфологію про опирів, основними рисами якої є невелика кількість сцен фізичного насилля, відсутність сексуальної складової в образі опира, нівеляція естетичних категорій жахливого й потворного, готична атмосфера тривожного очікування й таємниці. Образ українського вампіра поєднує у собі риси психологічного й героїчного типу, чим відрізняється від класичної стокерівської моделі: у прозі Г.Пагутяк люди є носіями деструкції та розбрату, а опирі – прадавньої общинної єдності та захисники Закону. Через зіставлення мікросоціуму опирів і соціуму людей письменниця порушує проблеми збереження моральних і духовних цінностей, особистої та колективної відповідальності перед природою, суспільством та історією.

1. *Войтович В.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2005. – 664 с. 2. *Голобородько Я.* Фантомні топоси Галини Пагутяк // Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогем. – Харків: Фоліо, 2009. – С.116–135. 3. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 264 с. 4. *Лозко Г.* Українське язичництво. – К.: Укр. центр духов. к-ри, 1994. – 92 с. 5. *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с. 6. *Пагутяк Г.* Слуга з Добромиля. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 200 с. 7. *Пагутяк Г.* Уріж та його духи. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 120 с. 8. *Пагутяк Г.* Урізька готика. – К.: ПП «Дуліби», 2009. – 352 с. 9. Ткачик Н. Міфологічна парадигма внутрішнього світу повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі» // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / Укл. І.Папуша // Studia methodologica. – Вип. 25. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – С. 188–193. 10. *Фетісова О.* Міфопоетика як засіб інтерпретації літературних творів (на прикладі жіночої прози кінця XX століття) // Вісник ЛНУ ім. Т.Шевченка: Філологічні науки. – Луганськ: ЛНУ, 2011. – Вип. 3 (214), Ч. ІІІ. – С. 205–210. 11. *Хобзей Н.* Гуцульська міфологія. Етнолінгвістичний словник; НАН України, Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича. – Львів: [б.в.], 2002. – 216 с. 12. *Carroll N.* The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. – NY: Routledge, 1990. – xii+256 p. 13. *Demons* of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature / [Ed. by Ruth Bienstock Anolik]. – Jefferson, NC: McFarland & Company, 2010. – x+234 p. 14. *Gibson M.* Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East. – L.: Palgrave Macmillan, 2006. – viii+232 p. 15. *Houston* Gail Turley. From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction. – Cambridge: CUP, 2005. – xvi+170 p. 16. *Punter D.* The Gothic / [D.Punter, G.Byron]. – Oxford: Blackwell, 2004. – xx+315 p. 17. *Warwick A.* Victorian Gothic // The Routledge Companion to Gothic / [Ed. by C.Spooner, E.McEvoy]. – L.: Routledge, 2007. – Pp. 29–37. 18. *Wolf L.* Introduction // Blood Thirst: 100 Years of Vampire Fiction / [ed., introd. by L.Wolf]. – Oxford: OUP, 1997. – Pp. 1–10.

Юлія Горостоватова,
аспірантка

МОТИВ ЗУСТРІЧІ У ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

У статті розглядається хронотоп зустрічі як важливий елемент художньої структури детективних романів Володимира Винниченка, простежуються його особливості, зв'язок з жанрово-стильовою манерою письменника.

Ключові слова: мотив, хронотоп, детективний, авантюрний, сюжет.

В статье рассматривается хронотоп встречи как важный элемент художественной структуры детективных романов Владимира Винниченко, прослеживаются его особенности, связь с жанрово-стилевой манерой писателя.
Ключевые слова: мотив, хронотоп, детективный, авантюрный сюжет.

The article is focused on the chronotop of the meeting as an important element of the structure of Volodymyr Vynnychenko's detective novels, its peculiarities, connection with writer's genre and style manner of creative works.
Keywords: motive, chronotop, detective, adventurous, plot.

У сучасному літературознавстві існує багато підходів до визначення поняття «мотив», що призводить до «розмивання» його змісту. Детальну характеристику й аналіз окремих мотивів у творчості різних авторів подано у численних наукових працях [1, 2, 4, 12].

Письменник мислить мотивами, вважав О. Веселовський. Комбінація мотивів становить собою сюжет, в якому кожен мотив може відігравати основну, другорядну, епізодичну роль. Мотиви можуть бути сюжетні, описові, ліричні, інтертекстуальні (які саме і визнає О.Веселовський), внутрішньо текстові [4, 233]. Варіантів мотиву може бути декілька, тому периферія його семантики набуває дещо абстрактного характеру, проте загальновизнаним показником будь-якого мотиву є його повторюваність, про що пише Б. Гаспаров: «…єдине, що визначає мотив, – це його репродукція у тексті. Він формується безпосередньо у розгортанні структури і через структуру»[4, 233]. В оповіді мотив вивершується у фабульну дію, починає взаємодіяти з системою персонажів, що знаходить своє втілення у формуванні події, яка і є реалізацією мотиву у творі. Попри все розмаїття характеристик мотиву, цей термін і досі чітко не окреслений. Що ж таке мотив?

За «Літературознавчою енциклопедією термінів і понять» під редакцією О. Ніколюкіна мотив – це «найпростіша оповідна одиниця» і «певний ступінь художнього абстрагування від конкретного змісту твору, що закріплений у найпростішій словесній формулі» [7, 594]. У «Літературознавчому енциклопедичному словнику» мотивом називається «стійкий формально-змістовий компонент літературного тексту, пов'язаний зі світом авторських думок і почуттів»[8 , 230]. «Мотив – це абстрагований від конкретних деталей, виражений у найпростішій словесній формулі схематичний виклад елементів змісту, що формують фабулу(сюжет)», – зазначено у «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Коваліва [10, 78]. Для епічних і ліричних творів характерні універсальні, повторювані, оціночні мотиви. Домінантними ознаками мотиву вважаються його зв'язок з сюжетом і темою як моментами повторюваності, стійкості, універсальності.

На думку І. Силантьєва, одним із найбільш репрезентативних у плані онтології і функціонування є мотив зустрічі. Дослідник називає цей мотив одним з найбільш частотних й естетично значимих у фольклорі й літературі.

М. Бахтін уважав мотив зустрічі «найважливішим мотивом», простежуючи його валентність, сполучуваність з іншими мотивами у творі,

зазначаючи, що «відокремлений, мотив зустрічі неможливий, він завжди входить як складовий елемент у сюжет і в конкретну єдність цілого твору…»[2, 247]. При чому, мотив зустрічі, за М.Бахтіним, включений у хронотоп авантюрного часу, і це дає підстави для аналізу проблеми функціонування мотиву зустрічі в авантюрно-пригодницьких детективних романах В. Винниченка.

Протягом тривалого часу феномен Володимира Винниченка-митця та його роль у філософському, історичному, політичному та літературному процесі замовчували або інтерпретували суб'єктивно. Творчість письменника неодноразово заборонялася, піддавалася нищівній критиці, самого Винниченка звинувачували у наслідуванні західноєвропейських метрів філософії, літератури тощо. В цьому плані особливо складним був останній період літературної діяльності митця, який став одночасно синтезом і підсумком його життєвих, історіософських, політичних, літературних пошуків, вираженням морального і творчого кредо. Перебуваючи в примусовій еміграції, письменник-громадянин пам'ятав про свій обов'язок перед народом; з-під його гострого пера виходять твори, які пізніше будуть умовно об'єднані в «муженський цикл» – за назвою французької провінції, де знайшов останній притулок Винниченко з дружиною Розалією Лівшиць. Саме твори «муженського циклу» останнім часом привертають усе більшу увагу дослідників, навколо них відбуваються дискусії вчених, виникають суперечки, постають проблеми, які потребують дослідження і вирішення.

Серед ґрунтовних праць, присвячених вивченню прози Винниченка в різних аспектах, можна назвати монографії Галини Баран, О. Брайка, Тамари Гундорової, В. Панченка, Я. Поліщука, Галини Сиваченко. У зазначених роботах досліджується жанрова, міфопоетична, філософсько-ідейна специфіка романів українського письменника, здійснено їх компаративний аналіз. Зокрема у монографіях Галини Баран і Галини Сиваченко окреслено окремі мотиви і їх роль у романістиці митця. Це мотиви гри, смерті, пошуків втраченого раю тощо. На нашу думку, цікавим і актуальним є аналіз детективної романістики Винниченка останнього періоду з точки зору функціонування у ній мотиву зустрічі, який мало досліджений у пізній прозі письменника, зокрема у детективних романах «Поклади золота» та «Лепрозорій».

Актуальність теми зумовлена малодослідженістю зазначених Винниченкових романів з позиції функціонування у них мотиву зустрічі, а також спробою системного підходу до його розгляду на різних рівнях і у взаємозв'язку з іншими мотивами у творах письменника.

Одним із жанрових визначень детективних романів «Сонячна машина» і «Покладів золота» є «роман авантюрний» [9,17]. Галина Сиваченко зауважує зближення «Сонячної машини» з «принципами побудови, типовими для романтично-тривіальної епіки, для авантюрно-пригодницького жанру» [11, 60], а «Поклади золота» називає детективним, а точніше – авантюрно-детективним твором [11, 115]. Галина Баран звертає увагу на те, що «Сонячна машина» «за жанровими ознаками перегукується з… авантюрно-пригодницьким … та детективним романами» [1, 10], що також стосується й інших романів

«муженського циклу». Така жанрова специфіка детективних романів Винниченка, а також включеність мотиву зустрічі в хронотоп авантюрного часу дають підставу для розгляду мотиву зустрічі як важливого елементу сюжету не тільки у «Сонячній машині» і «Новій заповіді», а також у «Покладах золота» і «Лепрозорії», адже в кожному з цих романів діє авантюрний хронотоп.

Роман «Поклади золота» починається зі сцени зустрічі героїв Наума Абрамовича Фінкеля і Прокопа Панасовича Крука у кав'ярні. Цей епізод і є зав'язкою твору: «Наум Абрамович, прижмуривши пташині круглі очі й наблизивши свого карлючкуватого носа до широченного скла каварні, пильно дивиться на вулицю…

А Крука все не видно. Прокіп Панасович Крук зволять запізнюватися. Вони мають побачення з якимсь собі там Наумом Фінкелем, чого їм поспішати?

Що той самий Наум Фінкель був колись відомим адвокатом, …– це було колись, у якомусь іншому світі. І що той самий Прокіп Панасович Крук був тоді маленьким банківським службовцем і що був час, коли він принижено сидів у кабінеті Фінкеля, благаючи взяти в оборону його…» [6, 3-5].

З цієї сцени починається чітке розмежування часу на внутрішній і зовнішній. При цьому зовнішній подається крізь призму внутрішнього: про всі події «колись» і «тепер» ми дізнаємось через розповідача, який є ніби спостерігачем, третім присутнім на зустрічі. Саме свідомість цього «третього» – джерело інформації й оцінки подій, виразник ставлення до героїв, а головне – точка відліку при розгляді часу і простору, який у творі представлений «низом»(мотив інфернального простору): «дно канала», «пускає з руки», «на підлозі». Мотив зустрічі у Винниченка тісно пов'язаний з мотивом гри – гри словами, мімікою , жестами, гри долі, яка «колись» була прихильна до Фінкеля, а «тепер» – до Крука. Гра словами, мімікою обличчя – це гра масками, які одягнув на героїв час. Спостерігаючи за цією грою, розповідач не втримується від опису деталей, які дозволяють читачеві відчути плин авантюрного часу у романі: у «Покладах золота » зовнішній час «штучно» уповільнений, що передається за допомогою слів «обережно», «шанобливо», а час внутрішній – це час пришвидшений, час свідомості, у просторі якої героям доводиться обмірковувати, виважувати свої дії, вчинки, рухи, продумувати правила гри.

Промовистою є і зовнішність героїв, яка несе в собі певну авторську оцінку: «пташині круглі очі й карлючкуватий ніс» Фінкеля, «буре в ластовинні чоло, товсті, трошки гидливо стиснені губи » Крука.

Тісно пов'язаний з мотивом зустрічі мотив впізнавання-невпізнавання, який у Винниченка допомагає увиразнити подію, додати динаміки у сюжет: час конкретизується, і цьому допомагають портретні деталі, опис рухів, які, спрямовані в певному напрямку, увиразнюють простір.

Авантюрно-пригодницькі детективи Винниченка насичені багатьма такими зустрічами, що зумовлено специфікою авантюрного часу, який діє у романах: саме для такого часу хронотоп зустрічі є лейтмотивом, адже без низки зустрічей не відбулось би знайомств героїв, зіткнень, конфліктів, пошуків, розслідувань тощо. Йдеться про зустрічі Фінкеля, Мика і Лесі, Терниченка з

Круком, Лесі з Сонею, зустрічі у пансіоні. Кожна наступна зустріч героїв ніби нанизується на попередню, надає творові вибуховості, загадковості, створює тло, перетворюється на рефрен, без якого немислима структура оповіді.

У «Лепрозорії» зустріч головної героїні Івонни Вольвен і професора Матура на вокзалі – воля випадку – є елементом експозиції. Наступна – відбувається незабаром у вагоні потягу. Надалі рефрен зустрічей пронизує увесь твір. Зустрічі з Нуасаком, Дюртеєм, Подгорською, Пужеролями, Курочкою становлять зовнішні хронотопи, кожен з яких включає у себе і хронотопи внутрішні: зіткнення поглядів Івонни й Матура, Івонни й Бернара, Івонни й інших персонажів.

Сцена зустрічі-знайомства головних героїв у вагоні за аналогією до «Покладів золота» служить зав'язкою: «Я гадаю, що можу розпочати мою історію від знайомства з професором Матуром…

Це знайомство з професором Матуром сталося на пероні марсельського вокзалу. Ні, саме знайомство відбулося не на пероні… А проте я й сама не знаю, як уважати те, що відбулося на пероні, за знайомство чи ні» [5, 5].

Часовий показник – слово «почати» – вже підказує функцію мотиву зустрічі. Невіддільним є початок розповіді Івонни від простору, де все і почалось – «марсельського вокзалу». Надалі простір звужується: «Отже, все ж таки, чи можна це назвати знайомством з нею [рибкою Матуром. – Ю.Г.]? Ні, справжнє, офіційне знайомство сталося трохи згодом. І сталося воно значно простіше та спокійніше…

… коли в дверях нашого купе з'явилась раптом знайома темно-сіра постать у каскетці, мені стало так приємно, що я навіть не почула, що вона мені сказала, й почала тихо сміятись. Та вмить, згадавши, на щастя, про пацання ногами, я страшенно напружилась і зробила серйозну міну. І тут же похопилась і швиденько вийшла до добродія в коридор, боячись, щоб він не образився і не пішов собі геть….» [5, 15].

У хронотопі цієї зустрічі важливу роль відіграв мотив впізнавання, який і спричинив подальший швидкий розвиток подій. Спочатку зустріч «затягувалась» ваганнями героїні, яка міркувала, де насправді відбулось знайомство – на пероні чи пізніше у вагоні, що лише створювало інтригу, напружувало увагу читача, «роздратовувало» його уяву. Згодом, після впізнавання «темно-сірої постаті» (інфернальний мотив і мотив маски), темп подій пришвидшився, авантюрний час активізувався («вмить», «похопилась», «швиденько»), а простір звузився до порогу дверей («коли в дверях»), які стали своєрідною межею, переходом з одного світу в інший – зі світу минулого героїні, побуту її життя у рідному місті, країні, у світ теперішній, новий, де діють нові правила, будуть нові зустрічі, ігри, маски, впізнавання-невпізнавання, зустрічі-прощання тощо. Сам топос вагону є перехідним місцем, і люди заходять до нього з метою дістатись до чогось іншого, знайти щось нове або повернути втрачене.

Прикметною є психологічна реакція героїв на зустрічі одне з одним: кожну з них супроводжує сміх – то «тихий» Івонни, то веселий – Матура:

«… Мені була приємна зустріч з професором… приємно, що мене завели просто до кабінету, позбавивши очікування в залі, мов пацієнтки. Приємно, що коли я ввійшла до кабінету, професор рвучко підійшов до дверей, простягаючи до мене руки.

… Професор посміхнувся…

Чи то в очах, чи в павутинці посмішки, чи ще в чомусь я відчула якесь напруження…» [5, 90-93].

У хронотопі цієї зустрічі присутній чіткий поділ простору на «ваше» (чуже) («Гарно тут у вас!») і «моє»(«моїх «благеньких товаришів»), темп часу пришвидшений, але логічно послідовний («позбавивши очікування», «коли я ввійшла», «рвучко», «нарешті», «ніжно», «ніжно взявши», «ніжно поклав», «після того»), а зустріч супроводжується посмішками, які є засобом експресії, способом вияву оціночного ставлення, передачі психологічного стану героїв, свідомість і поведінка кожного з яких – окремий хронотоп. Інфернальні мотиви, які виявляються в описі одягу, кольористиці ще чіткіше розмежовують простір на «низ» і «верх», тілесне і духовне, підсвідоме і свідоме, а рухи героїв, фізичний контакт у контексті хронотопу зустрічі, впізнавання-невпізнавання є одним з необхідних моментів фамільярності. Як зазначав М. Бахтін, «вступ у зону фізичного контакту, у зону володіння мого тіла, де можна доторкнутись руками… В цій зоні розкриваються усі сторони предмета, не тільки його зовнішність, але його нутро, його глибина. Це зона просторово-часова» [3, 81].

Цікавою особливістю хронотопу зустрічі у романах Винниченка є детальний опис приміщень, кожне з яких є ніби мікромоделлю внутрішнього «я» героя.

Як уважає В.Тюпа, кімнату, пансіон, країну, в якій відбувається дія, можна назвати «зовнішніми хронотопами зустрічі» [12, 78]. У «Покладах золота», «Лепрозорії» (як, між іншим, у «Сонячній машині» і «Новій заповіді») дія відбувається за кордоном, за межами бажаного хронотопу втраченої України-раю. Це Франція і Німеччина, пансіон і розкішні будинки знаті, в яких час розмитий і означений лише крізь експресію дій і думок героїв.

Водночас творам властивий внутрішній хронотоп зустрічі, який виявляється у Винниченкових героїв на кількох рівнях: зустріч «моєї» свідомості зі свідомістю гостя, «чужою» свідомістю; зустріч чоловічої і жіночої свідомості; зустріч наукового типу мислення і художнього. Такий внутрішній кількарівневий хронотоп може стати цікавим об’єктом для аналізу Винниченкових творів.

Фактично хронотоп зустрічі у детективних романах Винниченка виконує сюжетно-композиційні функції зав’язки, розвитку дії, кульмінації і розв’язки. Для авантюрного часу цих романів лейтмотивом є мотив зустрічі, в хронотопі якої важливого значення надається елементам експресії: дія, слово, жест, які, за спостереженням Бахтіна, «отримують практично-побутове, сюжетно-прагматичне й раціональне осмислення, виконують ще одну важливу функцію: вони виражають індивідуальну душу, її глибини» [2, 97], допомагають виявити ставлення автора до героїв, ситуацій, дають змогу дослідити сферу авторського психологізму. Мотив зустрічі переплітається з мотивами прощання,

впізнавання і невпізнавання, знайдення і втрати, які, за М. Бахтіним, є схожими за цілісністю просторово-часових визначень [3, 248], а також мотивами гри, маски, сміху, котрі залишаються цікавим об'єктом для ґрунтовних наукових досліджень Винниченкових детективів останнього періоду.

1. *Баран Г.* Роман-пантопія Володимира Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики / Г.Баран – Дрогобич: Вимір, 2001. – 194 с. 2. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин – М.: Худож. лит., 1975. – С.234-408. 3. *Бахтин М.* Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М. Собрание починений / М. Бахтин – Т.5. Работы 1949-1960 гг.– М.: «Русские словари», 1997. – С.80-130. 4.*Введение в* литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.: Академия, 1999. – 556 с. 5. *Винниченко В.* Лепрозорій: роман / В. Винниченко; післямова Г. Сиваченко. – К.: Знання, 2011. – 382 с. 6. *Винниченко В.* Поклади золота: роман / В. Винниченко.– К.: Книга Роду, 2008. – 256 с. 7. *Литературная* энциклопедия терминов и понятий / Под.ред. А.Н. Николюкина. Институ научн. информации по общественным наукам РАН. – М.:НПК «Интелвак», 2001. – 1600ст. 8. *Литературный* энциклопедический словар / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с. 9. *Літературознавча* енциклопедія: У двох томах / Ю.І. Ковалів – Т.1.– К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. 10.*Літературознавча* енциклопедія: У двох томах / Ю.І. Ковалів. – Т.2. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. 11. *Сиваченко Г. М.* Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський метароман Володимира Винниченка: текст і контекст / Г.М. Сивачеко — К.: Видавничий дім Альтернатива, 2003. — 280с. 12. *Тюпа В.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

Марина Єщенко,
здобувач

ІСТОРИЧНЕ ТЛО ЯК СКЛАДНИК ПОЕТИКИ АБСУРДУ В НОВЕЛІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «СВЯТЕ СІМЕЙСТВО»

У статті досліджуються особливості змалювання історичного тла як елемента поетики абсурду у сучасній новелістиці. Проаналізовано абсурдистський варіант потрактування історії у творі Юрія Винничука «Святе сімейство».

Ключові слова: абсурд, історія, Юрій Винничук, новела.

В статье исследуются особенности изображения исторического фона как элемента поэтики абсурда в современной новеллистике. Проанализировано абсурдистский вариант истолкования истории в произведении Юрия Винничука «Святое семейство».

Ключевые слова: абсурд, история, Юрий Винничук, новелла.

In this article are researched specific features of usage of the historical background as element of poetic of absurd in modern novelistic . The absurd variant of interpretation of history is analyzed in terms of novel by Yuriy Vynnychuk «Saint family».

Keywords: absurd, history, Yuriy Vynnychuk, short story.

Література абсурду своєю появою завдячує історичним процесам, на тлі яких вона виникла. Соціальні зміни, панування тоталітарних режимів, руйнування старих традицій і моралі в середині XX ст. ставили людину перед

нелегким вибором, а часто і не залишали вибору. Пік людських можливостей у порівнянні з попередніми епохами збігся і з максимальним обмеженням людської свободи. На зміну фізичному поневоленню приходить панування ідеологій, які глибоко вкорінювалися в голови громадян. Тих, хто чинив супротив або виявляв інакомислення, ліквідовували. Антитоталітарні мотиви неодноразово знаходили вияв у творах мистецтва, зокрема й літературі. Однак особливого звучання й відкритості набули в епоху постмодернізму, для якого антиідеологічність є однією з першорядних ознак.

Оголення всіх вад тоталітарного режиму, заперечення шаблонів державної системи, яку митці не приймали, висміювання від найвищого рівня життя до найнижчого стали невід'ємними атрибутами літератури. Постмодерністи не культивували нових цінностей, оскільки не ставили перед собою таких завдань, їхня творчість була покликана підірвати сліпу віру в будь-які цінності, нав'язані людині.

Абсурд, що панував на всіх рівнях існування особистості, знайшов своє місце і в культурі – як об'єкт зображення. Для літератури абсурду не властиві такі ознаки, як точна вказівка на час і місце розвитку подій, герої здебільшого не індивідуалізовані, нічим не відрізняються від сусідів та інших мешканців свого міста чи села, як дві краплі схожі між собою. Особливо це характерно для драматургії, зокрема для творів «театру абсурду». Проте для новели, яка є предметом нашого дослідження, важливі будь-які часо-просторові ознаки, оскільки вона завжди вказувала на реальні суперечності у суспільстві, про що зазначав ще І. Виноградов: «Новела спиралась не лише на літературні джерела, – важливіше те, що вона виростала із побуту, несла у «велику літературу» живий матеріал навколишнього життя» [1, 12].

Важливу роль художньої словесності у потрактуванні історії відзначають і сучасні науковці. «Література – це один із способів, які використовуємо для створення наших версій реальності» [2, 165], – стверджує З. Шевчук. Суголосними з цією тезою видаються думки Г. Корж, яка зазначає, що «минуле – це конструкція, яка створюється в сьогоденні, і наші сьогоднішні репрезентації минулого – це зовсім не те, «як воно було насправді», а всього лише чергові конструкції» [3, 37]. Т. Денисова вбачає одне із досягнень кінця XX ст. в тому, що «література набула своїх прав у потрактуванні минулого і сучасності, не наслідуючи «реальності», на основі власної природи естетичного узагальнення» [4, 64]. Додамо, що постмодерністи не намагаються осмислити минуле інакше, ніж попередники, вони сміливо створюють альтернативну історію, псевдоминуле, при цьому всі недоліки й промахи реального життя увиразнюють і виносять на суд читача.

Виняткове місце історія займає і в філософії абсурду. Зокрема Гегель вважав, що мірило істинності людських суджень – саме історія, яка і є єдиною істиною, а. отже, й звести все до абсурду може лише вона [5].

Особливу увагу приділимо творам, у яких автори творчо опрацьовують не історичні події, а роблять героями новел історичних постатей у невластивих їм ситуаціях, і завдяки цьому увиразнюється абсурдність змальованого політичного режиму. Яскравим прикладом такої трансформації є новела Юрія

Винничука «Святе сімейство», написана у 1984 році. Як зазначається в анотації до книги «Ги-ги-и», під обкладинкою якої вона і вийшла в світ, для публікації цей та інші твори не передбачалися. Якщо взяти до уваги політичну ситуацію того часу, то цілком зрозуміло чому. Прикметним для автора є використання чорного гумору, недаремно Б. Лук'янів зауважує, що це «не просто гумор, а чорний гумор. Він підсилює абсурдність буття людини, хоч і не навіює відчуття трагічності» [6,182].

Ю. Винничук максимально правдиво змальовує час і місце, вводячи читача в історичний контекст. Дія відбувається у Кремлі 1950 року. Мати Революція – вигаданий пародійний персонаж, а її діти – «п'ятеро братів – Сталін, Берія, Молотов, Каганович, Ворошилов, та шостий дурень – Малєнков» [7, 51], які з кількох десятків її синочків до цієї пори лишилися в живих, утворюють образну систему новели. Згадані історичні постаті справді входили до Політбюро у момент, зображений у творі, однак, окрім них, були й інші, проте автор не прагне до достовірності, і у твір «запрошує» лише найяскравіших представників. Головний герой до кінця тексту так і не буде названий, хоча через мовлення персонажів у творі постійно з'являтимуться алюзії на особистість Олександра Довженка. «Його фільм «Земля» дивився весь світ» [7, 60], – сказав Берія. «А-а, – закивав радісно Сталін, – так це він «Щорса» зняв?» [7, 60]. Потім члени Політбюро згадують, що він і режисер, і художник, і письменник, і це відповідає дійсності. Однак той факт, що головний герой за сюжетом засуджений до розстрілу і перебуває у в'язниці, в реальності не мав місця, тому можна говорити про інтерпретацію автором ущемлення й обмеження творчих можливостей Довженка (узагальненого образу українського митця) як моральне ув'язнення, психологічний розстріл.

Історичний контекст увиразнює неодноразове згадування персонажами реальних постатей, таких як Ріббентроп, Мао Цзедун, Петлюра, Гітлер, Ленін, Щорс, Корнійчук, Калінін, Джамбул Джабаєв. Цьому сприяють також події, які мали реальне місце в історії і які обговорюють у творі: громадянська війна, ІІ Світова війна, заслання дружини Молотова на Колиму тощо. Новела насичена деталями і назвами, які можна назвати атрибутами комуністичного ладу: соціалізм, комунізм, п'ятирічка, соціалістичне будівництво, Політбюро, ЦК, Мавзолей, контрабанда, пам'ятник вождю, вождь усіх народів, ворог народу, червоний прапор, мундир тощо. Також у творі озвучені і деякі цифри, як-от: кількість загиблих внаслідок Голодомору – 7 млн., заслано у Сибір – 10 млн., розстріляно – 4 млн., зокрема знищено в Україні інтелігенції – 5 тисяч осіб. Однозначних думок щодо кількості жертв тоталітарного режиму в історичній науці не існує, однак ці цифри поряд з іншими існують в цілком офіційних документах. Прискіплива точність до фактів дозволяє максимально правдиво зобразити історичне тло, водночас на противагу цій контекстуальній достовірності події самого твору і дії героїв не лише не відповідають реальності, але й якнайбільше спотворені. Таким чином автор зводить до абсурду діяльність режиму, який зображує.

За сюжетом, художника з в'язниці привозять у Кремль, щоб він відтворив на полотні святе сімейство – Матір Революцію і її вірних синів. Як виявляється,

до цього часу всі найкращі художники уже знищені, тому вождям народу доводиться вдатися до послуг останнього – українського – митця, що ще не дочекався своєї черги на розстріл. На сторінках новели автор, вдаючись до іронічних і гротескових засобів, виявляє абсурдність єства кожного з персонажів. Створення картини – бажання увіковічнити себе, ввійти в історію, незалежно від того, якою ціною.

«Я спокійно наносив на полотно рисунок вуглем.

– Щоб я здохла, коли його не розстріляють! – ляснула себе по животу Мать Революція.

– Але спочатку нехай намалює портрет, – сказав Каганович, – історія мусить балдіти від своїх героїв.

– Історія балдіє лише тоді, коли її ґвалтують, – крутнув вуса Ворошилов.

– Особливо, коли це групове зґвалтування, – докинув Молотов, а Малєнков заллявся істеричним сміхом» [7, 51]. Цей уривок яскраво ілюструє погляди персонажів на історію, адже вони розуміють, що їм підвладні не лише долі мільйонів людей, але й те, яким бачитимуть минуле їхні нащадки. Однак навіть цю нічим не примітну ситуацію автор звів до абсурду, висунувши на перший план жадібність до слави й егоїстичність кожного з вождів. Шестеро братів мають вмоститися на колінах Матері Революції, однак Сталін намагається сісти в центрі, що не влаштовує інших. Так і не дійшовши згоди, члени Політбюро лаються, і це стає на заваді створенню картини.

Новела складається з кількох десятків епізодів, у кожному з яких автор або відразу створює абсурдну ситуацію, або зводить до абсурду, на перший погляд, цілком реалістичну картинку. Наприклад, абсурдне зображення стрибків Кагановича. І хоча вони не реалізовуються, а лише існують у мовленні персонажа, однак чітко ілюструють абсурдність ситуації. Коли виникає питання про солодке, Каганович вирішив заявити, що від божевілля він рятується завдяки стрибкам: «Я стрибаю у висоту, коли дуже глупію, а коли менше – то в довжину. Цим я приводжу до рівноваги свій організм. Тільки-но в мене починає закручуватися не в той бік мозок, я його стрибками розкручую назад, тоїсть в ісходноє положеніє. Звідси виходить, що я не просто думаю, що вони мене рятують, а таки глибоко в цьому впевнений» [7, 53]. Ключовим моментом є віра в те, що згадані дії допомагають, оскільки розумом цього не осягнути. Як стверджував свого часу засновник філософії абсурду С. К'єркегор, «віра починається саме там, де припиняється мислення» [8, 52]. Однак абсурдність ситуації на цьому не вичерпується, і автор підключає інших персонажів до обговорення. Діалог Матері Революції і Кагановича – це не лише яскрава ілюстрація панування безглуздя, від якого рятувався Лазар, але й боротьба між абстрактним і буквальним сприйняттям інформації. Якщо Каганович говорить про стрибки цілком серйозно, і в цьому виявляється його абсурдність, то Мати Революція схоплює текст лише на рівні слів, без контекстуального значення речень:

«–… Стрибки не дають мені з'їхати з глузду.

– А для чого ти виїжджав?

– Куди?

– Та на той глузд! Хіба ти не знав, що вони тобі потім не дадуть з'їхати?

… – Я там опинився відразу, як з'явився на цей світ.

– Не бреши. Ти ще не вмів ходити. Ти ще навіть не повзав» [7, 53].

Повертає читача до тоталітарної реальності Ворошилов, запідозривши брата в антисовєцькій пропаганді і застерігши, що за таке йому Берія неодмінно вправить мізки. А Мати, не зраджуючи стилеві ведення розмови, відповіла, що настав час для стрибків у висоту. В іншому епізоді вона дорікає Кагановичу, що він свої подружні обов'язки переклав на Ворошилова, а у нього ж є своя сім'я. Згодом із розмови випливає, що інші члени Політбюро з радістю і своїх дружин доручили братові Клементію. Лише Молотов зміг похвалитися, що до його жінки Ворошилов не дістане, оскільки її Сталін заслав на Колиму. Якщо врахувати, що заслання – явище історично правдиве, то такий авторський хід вписування доконаного факту у площину художньої вигадки створює ефект абсурдності не лише вигаданого світу, але й реального, який пародіюється й обігрується у новелі.

Соціалізм, комунізм, п'ятирічка – всього лише слова, якими персонажі твору Ю. Винничука намагаються пояснити і виправдати те, що відбувається. Однак абсурдність полягає в тому, що члени Політбюро переконують у значимості цих понять самих себе, оскільки навіть не можуть до ладу зрозуміти, яке смислове навантаження вони несуть. Каганович заявляє, що приділить увагу дружині після завершення п'ятирічки, оскільки доти він багато сил віддає «розгорнутому будівництву соціалізму». Однак коли йому закидають, що соціалізм уже побудували і «даже відрапортували перед народом», а зараз будують комунізм, то виявилося, що ці терміни, якими персонаж так невміло послуговується, насправді для нього порожні, щоправда, як і для інших братів, хоча ті більше досягнули в оперуванні плакатними гаслами.

Далі автор розкриває істинну природу «святого сімейства» – дитинність. Не божевілля, не безмежне прагнення владарювати керують героями, а дитяча гра, яка стає причиною жахливих наслідків для суспільства. Бажання більше з'їсти солодощів, обдурити брата, клеїти дурня – ось такі примітивні потреби у цих людей. Ворошилов їсть торт під столом, і при цьому різноманітними способами відволікає Матір від думки про солодке. Найвдаліший прийом заснований на вигадці, за якою спочатку Малєнков має прокукати восьму годину вечора: «Ми рішили, що коли в нашій країні все йде по плану, то чому це не повинно стосуватися й часу? От і призначили одного члена Політбюро, а іменно товариша Пупсика Малєнкова на пост Генеральної Кукушки. Стоїть йому кукнути – і відразу озиваються куранти, щоб возвістити на весь світ наше радянське врем'я, которе іде всігда впірод» [7, 55], – підтверджує цю нісенітницю Молотов, і згодом Малєнков, підкріпляючи вигадку братів, й справді «заступає на свій Генеральний Пост». Та коли торт подадуть, і буде виявлено, що крем на вусах Ворошилова, всі з радістю одностайно звинуватять його в антирадянській діяльності. Тут знову виявиться дитяча риса героїв – використання слів, запозичених від дорослих, але не повністю усвідомлених і зрозумілих. Однак абсурдність ситуації полягає в тому, що персонажі новели і є

тими дорослими, які продукують терміни, не наділяючи їх змістом, принаймні у контексті твору він повністю атрофований.

Ситуація має логічне, як для забавок дітей, завершення: Мати Революція тричі відшмагала Ворошилова по сідницях, при цьому його брати, яким це подарувало чимале задоволення, користуючись моментом і безпомічністю затисненого в матусиних лещатах Климентія, намагалися його ущипнути. Коли Ворошилов розплакався, прозвучала цілком передбачувана, але від цього не менш абсурдна відповідь: «Нічого ти, дурак, не поняв, – похитав головою Молотов, – не торта ми пожаліли, а твоєї революційної свідомості шкода нам стало» [7, 56].

Художник, коли члени Політбюро вкотре намагаються вирішити питання щодо його розстрілу, вдається до пророцтв і передбачає Сталінові смерть від рук соратників через удушення подушкою, а Берії – розстріл. І якщо така версія гибелі вождя в дійсності – всього лиш один із неофіційних варіантів, то щодо іншого члена Політбюро – історично підтверджена. Так утворюється дисонанс між вигадкою і реальними фактами у творі. Чим правдивіші речі говорить один із героїв новели, тим абсурднішою видається реакція на них інших.

«– Смерть твоя буде страшна, – промовив я. – Ти плазуватимеш, ридаючи і молячи, щоб тебе не вбивали. А тобі зірвуть з носа пенсне і розтопчуть чоботами. Ти будеш скидатися на гидку жабу.

– Що? Це ти мені пророчиш? – обурився Берія. – Та я вмру на лаврах! Не дарма мене звати Лаврентієм! Мені збудують окремий мавзолей. Праворуч від Сталіна.

– Це що значить? Я умру раніше? – спалахнув великий вождь і заїхав Берії по писку.

– От падлюка! – скипів Каганович. – Я вже домовився! Мій мавзолей буде праворуч!

– І всьо це єрунда, – вдарив по столу кулаком Ворошилов. – Я знаю точно, що мій мавзолей буде праворуч від Сталіна. Я завжди був його вірним другом і соратником!

– Братці! Та шо ж це таке! – аж за серце схопився Молотов. – Да я усно вже вищитав.

Він витяг якийсь папір і почав усім показувати:

– Бачите? Отут Сталін, отут Берія, а отут – я! Я вже всьо обдумав!

– Ах, падлюки! – гаркнув Сталін і, вирвавши у нього з рук папір, пошматував на дрібні клапті. – Я не вмру ніколи!» [7, 66].

Мавзолей – це символ могутності, влади і слави, однак зауважимо, що не завжди доброї слави, і неодмінно – посмертно. І якщо Герострат – абсурдний герой стародавньої історії – зруйнував храм для увіковічнення свого імені, то сини Матері Революції задля досягнення цієї мети готові лежати і стояти після смерті у власних храмах-мавзолеях, навіть вказувати рукою напрям до кращого майбутнього. Проте навіть у цій несуттєвій і марній справі члени Політбюро не знаходять спільної думки, кожен егоїстично намагається вибрати краще місце і поближче до вождя.

Автор не обмежився застосуванням поетики абсурду на рівні мовлення й дій персонажів, перетворивши їх на героїв уяви засудженого до розстрілу. Читачеві відомо, що твір написаний Юрієм Винничуком, однак у цьому, як виявляється, не можуть бути впевненими члени Політбюро. Вони потрапляють у пастку власноруч створеної системи: якщо повірять художнику, що вони плід його хворої уяви, і відпустять його, то можуть обезславитися, однак якщо розстріляють, і це врешті виявиться правдою, їх також чекає неминуча загибель. Цей випадок нагадує класичний приклад логічного парадоксу про крокодила, який відібрав у єгиптянки дитину і пообіцяв віддати лише тоді, коли вона вгадає, чи з'їсть він її чи поверне, в іншому випадку крокодил її з'їсть. Однак жодна відповідь жінки не може бути ні правильною, ні помилковою, а, отже, не може спричинити до будь-яких дій. Практично такий же «крокодилячий софізм» автор використовує і в новелі «Святе сімейство».

Абсурд полягає в тому, що якби й справді персонажі були уявними, то тоді їхні дії – включно з тими, до яких вони вдаються, щоб довести собі ж реальність власного існування, – теж були б усього лише фантазією геніального режисера. Сини Матері Революції стрибають, щипають одне одного і розбивають голови до крові, але жодна із витівок не стає аргументом на користь їхньої думки. Єдиний вихід – розстріляти засудженого і лише потім оцінити наслідки. Однак цей варіант настільки ризикований, що персонажі новели ніколи до нього не звернуться. За законами логіки, якщо зі ста тверджень одне хибне, а дев'яносто дев'ять істинних, то судження хибне. Автор створює ситуацію, коли за основу береться хиба, яка в контексті твору є істиною, а тому те, що відносно неї є хибним, поза твором може видаватися істинним. Якщо відштовхуватися від твердження, що Сталін і його брати – реально існують, то твердження художника хибне, однак насправді і він, і всі інші персонажі твору – плід фантазії Юрія Винничука. Це мало б свідчити про те, що члени Політбюро таки вигадані, але ця думка також хибна, оскільки автор новели «переніс» героїв з історичної площини в художню.

Лише наприкінці твору, коли головний герой випиває отруту і помирає, виявляється, що всі згадані персонажі – всього лише пацієнти психлікарні, які заграліся у свої ролі, і після втрати одного зі своїх ще більше почали вірити у гру, а, отже, повірили і в те, що зі смертю «художника» теж перестали існувати, позаяк вони – виплід його уяви. З одного боку, таке завершення перетворює всі грані абсурду в звичайне божевілля хворих людей, з іншого – створює абсурд із подвійним дном, коли абсурд існує поза абсурдом і в межах іншого абсурду.

Отже, підсумуємо: історичне тло у творах з елементами поетики абсурду завжди виступає каталізатором, оскільки абсурд утворюється і якнайяскравіше відображується при зіткненні особистості з оточенням. Як слушно зазначав А. Камю, «абсурд не в людині (якщо така метафора взагалі має сенс) і не у світі, а в їхньому спільному існуванні» [9, 242]. Тому загальновідома історична інформація, на противагу авторській вигадці, сприяє створенню ефекту присутності й реалістичності – не стільки зображуваних подій у новелі, скільки абсурдності, яка має місце у творі, – у житті. Введення історичних постатей в образну систему художнього тексту не має на меті посягнути на нове

потрактування минулого, а лише сприяє повній дешаблонізації і дестереотипізації створених у суспільстві поглядів щодо тих чи інших осіб, їхніх дій і досягнень. Кожна епоха має свої приклади абсурду, і використання історичного контексту у творі уможливлює якомога краще розпізнати особливості того часу, в якому живуть і діють абсурдні герої новелістів.

1. *Виноградов И. А*. О теории новеллы // Виноградов И. А. Борьба за стиль: Сборник статей. – Ленинград, 1937. – С. 5- 84. 2. *Шевчук З.* Історія як проблема в теорії постмодернізму // Філологічні семінари. – 2004. – Вип. 7. – С. 162- 170. 3. *Корж Г.* Постмодерністська трансформація історичної пам'яті / Світогляд- Філософія - Релігія. – 2011. – Вип. 1. – С. 32- 39. 4. *Денисова Т.* Історичний часо-простір / Міфічний хронотоп України у «чужому» мультикультурному світі США (А. Мельничук «Що розказано) // Іноземна філологія. – 2003. – Вип. 114. – С. 62-71. 5. *Чернорицкая О.Л.* Поэтика абсурда //http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml. 6. *Лук'янів Б.* «Чемоданні» твори Юрія Винничука // Березіль. – 2003. – № 9-10. – С. 180- 182. 7. *Винничук Ю.* Святе сімейство // Винничук Ю. Ги-ги-и. – Львів : «Піраміда», 2007. – С. 50-70. 8. *Кьеркегор С*. Страх и трепет // Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – С. 15-112. 9. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 222-318.

Катерина Зайцева,
аспірантка

ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

На матеріалі збірників «Література. Діти. Час» (2011-2012 рр.) окреслено шляхи розвитку наукових студій дитячої літератури XXI ст. в Україні, з'ясовано місце дитячої літератури в системі координат українського літературознавства.

Ключові слова: дитяча література, літературознавство, збірник «Література. Діти. Час».

На материале сборников «Литература. Дети. Время» (2011-2012 гг.) определяются пути развития научных исследований литературы для детей и юношества XXI века в Украине и место детской литературы в системе координат украинского литературоведения.

Ключевые слова: детская литература, литературоведение, сборник «Литература. Дети. Время».

The ways of children's literature studies of the XXI century in Ukraine based on volumes «Literature. Children. Time» (2011-2012 years) are outlined. The place of children's literature in the coordinate system of Ukrainian literary criticism is denoted.

Keywords: children's literature, literary criticism, the volume «Literature. Children. Time».

За останні кілька років науковий інтерес до проблем літератури для дітей та юнацтва (підлітків) серед літературознавців значно пожвавився. Однак говорити про неї як окрему тематичну групу, якою цікавиться сучасне літературознавство, на нашу думку, зарано, адже вона й досі має маргінальний статус. Потверджує це й той факт, що і методологічна база, і термінологічний

інструментарій теорії дитячої літератури ще формуються (викристалізовуються). Тому українські науковці здебільшого послуговуються термінологією зарубіжних дослідників у галузі дитячої літератури (ДЛ). Запозичення та адаптації теоретико-методологічного підґрунтя сприяють розвитку наукових концепцій.

На маргінальний статус теорії дитячої літератури вказує і те, що нині в Україні немає жодного підручника з літературознавства, який би містив розділ «Дитяча література» або мав згадки про її вивчення. Щодо окремих підручників, тут ситуація не набагато краща. Якщо візьмемо за точку відліку рік визнання незалежності України, то на 2012 рік маємо дослідження В.Костюченка «Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей ХХ століття» [4], працю Л.Овдійчук «Дитяча література» [9]. Якщо книга першого автора доступна (є в книгарнях, у бібліотеці ім. В.І. Вернадського), то книгу другої – знайти набагато складніше. Виникають проблеми, пов'язані з доступністю фахової літератури з окресленого питання не лише для широкого діапазону читачів, а навіть для вузького кола спеціалістів. Ми не беремо до уваги дисертації [2, 5, 10, 11, 12, 13] та антології/хрестоматії, у яких уміщені художні тексти та подекуди літературно-критичні огляди [3, 15, 16] тощо.

Мета цієї розвідки – з'ясувати, у яких напрямах розвивається і чи існує взагалі теорія дитячої літератури XXI ст. в Україні, які проблеми найчастіше перебувають у науковому полі літературознавців.

Не претендуючи на всеохопний аналіз, спробуємо виявити основні шляхи розвитку наукових студій дитячої літератури на матеріалі оновленого щорічного збірника «Література. Діти. Час» (2011-2012 рр.), у якому друкуються доповіді Міжнародного симпозіуму «Література. Діти. Час». Раніше цей щорічник виходив у видавництві «Веселка» (1975-1990), зараз ним опікується Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва. Власне, останній позиціонує цей збірник як такий, що покликаний «*висвітлювати актуальні проблеми розвитку літератури для дітей та юнацтва, дитячого читання і бути теоретичною (науково-методичною) базою для розвитку дитячої літератури як науки, становлення фахової критичної думки стосовно художніх текстів, запропонованих для читання сучасному молодому поколінню*» [7,8]. На нашу думку, аналіз трьох збірників дає змогу окреслити літературознавчі координати, в яких нині перебуває дитяча література.

Подібне завдання ставить перед собою й Т.Качак, пропонуючи «інтерпретаційні стратегії вивчення текстів для дітей» (літературознавчу, дидактичну, рецептивну). На думку дослідниці, саме вони «*окреслюють площину теоретичних досліджень*», вказують «*не тільки на предмет дослідження, а й на ознаки дитячої літератури як мистецького і соціокультурного феномену*» [8, 18]. У межах визначених інтерпретаційних стратегій Т.Качак виділяє підходи до вивчення «дитячого» тексту, якими найчастіше послуговуються дослідники літератури для дітей. З-поміж них – гендерний, герменевтичний, інтертекстуальний, біографічний, лінгвоаналітичний, функціональний, подекуди семіотичний.

Загалом, дитячу літературу науковці вивчають переважно з позицій історії (Р.Мовчан, А.Хаєцька, О.Колінько, М.Хороб та ін.) [6, 12-17, 98-102; 7, 39-47; 8, 20-27] та теорії літератури (Л.Мацевко-Бекерська, Т.Щербаченко, О.Лущевська та ін.) [6, 17-24; 7, 24-30; 8, 83-89]. Найчастіше у дослідників дитячої літератури наукові дискусії викликає саме поняття «дитяча література», «література для дітей та юнацтва», «література для юнацтва», «література дитячого кола читання», «підліткова / юнацька література». Зокрема цю проблему порушують У.Гнідець, Л.Мацевко-Бекерська, О.Лущевська та ін. Науковці, зважаючи на запропоновані О.Папушею, Р.Гром'яком, Ю.Ковалівим, М.Славовою, Е.Огар та ін. дефініції, дискутують із приводу доцільності використання того чи іншого терміна.

Так, наприклад, У.Гнідець наголошує на концептуалізації окремого поняття «література для юнацтва (підлітків)» та на його двозначності (з одного боку, це дитячий досвід прочитання, а з другого – «дорослість» реалістичних тем) [7, 21]. Інша дослідниця, О.Лущевська (яка вивчає досвід дитячої літератури США), розмірковує над адекватністю та раціональністю перекладу українською мовою деяких понять із англійської, зокрема «адолесцентний роман». Вона вважає недоречним таке калькування й запозичення, а тим більше впровадження цього поняття в українську літературознавчу термінологію, адже маємо поняття «підліткова література» та «юнацька література», які, на думку авторки, цілком відображають специфіку підліткової прози [8, 87] .

Варто зазначити, що О.Лущевська репрезентує в українському літературознавстві американську дитячу літературу та основні тенденції її розвитку й специфіку, порівнюючи з українською. Таким чином дослідниця робить значний внесок у розвиток компаративних студій дитячої літератури в Україні, адже наукових розвідок, які б висвітлювали проблеми національних літератур для дітей з позицій порівняльного літературознавства, недостатньо. Йдеться про вивчення подібностей/відмінностей національних літератур для дітей, їхні зв'язки, діалог у світовому контексті, типологічні, генетико-контактні, міждисциплінарні підходи, зрештою, інтертекстуальні, культурологічні та інші аналогії.

Так, наприклад, Б.Салюк розвідкою «Особливості портретування персонажа бешкетника в дитячій літературі» [6, 103-109] доповнює вже існуючі дослідження так званих ТСО (традиційних сюжетів та образів). Деякі аспекти інтертекстуальних студій ДЛ розвиває В.Винник, виявляючи особливості функціонування біблійних ремінісценцій у романах «Гаррі Поттер» Дж.К.Ролінґ [8, 72-76]. На важливості міжлітературних зв'язків (інтертекстові) в дитячій літературі наголошує Б.Шалагінов. Як зазначає учений, «*на відміну від дорослого, дитина не здатна сприймати твір в плані метатексту. Вона сприймає його як первісний, остаточний і абсолютно самодостатній текст, без кількашарової історичної підкладки*» [7, 13].

Інша дослідниця, Т.Качак, порушує актуальну, малодосліджену проблему дитячої літератури в українському літературознавстві. Йдеться про французьку поезію для дітей в українських перекладах. Адже саме переклади, на думку В.Будного, «*надають компаративістиці необхідне методичне забезпечення*»,

бо «*без перекладних творів неможливе широкосягле зіставне вивчення різномовних мистецьких контекстів планети*» [1, 81]. Із цим важко не погодитися, оскільки дитяча література не стоїть осторонь різноманітних глобалізаційних, культурних зрушень.

Очевидним є те, що на часі вивчення ДЛ у її зв'язках із іншими культурами, націями, естетичними формами – візуальним мистецтвом, мульт-, кінофільмами, театром тощо. Інтермедіальні студії ДЛ є перспективними. І тут, на нашу думку, варто зважити на зарубіжний досвід, зокрема міркування німецької дослідниці Емер О'Саліван (E.O'Sullivan), викладені в «Comparative Children's Literature» [17]. На думку дослідниці, порівняльна дитяча література, поєднуючи наратологічні та перекладознавчі студії, розвиває особливу комунікативну модель перекладу. Крім того, Е.О'Саліван виокремлює основні напрями порівняльних студій дитячої літератури: загальна теорія дитячої літератури, контактні та генетичні підходи, порівняльна поетика, жанрологія ДЛ, інтертекстуальні, імагологічні студії, порівняльна історіографія, історія ДЛ [18, 37]. Справді, значної ваги набуває вивчення феномену літератури для дітей та юнацтва (підлітків) з позицій компаративістики, оскільки воно уможливлює входження української дитячої літератури у світовий контекст. Окрім того, дослідження дитячої літератури дає змогу з'ясувати самобутні риси кожної національної літератури, її місце в літературному процесі, а також показати перспективи та можливості сучасного порівняльного літературознавства як системи методів і науки.

Щодо літературної критики ДЛ, котра має виконувати «*прогностичну функцію*» та «*роль кваліфікованого посередника між письменником і читачем*» [14, 9], тут є певні проблеми. Єдиного фахового збірника «Література. Діти. Час» замало, аби повноцінно висвітлювати основні тенденції у розвитку ДЛ (не лише національної, а й зарубіжної) та осмислювати з'яву тих чи інших художніх явищ у сучасному «дитячому» літературному процесі. У цьому контексті не можна обминути інтернет-ресурс «Ключ», яким опікується Н.Марченко, де публікуються огляди (рецензії) літературних новинок «дитячого» книжкового ринку, окремі наукові розвідки, присвячені проблемам ДЛ, тощо. Також певні знакові події в українській ДЛ та зарубіжній (зокрема, американській) надибуємо у блозі «Казкарка» (дописувачі – В.Вздульська, О.Лущевська). Заслуговує на увагу сайт «ЛітАкценту», зокрема рубрика «Доросла критика дитячої літератури», де публікують інтерв'ю як із вітчизняними, так і зарубіжними дитячими письменниками.

Повертаючись до аналізованих збірників, варто зазначити, що у пропонованих у них публікаціях помітні спроби визначити напрями розвитку та стан сучасної літератури для дітей і підлітків [6, 45-50; 7, 35-38]. Однак подібні огляди здійснюються здебільшого із позицій видавців та з урахуванням книговидавничої політики в Україні. Ми ні в якому разі не применшуємо вартості цих оглядів, проте не можемо не звернути увагу на авторів (О.Мовчан – відповідальний редактор видавництва «Грані-Т»; М.Савка – редактор, співзасновниця «Видавництва Старого Лева») цих розвідок. Тому тут, радше,

маємо погляд «із середини», погляд видавця, а не літературознавче, критичне осмислення ДЛ.

Загалом, збірник має широкий контекст, оскільки дослідники ДЛ зважають і на проблеми поліграфічного оформлення дитячої книги [6, 51-55], і на стан сучасної української періодики для дітей [6, 71-78], а педагогічним проблемам ДЛ, узагалі, присвячено окремий розділ. Значна увага зосереджена на проблемі дитячого читання, комунікативній функції ДЛ та соціалізації дитини через художній світ.

У більшості наукових розвідок закцентовано на образі дитини, світові дитинства, дитячих фантазіях [7, 39-47, 53-57, 62-69, 78-84; 8, 28-33, 44-51, 66-71]. Значний науковий інтерес як у вітчизняних (Г.Католик, С.Ушневич), так і зарубіжних дослідників (A.Ungeheuer-Gołb, A.Fornalczyk, М.Димитрова, Л.Желева) викликає питання специфіки й особливостей модифікації жанру казки/фентезі [7, 108-114; 8, 34-38, 39-43]. Зважаючи на художні твори, які перебувають у колі наукових зацікавлень літературознавців, можемо сказати, що поза увагою українських дослідників лишається східноєвропейська дитяча література, зокрема білоруська, західно- та південнослов'янська (чеська, польська, сербська та ін.). Про літератури східні (китайську, японську, індійську) взагалі не йдеться. Найчастіше з-поміж зарубіжних літератур вивчають американську, німецьку, англійську, французьку, російську. Матеріалом для аналізу здебільшого слугує проза, а не поезія.

Тож, узагальнивши, можемо констатувати, що література для дітей та юнацтва (підлітків) розвивається у таких основних літературознавчих напрямах: історія ДЛ, теорія, критика, компаративістика. Звісно, цей поступ лише набирає обертів. Бракує загальнотеоретичних студій, недостатньо масиву явищ ДЛ у розвідках специфічно вужчих. Але, зважаючи на позитивні тенденції у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві (включення у нього проблем ДЛ), варто також відзначити перспективність залучення до розроблюваних проблем явищ ДЛ поки що наче «другорядних», але, насправді, невиправдано позаканонічних. Ідеться про творення широкого канону дитячої літератури (подібно дорослій) з явищами кількох рівнів (не лише письменників першого плану, а й маргінальних), різних жанрів (спогади про дитинство, дитяча подорожня, епістолярна література, поезія і т.д.), аби ДЛ видавалася повною і як масив художніх текстів, і як дослідження про неї. Звісно, такого типу тексти є, однак дослідники зважають переважно не на них, а на оповідну (повістеву) наративну літературу.

1. *Будний* В. Порівняльне літературознавство : Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с. 2. *Гнідець* У.С. Специфіка комунікації у літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі німецькомовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / У.С. Гнідець. – Сімферополь, 2008. – 20 с. 3. *Дивосвіт* «Веселки» : Антол. літ-ри для дітей та юнацтва : В 3 т. / [Упорядкув. та бібліограф. довідки Чайковського Б.Й. та ін.] – К. : Веселка, 2005. 4. *Костюченко* В. Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей XX століття / Віктор Костюченко. – К.: «К.І.С.», 2009. – 344 с. 5. *Котовська* Т.І. Підліткова проблематика в повоєнній українській та американській прозі: компаративні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.

10.01.05 – «Порівняльне літературознавство» / Т.І.Котовська. – Тернопіль, 2010. – 20 с. 6. *Література. Діти. Час* : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – Вип. 1. – 192 с. 7. *Література. Діти. Час* : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – Вип. 2. – 192 с. 8. *Література. Діти. Час* : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. Вип. 3. – 108 с. 9. *Овдійчук* Л. Дитяча література. Модульний курс для студентів філологічних факультетів. Навчальний посібник. – Рівне, 2008. – 304 с. 10. *Папуша* О.М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / О.М. Папуша. – Тернопіль, 2003. – 20 с. 11. *Присяжнюк* С.С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Світлана Степанівна Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 24 с. 12. *Резніченко* Н.А. Українська проза для дітей 60-80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Н.А. Резніченко. – Київ, 2009. – 20 с. 13. *Салюк* Б.А. Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 – «Порівняльне літературознавство» / Б.А.Салюк. – Тернопіль, 2011. – 20 с. 14. *Ткаченко* А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с. 15. *Українська дитяча література*. Хрестоматія : У 2-х част. : Навч. посібник / Упоряд. : І.А. Луценко, А.М. Подолинний, Б.Й. Чайковський. – К. : Вища шк., 1992. – Ч. 1. – 382 с. 16. *Українська дитяча література*. Хрестоматія : У 2-х част. : Навч. посібник / Упоряд., вступ та біограф. нариси : І.А. Луценко, А.М. Подолинний, Б.Й. Чайковський. – К. : Вища шк., 1992. – Ч. 1. – 286 с. 17. *O'Sullivan* E. Comparative children's literature / Emer O'Sullivan. – New York : Routledge, 2005. – 182 p. 18. *O'Sullivan* E. Comparing Children's Literature [Електронний ресурс] / Emer O'Sullivan // GFL : German as a foreign language. – 2002. – № 2. – p. 37 – Режим доступу : http://www.gfl-journal.de/2-2002/osullivan.pdf.

Тетяна Винник,
аспірантка

ПРОБЛЕМА ЛІРИЧНОГО СЮЖЕТУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті йдеться про ліричний сюжет як теоретичну проблему. Послідовно розглядається історія розвитку поняття «сюжет» від античних часів до сьогодення. Робиться висновок про продуктивність дослідження ліричного сюжету крізь призму форм авторської свідомості.

Ключові слова: мотив, фабула, міф, композиція твору, лірика, ліричний сюжет, форми авторської свідомості.

В статье идет речь о лирическом сюжете как теоретической проблеме. Последовательно рассматривается история развития понятия «сюжет» с античных времен до настоящего. Делается вывод о производительности исследования лирического сюжета сквозь призму форм авторского сознания.

Ключевые слова: мотив, фабула, миф, композиция произведения, лирика, лирический сюжет, формы авторского сознания.

The article refers to the lyrical plot as a theoretical problem. The history of the formation of the notion «plot» from ancient times to the present is consistently regarded. The conclusion is

about the productivity of the research of lyrical story through the prism of forms of author's consciousness.

Keywords: motive, plot, myth, composition of work of art, lyrics, lyrical plot, form of author's consciousness.

Про поняття «сюжет» у літературному творі розмірковували ще вчені античних часів. Аристотель у «Поетиці» використовував старогрецьке слово «міф» (мýthos), яке перекладалося зазвичай невірно латинським словом «фабула». Фабулою він називав «зв'язок подій» [3, 11]. Давньогрецький мислитель обґрунтував значимість перипетій для розгортання подій фабули, звернувши увагу на співвідношення частин твору, що можна вважати ознакою композиції.

Термін «сюжет» (походить від французького слова «предмет») впровадили П. Корнель і Н.Буало в XVII ст., а на початку XIX ст. він перемандрував в Україну та Росію [22, 165]. У тексті «Поетики» Буало, коли йдеться про лірику, тобто про «малі» віршові жанри (ідилію, еклогу, елегію, оду, сонет тощо), використовуються терміни «катрен», «рима», «розмір», «рядок», «склад», а термін «сюжет» – поряд із поняттями «подія», «оповідь» та «опис» для аналізу «великих» жанрів (трагедії, поеми, комедії, їх «дії», її «розвитку», «зав'язки», «кульмінації»).

У критиці до середини 60-х рр. XIX-го ст. «сюжетом» називали самі життєві події, вчинки. Існувала й інша думка про «сюжет», що базувалася на твердженні про зв'язок лірики лише з внутрішніми переживаннями супроти зовнішніх подій в епосі.

Такі уявлення про сюжет підтримав і розвинув Гегель у «Лекціях з естетики» (1831), де в епосі він бачив «розгорнуту подію, що відбувається сама собою», виявляючи «об'єктивне в його об'єктивності». У ліриці «все суб'єктивне, внутрішній світ», що «не переходить до дій, затримується в собі... Тут немає, таким чином, ніякої субстанційної цілісності, яка розвивалася б як зовнішній перебіг подій, що відбуваються» [10, 179]. В. Бєлінський також вважав, що «зміст епічної поезії складає подія», а «миттєві почуття» – «зміст ліричного твору» [4, 45].

Сюжет розуміли як суму членованих елементів дії: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка (Аристотель, Г. Поспєлов та ін.); як суму мотивів (О. Веселовський, І. Силантьєв та ін.); як суму функцій (В. Пропп, А.-Ж. Греймас та ін.), як ідеологічно фрагментовану автором фабулу (В. Шкловський, Б. Томашевський, Л. Цілевич та ін.).

Існувала думка, що сюжет у ліриці повинен мати усі п'ять елементів розвитку традиційного сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Проте, на думку Т. Полєжаєвої, тоді необхідно визнати відсутність сюжету не лише в ліриці, але й у багатьох епічних творах. Наприклад, у повісті Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (кілька кульмінацій), у новелах Стефаника («Синя книжечка», «Новина» – немає кількох елементів сюжету), в усіх прозаїчних і драматургічних мініатюрах.

Докладно обґрунтували розрізнення сюжету й фабули представники ОПОЯЗу. Російські формалісти розглядали фабулу як матеріал (розвиток подій

у житті персонажів), первісне повідомлення, незалежне від оповідних інтенцій автора. Сюжет – це форма (порядок і спосіб розповіді про ці події), своєрідний каркас подієвої колізійної значущості тексту, упорядкований згідно авторській ідеології.

Порівняльно-типологічне вивчення сюжету, яке розпочав у своєму дослідженні індійської «Панчатантри» Т. Бенфей, зводилося до мандрівних сюжетів (міграційна теорія сюжету). Один із основоположників порівняльно-історичної школи літературознавства О. Веселовський дав визначення сюжету і мотиву. Сюжетом він вважав «комплекс мотивів», «сюжети – це складні схеми, в образності яких узагальнилися певні акти людського життя і психіки». Мотиви – це «образні елементи, що не розчиняються далі», «мотив виростає в сюжет, який може прирощуватися, розвиваючи ту чи іншу зі своїх складових» [8, 494-495].

О.Білецький надавав «мотиву» роль провідного структурного елементу твору, різко не розмежовував поняття «сюжет» і «мотив». Сюжет, тему, мотив і ситуацію він бачив складовими «скелету твору», розуміючи під цим терміном структуру: «у ліричному вірші ми кажемо про тему або мотив» [5, 297], «поступово з комплексу мотивів створюється сюжет або сюжетна схема» [5; 334].

Цієї думки дотримувалися й ряд інших дослідників. Б.Томашевський вважав, що «мотив» – це не стільки родова ознака структури твору, скільки жанрова, зокрема досить вагомий аспект структури малих жанрів [24, 137], отже, «мотив стає будівельним елементом сюжету».

Була й інша позиція, до якої схилявся ряд науковців. Ще в 1934 р. Максим Горький називав сюжетом «стосунки людей – історії росту й організації того чи іншого характеру, типу» [12, 215]. У праці «Стих и проза» (1938), спираючись на авторитет Максима Горького, Л.Тимофєєв писав: «Епічні і драматичні твори відображають дії людей, події життя. Вони мають сюжет» [21,165], а ліричний твір «здебільшого не оповідний, а описовий. Лірика в більшості випадків не має оповідного сюжету, вона є безсюжетна» [19, 160].

Те, що в ліриці відсутній оповідний сюжет, не означає, що сюжет не може мати іншого вигляду. Таку думку висловлює Л.Щепілова у підручнику «Введение в литературоведение» [27, 205].

Таким чином, до 50-х рр. поняття про «сюжет» у ліриці ґрунтувалося переважно на еклектичних дослідженнях елементів поетики твору, зокрема його внутрішньої форми та її складових.

У 60-70-х рр. літературознавці ще не знайшли спільного знаменника поняттю «сюжет» у ліриці. Проте у книзі «Про лірику» Л.Гінзбург пише, що у вигляді «ліричного переживання» виступає «ліричний сюжет» [11,54], також поширюється поняття «сюжет авторської думки», а також думка про те, що внутрішні ліричні теми «складають сюжет у творах ліричної прози і поезії» [9, 152].

У 1976 році, пояснюючи ідею «безсюжетності лірики», Л.Тимофєєв уперше намагається пояснити співвідношення тверджень: «сюжет має в основі конфлікт» і «лірика безсюжетна», що наштовхує на думку про

«безконфліктність лірики»: «Епічна оповідь і драматургія сюжетні, лірика несюжетна, що зовсім не виключає наявності в ній конфліктності, протиріччя, розвитку, але все це висловлюється вже не подієво, не в системі дії» [21, 157], проте теорія конфлікту доводить, що немає безконфліктних творів.

У цей час відбувався процес поглиблення поглядів на ті поетичні проблеми, що вбирають у себе і питання «безсюжетності лірики». Насамперед це поглиблення стосувалося категорії «рід» в літературі, структури і композиції ліричного твору, типів і видів прояву авторської думки в ньому.

На думку М.Гуляєва, епос і драма мають «розгалужений сюжет» (хоча такий сюжет, як і будь-який інший, насамперед має відношення не до родової, а до жанрової основи творів), лірика не цілком «безсюжетна», а «переважно безсюжетна» [13,128]. Г.Абрамович доводив «певну сюжетність» у ліриці [1,117]. М.Храпченко зауважував, що «інший характер розвитку сюжету помітний у творців ліричної прози» [25,130]. На думку В.Громової, «ліричний сюжет – це цілісний, спрямований рух ліричної ситуації, думок і почуттів ліричного «я» [26,161]. О.Ревякін говорить про «психологічний сюжет»: «Про безсюжетні твори можна говорити лише в тому разі, коли змістом твору є «миттєві переживання» [20,132]. Л.Тодоров у цей час зауважував, що головним у ліриці виступає «збуджене людське мовлення», художньо організоване в віршове мовлення [23,175].

У працях 80-х рр. з’являються різні думки з приводу терміну «ліричний сюжет». Деякі дослідники стверджують, що в ліриці «увага митця сконцентрована на відображенні епізодів з внутрішнього життя людини, тому й не потрібно очікувати від лірики зображення «розвитку соціальних процесів у суспільному житті», «розгорнутої картини моралі, ідейних пошуків, політичних конфліктів» [27,135]; інші переконані в тому, що «немає потреби шукати в ліричному вірші експозицію, зав’язку (тобто позначення конфлікту, з якого виростає сюжет), розвиток дії, кульмінацію і розв'язку – класичні п'ять ступенів у розвитку сюжету епічного та драматичного твору», обмовлюючись, що «в науці за останні десятиліття міцно укорінився термін «ліричний сюжет», але «цей метафоричний термін невдалий, тому що наводить на думку про сюжет у буквальному розумінні слова», «але є й виправдання для цього терміна: як сюжет є рухом подій, в яких розвиваються образи героїв, так і в ліричному вірші рухається, розвивається, спрямовується до фіналу ліричний образ» [2, 8].

У 1985 році В.Лесин висловлює думку про те, що сюжети в ліриці перебувають у «зародковому стані» [16, 217].

У 1988 році в книзі «Введение в литературоведение. Хрестоматия» наведена думка Ю.М. Лотмана, висловлена ним ще у 1970 році: «Тексти... легко... розділити на дві групи: безсюжетні і сюжетні... Прикладами безсюжетних текстів можуть бути календар, телефонна книга або ліричний безсюжетний вірш» [9,294]. Проте у цьому випадку «не взято до уваги те, що можливими є різні зв’язки між словами, словосполученнями, реченнями, взагалі текстовими одиницями – зв’язки не лише зовнішні, але й внутрішні. В календарі, телефонній книзі існує математичний, хронологічний, нарешті

логічно-смисловий зв'язок між цифрами, буквами, словами, реченнями, абзацами, сторінками» [18,44].

На основі тогочасного розуміння терміна «сюжет» з погляду його загальної структури й виникає поняття «частковості сюжету в ліриці». Ці переконання висловлював Г.Поспєлов. На думку Т. Полєжаєвої, причинами цього є «або вузьке визначення подій, із яких складається сюжет (події сприймаються лише як зовнішні), або вузьке сприйняття зв’язку художнього матеріалу і сюжету (через це безпідставно вилучається пейзаж)» [18,44].

Деякі літературознавці намагалися довести «безфабульність/часткову фабульність лірики». Міркування дослідників розрізнялися в залежності від характеру сприйняття елементів, характерних для визначення сюжету й фабули: «Структура і композиція віршів обмежується найпростішими, елементарними складовими, однак не родового або жанрового, а зовсім іншого, видового (віршового) характеру. Великі чинники композиції – сюжет і фабула – протиставляються не іншим великим чинникам, а, навпаки, «малим», «елементарним», які власне їх же й складають. Звичайно, можна протиставляти ціле його частинам та елементам, як і частини протиставляти елементам, але ж не під час відшукування розбіжностей (антиномій) на о д н о м у рівні, в даному випадку серед великих частин. При порушенні цієї умови під час міркувань виникає небажана «підміна основ» [14]. «Часткова», «крапкова» фабула може бути не тільки в ліриці, але й в епосі та драмі. Це залежить не від роду, а від природи жанру твору [18, 44].

З позицій цілісно-системного підходу Т. Полєжаєва вказує на три причини помилковості тлумачення «сюжетності»: 1) терміни «безсюжетність», «не сюжетність» і «позасюжетність» є нечіткими за змістом; 2) спроби наповнити конкретно-теоретичним змістом ці терміни невдалі, бо «композиція, як віднайдено іншими теоретиками, – це не "структурна сфера твору", і тому не структурний елемент відповідного сюжету, а те, "як" він проявляється, в яких "формах прояву" існує. Тобто, коли сюжет – це один з видів "згустку зв’язків" у творі, то композиція – форма прояву, навпаки, "зв’язків згустків"»[17, 11-12], а, отже, дещо залежне. Тому й кажемо завжди: «композиція сюжету», «композиція твору» – і ніколи не кажемо: «сюжет композиції», «твір композиції», «фабула композиції» тощо»; 3) невдалими є спроби зарахувати до «позасюжетних елементів» авторські відступи, мову оповідача, портрети, пейзажі. Так сюжет звужується лише до характерів і дій героїв. Але тоді й авторське забарвлення образів героїв і їх вчинки треба вилучити, бо вони, як і «відступи», «мова оповідача», вказують на ставлення автора до представленого у творі. Зрештою, від сюжету взагалі нічого не залишиться.

Ідея відсторонення від «безсюжетності» всієї лірики осмислювалася А. Ткаченком («Мистецтво слова: Вступ до літературознавства»,К., 1998) і О. Камінчук («Поетика української романтичної лірики», К., 1998). А. Ткаченко пише про «наскрізний мотив», тобто про розвиток його у творі, про те, що «згодом мотиви почали пов’язувати з постаттю автора» (в епосі це обертається «ліричним відступом»), а в ліриці – з постаттю ліричного героя і з «аналізом цілісної структури твору, яка саме завдяки наскрізним мотивам осягалась як

цілісність» [22,172], тому «мотив» доцільніше застосовувати до аналізу лірики, насамперед «безсюжетної» [22,173]. Таку думку поділяли й інші вчені [15; 4], що значно розширює межі розуміння ліричного сюжету.

Сьогодні літературознавці постулюють такі види ліричного сюжету: «складний розвиток наростання почуттів», де «у формі спомину або у вигляді згадки відображаються події з життя героїв, історія їх стосунків, зміни в їх долях», і той, що є у творах, де «використані елементи епічного сюжету», навіть у традиційних ліричних жанрах – посланні або елегії. Наводяться й два види ліричної композиції: вид «безпосередньо обумовлений сюжетом» і вид, у якому «композиція підпорядкована розвиткові центрального образу» [6, 317].

Наприкінці 90-х років ХХ століття в дослідженні цієї проблеми спостерігалося пожвавлення. Лунали думки щодо «мотиву», його пов'язаності із «сюжетом» і «фабулою» в лириці; щодо «структури» і «композиції», їх тотожності й протилежності; щодо їх власних великих «шарів» (аспектів), серед яких – сюжет і фабула; щодо зв'язку «мотивів» і «колізій», «мотивів» і «конфлікту»; нарешті, щодо «ліричного сюжету» як «ланцюга... душевних порухів» і щодо «фабули», характеру зв'язків фабули із сюжетом, а найважливішим здобутком є визначення, що «подія – це одиниця фабули» [17, 704]. Таким чином, літературознавці не тільки процес відсторонилися від ідеї «лірика сюжетна, але іноді безфабульна», а й спростували думку, що «лірика безсюжетна» і «лірика сюжетна частково».

Сучасна наука про літературу оперує також поняттям «зовнішній сюжет» (формування, розкриття характеру через його безпосередню участь і самовиявлення у дії), «внутрішній сюжет» (розвиток і виявлення характерів опосередковано, через зміни у психіці героя). Сюжет, події якого розкриваються у часовій послідовності, називається хронікальним (пригодницький, авантюрний). Хронікальне сюжетотворення зазнало значної еволюції, подолавши шлях від змалювання пригод до осмислення процесів внутрішнього життя героїв. Сюжет, де події розвиваються в причино-наслідкових зв'язках, називається концентричними («єдиної дії»).

Категорія «сюжет» є актуальною і в ХХІ ст. У сучасному літературознавстві дослідники розглядають сюжет крізь призму наратології, темпоральності, різнотяглості сюжету й тексту тощо.

Ми схиляємося до думки тих науковців, які визнають наявність сюжету у ліричному творі. Його можна розглядати крізь призму форми авторської свідомості, втілення якої відбувається залежно від різновидів жанру лірики.

1.*Абрамович Г.Л.* Введение в литературоведение. – М.: Учпедгиз, 1961. –117 с. 2.*Анализ* одного стихотворения. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 108 с. 3.*Арістотель.* Поетика. – К.: Мистецтво, 1967. – 156 с. 4.*Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды// Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. 5.*Білецький О. І.* Зібрання праць : у 5 т. – Т. 3 : Теорія літератури / Олександр Білецький. – К.: Наук. думка, 1966. 6.*Богданов А.Н.* Литературные роды и виды // Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М.: Высшая школа, 1970. – 317с. 7. *Введение* в литературоведение. Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Высшая школа, 1979. – 294 с. 8.*Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Хрестом. по теории литературы. – М.: Просвещение,1982. – 494-495 с. 9.*В центре* дискуссии – проблемы сюжета: Семинар по вопросам сюжетосложения // Вопросы русской литературы. –

1975. – Вып.1 (25). – Л.: Вища школа, 1975. – С.151-153. 10.*Гегель Г. В. Ф.* Система отдельных искусств // Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. / Ред. М. Лифшица. – М., Искусство, 1971. – Т. 3. – 444 с. 11.*Гинзбург Лидия*. О лирике. – Л.: Сов. писатель, 1974. –154 с. 12.*Горький А.М*. Литературные забавы / Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. – Т. 27. – М.: Худож. лит., 1953. – 215 с. 13.*Гуляев Н.А.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1977. – 128 с. 14.*Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение. – СПб, 1996. 15.*Камінчук Ольга*. Поетика української романтичної лірики: Проблеми просторової організації поетичного тексту. – К.: ЛДЛ, 1998. 16.*Лесин В.М.* Літературознавчі терміни. – К.: Рад. школа, 1985. – 217 с. 17.*Літературознавчий* словник-довідник / Автори-укладачі Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. 18.*Сюжет у ліриц*і. Критичний аналіз поглядів на проблему. – Луцьк: ВДУ, 1998. – 44 с. 19.*Поспелов Г.Н.* Теория литературы. – М.: Учпедгиз, 1940. – 160 с. 20.*Ревякин А.И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 132 с. 21.*Тимофеев Л.И*. Стих и проза. – М.: Учпедгиз, 1938. 22.*Ткаченко Анатолій.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. 23.*Тодоров Л.* Лирика // Словарь литературоведческих терминов/ Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и СВ. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 175 с. 24.*Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 137 с. 25.*Храпченко М.Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Сов. писатель, 1972. – 130 с. 26.*Целостность* художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977. – 161 с. 27.*Щепилова Л.В.* Введение в литературоведение. – М.: Учпедгиз, 1956. – 205 с.

Ірина Поліщук,
студентка

«ДОКТОР» ЄВГЕНА ГРЕБІНКИ ЯК ПРЕДТЕЧА ПСИХОЛОГІЧНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті досліджено прийоми психологічного аналізу в романі Є.Гребінки «Доктор».
Ключові слова: психологізм, психологічний роман, художні засоби.

В статье исследованы приемы психологического анализа в романе Е.Гребенки «Доктор».
Ключевые слова: психологизм, психологический роман, художественные средства.

In the article the receptions of psychological analysis are investigational in the novel of E. Grebinka «Doctor».
Keywords: psychological, psychological novel, artistic facilities.

Психологічний роман – це твір, у якому зображується внутрішній світ людини засобами художніми, його найдрібніші переливи: почуття, думки, бажання, мрії, мотивації вчинків і дій, тони й напівтони переживань. У коло такого романтичного дослідження потрапляє герой чи герої, душевний склад пояснюється спадковістю, вихованням, соціумом чи ідеологією; інколи він розкривається за допомогою снів, передчуттів, двобоєм особистості з самим собою, через змалювання загадкових проявів свідомого й підсвідомого. Відтак доцільно припустити, що психологічний роман тісно пов'язаний із психологізмом у літературі, який розкривається через систему засобів і прийомів, підпорядкованих повному, глибокому й детальному змалюванню внутрішнього світу героїв.

Однак найперша і найнеобхідніша умова виникнення психологізму – це усвідомлення неповторної людської особистості як найбільшої цінності, зацікавлення її моральним та світоглядним потенціалом. За такої умови письменник зображує життєву позицію героя, процеси її кристалізації, зміни, зокрема – її філософські та етичні пошуки, спроби людини відповісти на питання про сенс життя, добро й зло, правду й справедливість. Автор підкреслює, що відбуваються пошуки такої істини, яка диктується не авторитетом, традицією, існуючою системою цінностей, а власним, глибоко відчутим і пережитим досвідом. Людина нічого не сприймає просто так, а «докопується» до істини самостійно; і, навіть коли помиляється, все ж таки здобуває свою власну правду, свою особистісну істину, яка набуває особливої цінності. Саме тому моральні й філософські пошуки героїв мають невипадковий, напружений характер і часто пов'язані з душевними драмами, переживаннями, навіть трагізмом.

Отож, зображуючи пошук власної життєвої позиції засобами психологізму , письменник змальовує героя, який сам вирішує питання про власну відповідальність за свою долю, виявляє своє ставлення до світу, людей, живе за законами совісті. Такий герой не пливе за течією, прикриваючись загальноприйнятими теоріями, істинами, а кожного разу обдумує власне ставлення до життя у всіх його виявах. Він постійно перебуває у стані пошуків, боротьби з дійсністю, «правдами» інших героїв, і це зумовлює протидію обставинам зовнішнім, власній конкуренції світу, розумінню призначення людини в цьому світі. Письменник-психолог змальовує персонажа таким, який кожен новий факт, кожне нове явище оцінює з позиції моралі, а це призводить до перевірки попередніх уявлень, «правд» і «істин», до усвідомлення суперечливості власного «я», що часто приносить людині душевні страждання.

Як відомо, початки психологізму спостерігаються уже у фольклорних творах, проявляючись у художньому прийомі поетичного паралелізму, який надалі буде творчо використовуватися письменниками, починаючи з доби сентименталізму. Саме у творах сентименталістів зображення внутрішнього світу людини набуває статусу обов'язковості, проте й специфічності: вони намагаються внутрішні процеси передати через зовнішні вияви (наприклад, щоб передати позитивний настрій персонажа, описували радісний вираз його обличчя); відтак подібне відтворення почуттів хибувало на загальність, йому не вистачало глибини, переконливості.

Романтики удосконалюють психологічне змалювання героїв, проте звертаються лише до надзвичайно сильних красивих почуттів, а найтонші їх відтінки і нюанси залишаються поза межами їх уваги.

З розвитком реалізму психологізм у літературі набуває високої якості, так званої «раціоцентричності», тобто ототожнення психіки і свідомості з недооцінкою позасвідомих процесів. Саме в прозі XIX століття розвивається й утверджується така істотна властивість психологізму, як «діалектика душі» – не просто глибоке і правдиве зображення внутрішнього світу персонажів, а його відтворення як процесу з урахуванням усіх піднесень і падінь людського духу.

Зрозуміло, що найширші можливості у цьому плані має реалістичний психологічний роман. Як зазначає Є.Мелетинський, «психологізм – необов'язкова, але дуже характерна й специфічна риса романного жанру. Для роману, навіть на ранньому етапі, обов'язкова певна міра виділення особистості, той чи інший ступінь індивідуалізації, нехай і на тлі якихось колективних стосунків і уявлень» [1, 3].

На думку дослідника, вже в давньогрецькому романі говориться про долю героя, про його вірність коханій. У середньовічних творах цього жанру йде мова про почуття героя як головну його сутність, найперше – про його любовні переживання, котрі ще не аналізуються, але виступають як неймовірна пристрасть до надзвичайного об'єкта кохання («Трістан та Ізольда», «Ерек і Еніда», «Ланселот» Кретьєна де Труа).

Основний висновок полягає в тому, що «середньовічний роман справді зосереджений на особистій долі героя і його пристрастях, які суперечать його соціальному обов'язку(лицаря, шаха, принца і т.д.). але при цьому саме ці безумні почуття, у яких виявляється індивідуальність героя, зовсім не асоціюються з психологічною точкою, а лише описуються на тлі лицарських і подібних до них пригод»[1,5 - 6]. Такими були перші спроби психологічного роману в XII- XIII ст., а повний перехід до нього здійснюється пізніше у творах Марі Мадлен де Лафайет, французької письменниці, яка створила перший справжній психологічний роман («Принцеса Клевська», 1678). У ньому немає найменшої претензії на соціальну критику, а авторська увага спрямована «на аналіз пристрастей, на опис суперечливості людських почуттів, які породжують страждання, на недосконалість людської натури», психологічний аналіз спрямований «не спеціально на людські характери, а швидше на загальні закони життя внутрішніх почуттів»[1,26].

Є.Мелетинський справедливо вважає, що зближення морально описової і психологічної традиції зумовлює формування класичної форми романтичного жанру, представленої такими творами у XVIIIст., як «Манон Леско» Прево, «Щасливий селянин», «Маріанна» Маріво, «Кларисса Гарлоу» Річардсона.

Роман Є.Гребінки «Доктор», опублікований у 1844 році, позначений реалістичною манерою написання, увагою до психології героїв, їх внутрішнього світу в безпосередньому зв'язку з соціальним середовищем, ідеєю цінності людської особистості. В академічній історії української літератури зазначається, що, «розробляючи тему моральної переваги «маленької людини» над бездушним середовищем, її загибелі в умовах соціальної несправедливості, Є.Гребінка досить реалістично, засобами іронії, каламбуру, гіперболи виводить прошарок користолюбців як життєво достовірних характерів, розкриває їх групову психологію хижаків і паразитів»[2,208]. Проте актуальним залишається питання про авторський підхід до змалювання образу головного героя, дослідження якого допоможе утвердитися в думці про те, що Є.Гребінка одним з перших українських прозаїків творить психологічний роман.

Отож, оповідь у творі традиційно ведеться від третьої особи, і вона дозволяє автору без будь-яких обмежень уводити читача у внутрішній світ

персонажа, змальовуючи його детально й глибоко. Саме так описано дитячі та юнацькі роки Івана Тарасовича Севрюгіна, його життя і лікарську практику в Петербурзі, що, відповідно, знайшло втілення у двох частинах роману. Для автора немає таємниць у душі героя: він знає про нього все, уважно спостерігає за внутрішніми процесами його душі; зокрема у творі акцентується увага на стосунках батька й сина: батько змальований дикуватим, водночас жорстоким до сина, якого так довго чекав. Але це чекання не призвело до усвідомлення первинності ніжних і добрих почуттів до дитини; навпаки, батько прагне на людях похвалитися сином, його успіхами, а насправді своїм самодурством і суворістю породжував у душі дитини комплекси, які вплинули (і визначили) усе його життя. Наприклад, оповідач розповідає про ті душевні порухи, які сам герой не помічає або в яких не хоче собі зізнатися, коментує психологічні стосунки найближчих людей на рівні міміки, рухів, змін у портреті («…молодой Севрюгин, поступив в академію, был робок, застенчив по-прежнему; часто он хотел пересилить себя и вмешаться в игры, шутки и россказни своих товарищей, но его приемы смешили всех; его шутки и остроты никогда не выходили…»[3, 464]).

Зазначимо, що Є.Гребінка вміло використовує особливо важливі у психологічному плані вирази й слова. Так, курсивом подається ключова фраза, яка належить батьку головного героя: «Я люблю сына и не щажу на нем лозы…»[3,410], власне, вона і виражає якнайточніше ставлення батька до сина, до його виховання.

Оповідь від третьої особи уможливлює включення у твір різних прийомів психологічного зображення; зокрема інтимну й публічну оповідь, уривки з щоденників, листів. У романі Є.Гребінки «Доктор» сімнадцятилітній головний герой «за прикладом багатьох наукових героїв» починає вести щоденник, відтак змінюється форма оповіді, у якій охоплено події від одруження сестри Івана Тарасовича до його навчання у Петербурзі. Проте за цією зовнішньою сюжетною канвою проступає внутрішнє життя головного героя : його думки, переконання, уявлення, оцінки людей, котрі його оточують («…под прекрасной наружностью непременно должна быть чудесная душа!...»[3,451]; Сегодня то же, что и вчера, завтра то же, что и сегодня. Скучная жизнь… Нечего записывать. Брошу вести свой журнал… Только трата времени»[3,457]).

Проте у романі переважає оповідь від третьої особи, яка, зокрема, уможливлює і вільне поводження з художнім часом. У творі Є.Гребінки хронологічна причинно-наслідкова оповідь обривається у фіналі першої частини, й автор дуже стило інформує про тривалий період, який не позначений психологічним навантаженням і виконує роль сюжетної зв’язки: « Распрощаемся и мы с Иваном Тарасовичем, надолго, лет на десять. Десять лет! – сказать легко, пожалуй и пережить кому не трудно, а иному это целая вечность!... Пускай себе едет в Петербург Иван Тарасович… Я его отпустил на целые десять лет в отпуск по домашним обстоятельствам»[3,461].

Майстерно володіє Є.Гребінка і таким засобом психологічної характеристики, як внутрішній монолог – безпосередня фіксація і відтворення думок героя, художня імітація реальних психологічних закономірностей

внутрішньої мови. Автор ніби «підслуховує» думки героя у всій їх природності, непередбачуваності («И я остался один, один на белом свете!... К чему все мои деньги? К чему моя известность, когда не с кем разделить радости? А как бы полюбил я, как бы обожал существо, которое полюбило меня. Я угадывал бы ее мысли, чувства, малейшие прихоти; я был бы рабом ее и гордился бы этим!...»[3,472]. У внутрішніх монологах роману «Доктор» відтворюється добра, чуйна водночас і досить наївна натура головного героя, яка зовсім не здатна протистояти світу зла, жорстокості, підступності й брехні.

У творі Є.Гребінки психологічні колізії підкреслюються і зовнішніми деталями, одна з них – портретна. Автор вплітає в сюжетну канву твору, а саме – у зав'язку, епізод загартування сина-немовляти, після якого «…на всю жизнь у него осталось в глазах какое-то странное выражение испуга»[3,409]. Про цей вираз обличчя час від часу згадує письменник, характеризуючи найбільш драматичні події у житті Івана Тарасовича.

Інша деталь стосується світу речей – це книга Корнелія Непота, яка супроводжує героя усе його свідоме життя і з якою він і помирає. Як відомо, Корнелій Непот, давньоримський історик і письменник, створив життєписи відомих людей, зокрема Цицерона, Катона, тому така деталь – книга цього автора – виступає пронизливою деталлю-контрастом до загубленого несправедливо життя Івана Тарасовича.

Отже, Є.Гребінка майстерно володіє значним арсеналом психологічних художніх прийомів, які засвідчують, що саме зображення складного характеру домінує над змалюванням соціального тла, зокрема «целой стены лиц, бакенбард, воротников, лорнетов, эполет»[3,491], здатних знищити, спотворити, розтерзати головного героя. Водночас письменник ще не використовує психологічний аналіз і самоаналіз, коли найскладніші душевні стани розкладаються на елементи, інтерпретуються і стають зрозумілими для читача. Проте Є.Гребінка у романі «Доктор» робить перший важливий крок до створення психологічного роману.

1.Мелетинський Е.М. Начало психологического романа / Елеазар Моисеевич Мелетинский – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 36с. (Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 35). 2.Історія української літератури XIX століття: У 3-х кн.. За ред. М.Т.Яценка. – Кн. І. – К.: Либідь, 1995. – 368с. 3.Гребінка Є.П. Твори: В 3-х т. / Євген Гребінка – Т.2. – К.: Радянський письменник, 1980. – 743с.

Євгенія Іванчукова,
аспірантка

ПОВІСТЬ А.КАЩЕНКА «ЗРУЙНОВАНЕ ГНІЗДО: НОВАТОРСЬКИЙ ДИСКУРС ПРИГОДНИЦЬКОЇ ДОМІНАНТИ

Стаття присвячена аналізу повісті Адріана Кащенка «Зруйноване гніздо» як пригодницького твору, що успадкував традиції вальтерскоттівського пригодницького роману. Предметом дослідження є типологічна співвіднесеність англо-українських концептів «пригода». Повість розглядається як предтеча масової літератури XX ст.

Ключові слова: пригода, вальтерскоттівські традиції, масова література, народницько-романтична поетика.

Статья посвящена анализу повести Адриана Кащенка «Разрушенное гнездо» как приключенческого произведения, которое унаследовало традиции вальтерскоттовского приключенческого романа. Предметом исследования является типологическая соотнесенность англо-украинских концептов «приключение». Повесть рассматривается как предтеча массовой литературы XX века.

Ключевые слова: приключение, вальтерскоттовские традиции, массовая литература, народническо-романтическая поэтика.

The analysis of «The Distroyed Nest» by A. Kashchenko, regarded as a premises of the XXth century mass literature, is under study as an adventurous one that inherited the traditions of Walter Scott's adventurous novel. The subject matter of the research is a typical correlation the English and Ukraininan concepts of «adventure».

Keywords: adventure, Walter Scott's traditions, mass literature, folk-romantic poetics.

Адріан Кащенко належить до тої когорти українських письменників першої чверті XX століття, хто сповна відчув на собі утиски, різного роду звинувачення, недооцінку творчості і, зрештою, витіснення з літературного процесу на десятиліття. Якщо А.Кащенко і був об'єктом-предметом дослідження, то без глибокого наукового осмислення художнього доробку. Здебільшого ім'я письменника озвучувалося чи *«малося на увазі»* серед репрезентантів народницько-романтичної спрямованості української літератури, що з часів *fin de siècle* піддавалось гострій критиці, передусім за те, що неначебто була на заваді розвитку модернізму. Проте С.Павличко наголосила: парадокс літературного розвитку полягав у тому, що самі народники, передовсім ідеологи цього напряму, готували новий естетичний простір[…] Народницьке теоретизування мало обґрунтувати й виправдати українську літературу, пояснити, чому вона є такою, як вона є, а не іншою, і якою їй бути надалі. […] Довести, що саме в народницькому пафосі її оригінальність, винятковість і навіть перевага над іншими літературами…» [19, 38]. Саме тому, якою б нищівною не була ця критика, самодостатні спалахи народницько-романтичної естетики відчутні були впродовж XX ст., а то і сприймалися через парадоксальну, здавалось би, взаємодію з модернізмом. Усвідомлення цього як одного із проявів національної специфіки української літератури стишило суперечливе його сприйняття і водночас було спонукою до більш пильного погляду, до науково виваженого осмислення потенційних можливостей народництва. На цій хвилі наприкінці 1990-х років цілком закономірною була поява обмежених кількісно, але науково вагомих праць про фольклорні (Ф.Кейда) і літературні традиції у творах А.Кащенка, зокрема вальтерскоттівських (А.Гуляк).

І все ж затребуваність і популярність творів А.Кащенка у різні культурні періоди завжди сприймалася неоднозначно: «феномен Кащенка» підкреслено не помічався. Їм (творам) завжди пророкували недовговічність, однак творче надбання письменника мало свого читача за будь-яких ідеологічних і суспільних ситуацій в Україні впродовж століття. Більше того, на певному етапі літературного розвитку, у 1917-1920 рр., коли Музи мали б мовчати, твори

Кащенка не тільки не загубилась у вирі революцій і війн, а торували нову літературну спрямованість – предтечі масової української літератури, що передбачає необхідність більш глибокого дослідження цього питання. Оповідання та повісті письменника «Запорозька слава» (1906), «На руїнах Січі» (1907), «Під Корсунем» (1913), «З Дніпра на Дунай» (1914), «Мандрівка на пороги» (1916), «Зруйноване гніздо» (1919) та ін., більшість з яких поєднана тематично – героїчною історією запорізького козацтва, затребувані були в часи активізації національної свідомості в суспільстві масовим читачем, зберігаючи інтерес до творчості письменника навіть у репресійні 1930-і роки. (*Як відомо, твори А.Кащенка мали такий попит, що письменник у 1917 році відкрив «Українське видавництво А.Кащенка в Катеринославі». Цей факт вкотре повертає до думки науковців про антропологічну домінанту щодо побутування творів Кащенка як однієї з характеристик причетності цих творів до мас літератури [21, 154]).* Якщо наприкінці XIX ст. проза, «звужуючи свій об'єкт до «народу», чи селянства, прирікала себе на естетичний тупик» (С.Павличко) [19, 34], то ця ж «народна» спрямованість в іншій історико-культурній ситуації 1917-1920-х рр. мала естетично-художню пріоритетність, формуючи засадничі принципи української авантюрно-пригодницької прози. У цьому не було якоїсь винятковості, скоріше, закономірність світового літературного розвитку, яку так вагомо обґрунтував у 20-і рр. XX ст. М.Бахтін, наголошуючи на тому, що активізація авантюрно-пригодницької спрямованості в літературі зумовлена наявністю відповідних історичних періодів, що характеризуються радикальними зрушеннями [1]. На цю особливість прози вказує і М.Наєнко, (хоча й лише стосовно авангардної прози), «справжність» якої науковець вбачає «у наявності в «новій» прозі гостросюжетних колізій, у схильності її творців до об'єктивного письма, «авантюрних» елементів у ньому» [17, 791].

Проте час переконував у тому, що це була ренесансна ситуація і стосовно народницько-романтичної спрямованості прози. Твори, які критика наполегливо відносила до другого літературного ряду, різні культурні епохи повертали до життя, витісняючи почасти високу класику або переходячи в її ранг. Такі приклади відомі в літературі. У світлі тих метаморфоз, що відбулися, наприклад, з творчістю О.Дюма, Є.Гребінки, В.Крестовського та інших письменників т.зв. «другого ряду», відчутною є роль і А.Кащенка. (*Наголосимо, якщо у XIX ст. творчість О.Дюма французькою періодикою розглядалась як прояв чогось другорядного і низького, то у XX ст. – як висока класика. Відома дослідниця творчості О.Дюма Н.Литвиненко наголошує, що приналежність творів письменника до масової літератури свідчить про їх високу популярність, оскільки «читача приваблює не тільки інтрига, але й пошуки тих чи інших актуальних і глибоких смислів», а саме: проблема революції, досягнення всезагального щастя, значимі питання, які намагаються вирішити ідейні герої в залежності від стратегії оповідача. Аналізуючи романні цикли Дюма про Велику французьку революцію, Н.Литвиненко наголошує, що проблеми, заявлені в них письменником, зберігають свою актуальність, оскільки «наша країна все ще не осмислила революцію як поле, на якому проростають ілюзії, міфи, трагічні – «бессмысленные и беспощадные» –*

помилки, розгортаються навмисні і ненавмисні «ігри», за які по найдорожчому рахунку платить величезна маса людей, уся країна» [13, 3]). Саме в контексті руху від «другорядності» до масової популярності і доцільно, на наш погляд, розглядати творчість письменника, оскільки незаперечними є факти всезростаючої уваги читача у ХХ ст. до творчості т.зв. «minores», другорядних авторів, які, на думку науковців, часом виявляються «більш репрезентативними для вивчення літературного процесу чи окремих його сторін» [20, 20]. Кут зору, під яким можливий погляд на формування та розвиток «проблеми Кащенка», дає поняття, розроблене рецептивною естетикою, а саме: «горизонт очікування», що ним позначене підґрунтя, на тлі якого читачем сприймається літературний твір у мить його появи. «Об'єктивована відносна система очікувань» складається, за Г.Яуссом, з «попереднього розуміння жанру, форми її тематики вже відомих творів та суперечності поетичної й практичної мови» [29, 78]. Одним із важливих сегментів поняття є очікування літературних читачів, обумовленого позалітературними факторами. В «очікуванні», за Кащенком, перетнулись традиційні аспекти: затребуваність історичних творів з потужним пригодницьким компонентом, що набував самодостатньої сили, актуалізований фольклором, історичними напрацюваннями, художньою літературною темою запорізького козацтва, його іноді суперечливе трактування і запити читачів, часто обумовлені історичними, ідеологічними ситуаціями і, безумовно, естетичними.

На жаль, ні короткотривалий час «відлиги», ані пострадянські стратегії так і не спромоглися на розробку методологічних новацій, з позицій яких була б можлива оцінка феномену Кащенка. До певних її зрушень належать напрацювання А.Гуляка щодо типологічних збігів і перегуків Кащенкової прози з вальтерскоттівськими пригодницькими традиціями. З огляду на те, що ще П.Куліш, перебуваючи «в полоні чарів В.Скотта», зміг створити модель українського історичного роману, в якому «показаний народ у вирішальний переломний момент національної історії» [7, 29], слушною є думка дослідника про те, що, співвідносячи події минулі свого сьогодення, П.Куліш намагався «тим самим виправдати історичне існування свого покоління» [7, 29]. Саме цей зміст історизму (за П.Кулішем, – В.Скотта) успадкувала українська історична проза, до якої належать і твори Кащенка. Важливо, на наш погляд, аналізуючи прозу письменника, говорити не лише про успадкований англо-український зміст історизму, але й прямі вальтерскоттівські запозичення, пов'язані з художнім осмисленням історико-пригодницького компонента. Вибір як П.Куліша, так і А.Кащенка щодо постаті В.Скотта був традиційним, оскільки саме скоттівська модель пригодницького роману вважалась і вважається неперевершеним зразком у світовій літературі [22]. Започаткований А.Гуляком напрям щодо осмислення специфіки української пригодницької прози передбачає необхідність подальшого розвитку, адже в цій позиції можливе формування тої методологічної стратегії, що буде спонукою до осмислення синтезу вальтерскоттівського і власне українського (народнопоетичного і літературного) у творчості Кащенка, зокрема її особливого статусу у повісті «Зруйноване гніздо» як предтечі масової української літератури.

В основу повісті Кащенка покладено драматичні історичні події, пов’язані із руйнацією Запорозької Січі та закріпаченням козацтва, події, до яких українська суспільна думка поверталась як до знакових у часи складних історико-соціальних зрушень і які набули розмаїтого наукового трактування та художнього втілення. Створення «цілісного образу власного минулого» передбачало необхідність мати і певну історичну позицію, і адекватну їй естетичну спрямованість. Кащенко, співвідносячи минуле і сучасне, (для часу написання, тобто 1919 р.), вдається не до мелодраматичності викладу подій, а до осмислення того явища, що в сучасній науці набуло визначення «внутрішньої колонізації». Якщо О.Еткінд вдається до такої термінології у зв’язку з осмисленням подій і ситуацій радянського часу, що, на його думку, позначилися на народницькій літературі, «яку пронизує характерний «комплекс із соціальної провини, містичної надії й наукової допитливості, все відносно власного народу» [26, 66], то, як уявляється, це поняття не обмежене певним часом чи подіями. У нього значно ширші понятійні повноваження. Свідченням тому є історична ситуація, відображена в «Зруйнованому гнізді», бо йдеться про пасивність народу, сліпу підпорядкованість владі долі, втрату згуртованої сили до героїчного протистояння і «віру в ілюзію волі» (М.Наєнко). У зв’язку з цими ключовими аспектами цієї історичної ситуації є не стільки наказ Катерини ІІ, скільки внутрішня руйнація Січі. Як відомо, буття Січі як могутнього військового об’єднання козацтва було підпорядковане строго впорядкованій етичній нормативності з формою життя, що проходило здебільшого в походах, війнах, а, отже, і пригодах. Як відомо, Гегель дав узагальнюючу формулу змісту поняття «пригода», а саме: «внутрішні та зовнішні випадковості кохання, честі та вірності» [4, 301], що була відкритою для нових смислів, які їй давали національні літератури. До того ж, слово «пригода» давно набуло ознак поняття культурного, історичного, літературного. Так, О.Осовський, аналізуючи «авантюрне» (в перекладі з французької – пригода), розглядає його як «один із архетипів людської свідомості від давніх часів, що відіграє суттєву роль с сюжетах світової літератури від героїчного епосу до сучасного пригодницького роману чи повісті» [18, 14]. Водночас науковець наголошує, що «розвиток авантюрного в руслі естетики романтизму і неоромантизму дає відносно автономний пласт пригодницької літератури» (О.Дюма, Т.Майн Рід, Р.Л.Стівенсон, Дж.Конрад, О.Грін)» [18, 14]. Без Є.Гребінки, П.Куліша, М.Коцюбинського і певною мірою А.Кащенка цей ряд буде неповний з огляду на те, що не тільки західноєвропейська література мала вплив на українську, але й явища української культури й історії завжди приваблювали західноєвропейських митців, зокрема постать Мазепи та її пригодницькі іпостасі (Л.Булянже, Г.Верне, Т. Жеріко, Е.Делакруа, Дж. Байрон, В.Гюго, П.Меріме). У зв’язку з цим потребує уточнення сам зміст поняття «пригода». Так, у словнику Б.Грінченка подано таке тлумачення: «приключеніе; несчастіе, несчастный случай» [24, 412]. Тоді як у В.Даля знаходимо: «случай, прилучье, сталое дѣло, происшествие, нечаянное событіе, быль, бувальщина или похожденье» [8, 418]. Очевидним є те, що у понятійному ряді Даля відсутнє тлумачення, привнесене

Грінченком у процесі дослідження героїчного епосу: «Стати пригоді. Приключиться несчастію. Ой на козаченьків, ой на запорожців та пригодонька стала: ой у середу та й у обідній час їх Москва забрала» [24, 412]. Концептуально важливим у цьому прикладі є акцент на пригоді не лише як ознаці суто козацького життя, а й тих змінах, яких зазнає її наповнення під зовнішнім тиском. Цей ключовий аспект засвідчує набуття концептом «пригода» нового змісту. Такі пригодницькі моменти, як переховування, таємні зустрічі, несподіваний порятунок героя, на які вказував А.Гуляк, є традиційними формами для авантюрно-пригодницької прози [5, 19]. Але їх зміст і наповнення у Кащенка вже мають інший характер, соціальний. Це сутички з владою, переховування і втеча від влади, від закріпачення. Якщо старше покоління сприймає це як крах ідеалів Січі, загрозу суспільному устрою, то молоде бачить пригоду, якої можна уникнути.

Кащенко одним із перших вказав на істинні причини песимізму і бездіяльності українського суспільства, використовуючи для цього вальтерскоттівську модель роману, коли в основі пригод лежить не «гра випадку», а події з етичним змістом. У повісті оприявлено новий зміст конфлікту – між козацтвом і владою, ускладнений внутрішнім протистоянням між козацькою героїчною етикою, що вже набула ознак далекого минулого, і пасивного як норми буття, що утверджується козацькими нащадками. Це відповідало тій ситуації, на яку вказала Н.Яковенко, досліджуючи історію ідей та уявлень XVI-XVII ст., особливості людського розвитку: значимими для цього часу українського буття є «не вчинки, а клубок мотивацій і намірів довкола вчинків» [28, 9]. У зв’язку з цим пригодами у повісті розглядаються ситуації, що за інших умов такими не були. За свідченням відомого історика Д.Яворницького, для запорозьких козаків нормою життя завжди були пригоди, в яких вони відчували себе лицарями, переможцями, завжди сильними: «Без війни козак – не козак, без війни лицар не лицар. Козак не стільки не боявся, а любив війну. Він турбувався не тільки про те, як врятувати собі життя, скільки про те, щоб померти в бою, як помирають справжні лицарі на війні» [27, 236]. У творі ці факти передані в переказах, у спогадах, розмовах як завершення героїчного часу і перехід до «епохи варварства» (Тойнбі), тобто до закріпачення і козацтва, і селянства. Говорячи про пам'ять культури, історичні процеси Ю.Лотман актуалізує питання про те, що в моменти найвищої історичної, соціальної, психологічної напруги «людина може різко змінити стереотип, немов перескочити на іншу орбіту поведінки, абсолютно непередбачену для неї в «нормальних» умовах» [14, 326]. У повісті на перший план виходять не самі події, а переживання подій, що наповнюють особливим змістом сюжетні лінії. Тому доцільно говорити про осмислення змін антропологічного характеру вже не на рівні події як такої, а на рівні формування нової ментальності як історичної структури, що об’єднує думки, почуття, переживання, цінності, стандарти соціальної поведінки людей. Нащадки засвідчили свою безпорадність перед закріпаченням. Вони здатні на втечу з України, проте не зробили спробу дати цьому відсіч. Показовою є сцена, в якій задунайські козаки йдуть виручати з біди близьких, але на своєму

шляху зустрічають натовпи поневолених людей, що стали кріпаками, проте не роблять ніяких спроб для визволення побратимів, перекладаючи відповідальність на події, заручниками яких їм довелося стати.

Приховані відсилання до мотивів Вальтера Скотта відчутні й у самій назві. І хоча англійський класик, намагаючись розгадати таємниці епохи, виносить у заголовок ім'я героя («Уеверлі», «Роб Рой», «Квентін Дорвард»), вибір Кащенка, очевидно, продиктований бажанням спроектувати події минулого на суперечливу йому сучасність. У своїй маленькій за обсягом повісті він актуалізує питання про необхідність глибокого осмислення моралістичного змісту подій українського історичного минулого в епоху кардинальних соціальних зрушень, таких вразливих і болючих для суспільства. Письменник це відчув, тому підпорядкував назву естетичним запитам масового читача: зміст образу «зруйноване гніздо» наповнений народницько-романтичним смислом. Зауважимо, масового як високого, у зв'язку з цим можемо говорити про тематичну модусність, що поєднує повісті «Микола Джеря» І.Нечуя-Левицького, «Дорогою ціною» М.Коцюбинського і «Зруйноване гніздо» А.Кащенка пошуками долі, вільного буття за межами України. Назва повісті «Зруйноване гніздо» наповнена культурним змістом, що в тексті набуває символічного значення як своєрідного «гену сюжету» (у лотманівському розумінні). Аналізуючи маленькі трагедії Пушкіна, відомий науковець дійшов висновку, що «символ виступає в ролі згущеної програми творчого процесу. Подальший розвиток сюжету – лише розгортання деяких прихованих в ньому потенцій. Це глибинний координуючий устрій, своєрідний «текстовий ген» [14, 145]. Як відомо, гніздо є втіленням притулку, тому йому приписують досконаліть, асоціюють із житлом, до якого зазвичай повертаються, надійним укриттям. Г.Башляр означив важливий момент: «Світ – гніздо; велика сила зберігає всі світові утворення в цьому гнізді» [3, 100]. Запорізька Січ вносила гармонію в світ, тому її руйнація означала втрату рівноваги. Це був перший смисловий акцент, який розширюється і розкривається іншими смисловими відтінками. Твір має підзаголовок «Повість з часів скасування Запорожської Січі», що задає установку на сприйняття тексту: складний процес скасування не лише як наказу, але й як внутрішньої ситуації в Січі. Це питання завжди викликало значний інтерес істориків і до певної міри було і залишається дискусійним щодо тлумачення [23, 392]. Як відомо, «найістотнішими козацькими правами були особиста свобода, підпорядкування юрисдикції козацького суду, спадкове володіння землею, рухомим майном, а також звільнення від державних податків і повинностей» [23, 393]. Ліквідація Запорозької Січі позбавляла усього цього. І якщо ці важливі події висвітлені істориками ґрунтовно, послідовно, то питання зламу свідомості залишалося менш розкритим. Відповідь на нього могла дати художня література.

На відміну від традиційної моделі повісті (односюжетної), Кащенко орієнтований на вальтерскоттівський роман, а, отже, полісюжетність. Те, що відбувається, подається через зображення долі трьох сімей (Балана, Лантуха та Луб'яного). Переживання ними історичних змін, що спричинили руйнацію оточуючого світу, укладу життя, сімейного буття, обумовило спрямованість на

ситуації, пов'язані з пошуками порятунку, а, отже, спричинили форму життя як пригоду, відмінну від етичних норм Січі. Це не воєнні пригоди, а боротьба за виживання в нових соціальних умовах. Письменник вибудовує сюжет випробування, в якому відсутні аспекти формування характеру героя, його особистісних якостей. Значимість домінантних набувають «події-випробування» [11, 86]. Казкова ситуація, коли «хтось ставить перед героєм «важкі завдання» [15, 58], у Кащенка винесена в глибокий підтекст. Натомість домінує історична ситуація, що продукує новий зміст пригоди. Казковість і літературна традиція «тихо» конкурують між собою, надаючи особливої гостроти конфлікту повісті. Фольклорні компоненти, такі характерні, наприклад, для повісті Назарука «Роксолана», у Кащенка не мають тої самодостатності, а постають у синтезі з вальтерскоттівською літературною традицією, формуючи тим самим пригодницький зміст української прози, однієї з її моделей.

У повісті показані конкретні історичні причини, що спричинили появу вимушених пригод козаків. Художня реалізація цього питання у В.Скотта зводилося до висвітлення таких важливих моментів буття, як неможливість повернення до минулого і водночас із наміром до осягнення сенсу життя сьогодення. Тому на перший план у зв'язку з цим виходить специфіка «іншого» часу. Ця позиція англійського письменника була типологічно сприйнятна для Кащенка і реалізована в конфлікті батьків і дітей, який визріває поступово. Він, скоріше, характерний для роману, оскільки йдеться не лише про зовнішнє протистояння між осілими козаками і державницькою владою, а більшою мірою ситуація в повісті ускладнюється внутрішнім протистоянням між батьками, що обстоювали ідеали Січі, і дітьми, які повертались до них принагідно. У Кащенка ця традиційна проблема набуває нового змісту. Автор послідовно утверджує думку про безповоротний відхід у минуле Запорозької Січі, оскільки молоде покоління козаків вже не вирізняється згуртованістю, безкомпромісністю, поступово втрачаючи відчуття приналежності до самодостатньої цілісності. З втратою свободи (успадкованої, а не вибореної) зникають чіткі орієнтири і мотивації поведінки. Письменник зосереджується на висвітленні змін соціального статусу козаків, що обумовило і формування пасивного світосприйняття на зміну зусиль і боротьби: козаки подаються в лоцмани, переховуються в плавнях, шукають кращої долі за Дунаєм, і тільки невелика частина робить спроби чинити опір в той час, коли Січ перестає бути місцем свободи. Це вже протистояння не тільки поколінь (молодшого і старшого), а поглядів на геокультурні та етичні цінності Січі. Так, молодше покоління легко зрікається надбань минулого, місця героїчного буття і розростання території сприймаються як буденні, як такі, що скоро перейдуть у чиюсь іншу власність: «Молодого козака дивувало, що старий бідкався про степи. – А що має статися з степами? – сказав він. Степи несходимі… безкраї… Їх ні переорати, ні кіньми випасти. Хоч би й чужі люде понаходили, так і то на всіх вистачить землі й людей непомітно буде» [10, 10]. (*Зазначимо, геокультурне значення степу осмислене науковцями сполученням «золотий степ», тобто такий, що має найвищу цінність [30]).* По суті, зникає бачення

здобутків Запорозької Січі як великого козацького героїчно-легендарного простору. Натомість у свідомості наступного покоління простір змінює свої параметри, звужуючись до території, на якій вистачить місця усім. Цей момент науковці чітко позначили, досліджуючи специфіку художньо-географічного образу, коли «межі художнього та реального географічного простору стають нечіткими і практично зникають» [9, 55]. І на цьому тлі зміст пригоди теж розглядається як із позиції втрати, так і набутку: втрачає романтичний зміст, набуваючи більш приземленого, соціального. Зазначимо, це протистояння поглядів задає й сюжетну перспективу твору, в якому «сюжет постає як розвиток теми, втілений у взаємодії характерів» [12, 71]. Тому героїчна дума як така перестає бути домінантою сюжету, вона розірвана, її компоненти частково можна вибудувати через спогади старих козаків (Дмитра Балана, ченця Пилипа, Глоби, Дударя, Гайдабурина). Проте загалом Кащенко намагається відійти від історизму героїчного епосу, що вже не стільки варіюється, скільки опиняється на другому плані. Самі ж героїчні спогади закономірно «відтворені у масштабі героїчної ідеалізації» [16, 933], оповідь про героїчне минуле стишується. Мрія про Задунайську Січ засвідчує відсутність бажання боротися, залишити країну на поталу ворогам. Це той несподіваний крок, на який ні за яких умов не пішло б старше покоління. Молодь починає ставитися до Задунайської Січі як до укладу життя, що вже сам по собі без особливої напруги дає їм сприятливі умови для життя. Поза межами України героїчна сутність кожного з них зникає перед владою турків, а у недавньому минулому запеклих ворогів, які надають їм притулок. Тому як вирок звучать слова старого запорожця Дмитра Балана, який у творі постає як носій романтичних ідеалів козаччини: «Поховали, брати мої, січову пушкарю в домовину так само, як поховали й запорожську славу та козацьку волю» [10, 33].

Назва повісті «Зруйноване гніздо» співвідносна із образом руїни. Письменник створює глибоко драматичний образ Січі як пустки, що вже не спонукає до подвигів навіть в ім’я себе, в ім’я власної незалежності: порожній Ківш, стежка, що заросла споришем, ями замість численних будівель, башта біля січової брами слугує джерелом видобутку цегли для князівського палацу, на будівництво якого пішли й хрести із запорозького кладовища. Її нездоланність та велич залишається у спогадах старшого покоління (Дмитра Балана, ченця Пилипа, Глоби), тоді як молоде відчуває необхідність будувати нову Січ, але вже за Дунаєм, на турецькій землі, бо «після скасування Запорожжя вже ніде не можливо було вільно прожити» [10, 53]. Відбувається трансформація образів географічного простору, що, на думку науковців, «полягає, перш за все, у віднайдені адекватних їй способів репрезентації та інтерпретації цих образів» [8, 109]. Тому й відбувається зіткнення героїчних спогадів та трансформованої реальності, в якій з’являється нове поселення – Лоцманська Кам’янка, яку населяють тепер вже не козаки, а лоцмани, тобто ті, що пристали на умови нової влади. На цьому фоні відходу втрачається, дещо слабшає значимість геокультурного простору, свого часу пов’язаного з героїчними завоюваннями, облаштуванням козацького світу. Все набуває ознак як спустошення (Запорозька Січ), так і споживацького ставлення (Дніпро,

земля). Одним із найбільш яскравих показників трансформації культурної пам'яті є те, що зникають міфологічні уявлення про світ, як відомо, одна зі складових світоглядних позицій козацтва. Ніхто вже не знає, хто такий Перун. У такий спосіб Кащенко черговим епізодом обґрунтовує неможливість повернення молодого покоління до абсолютного міфічного минулого, в якому вже «сама природа речей, та чи інша особливість речей вважаються виправданими та поясненими» [1, 805]. Це викликало у старого козака Гайдабурина бажання розповіді про минуле, аби зародити в душі протистояння та відродити героїчний дух.

Як відомо, більшість творів В.Скотта передбачає щасливий, дещо казковий фінал. І хоча Кащенко дотримується вальтерскоттівської моделі, щодо розв'язання проблем вносить історично важливі національні компоненти стосовно долі української спільноти. Його Задунайська Січ має утопічні риси, і у цьому вся драма колишнього козацтва, яке позбавлене опоетизованих рис характеру. На цій драматичній сторінці українського минулого письменник завершує повість «Зруйноване гніздо», художньо констатуючи різку зміну етичної домінанти народного буття, коли героїчний час витіснений у спогади мінливою, приземленою позапригодницькою реальністю.

1. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Собрание сочинений. – Т.1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Языки славянской культуры. – 2003. – 955с. 2.*Бахтин М.* Из конспектов к «Рабле» // Бахтин М. Собрание починений в 7 т. – Т.4 (1). «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930-1950-е гг.). Комментарии и приложения. – М.: Языки славянских культур, 2008. – 1120 с. 3.*Башляр Г.* Гнездо // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [пер. с франц.]. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376с. 4.*Гегель.* Мир приключений // Гегель. Эстетика: В 4-х томах. – М.: Искусство, 1969. – Т.2. – 326 с. 5.*Гуляк А.* «Душа тисячоліть шукає себе в слові…» (Історична белетристика Андріана Кащенка) // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: «Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика». – 2003. – Вип. 1. – С. 13– 19. 6.*Гуляк А,* Кейда Ф. Художня модель героїчної минувшини у прозі Адріана Кащенка // Дивослово. – 2004. – №6. – С.62–68. 7.*Гуляк А.* Становлення українського історичного роману («Чорна рада» П.Куліша): Автореф. дис. ... д-ра філол. наук / Національний ун-т ім. М. П. Драгоманова . – К., 1998. – 32 с. 8.*Даль В*. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1–4. – М.: Рус.яз.1981. – Т.3. – Л., 1982. – 555 с. 9.*Замятин Д.* Культура и пространство: Моделирование географических образов. – М.: Знак, 2006. – 488 с. 10. *Кащенко А.* Зруйноване гніздо. Повість з часів скасування Запорожської Січі. – Українське Видавництво в Січеславі, 1919. – 104с. 11. *Кривонос В.* Испытания сюжет // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Главн. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358с. 12. *Левитан Л.,* Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с. 13. *Литвиненко Н.* Тетралогия А.Дюма о Великой французской революции: поиски нового эпического синтеза: Учебное пособие. – М.: Изд-во УРАО, 2005. – 80 с. 14. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. Человек- текст- семиосфера- история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464с. 15. *Мелетинский Е.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. – 1993. – Вып.2. – С. 9-62. 16. *Мелетинский Е.* Эпос // КЛЭ. Гл.ред. А.Сурков. – М.: Советская энциклопедия. Т.8. Флобер-Яшпол. – 1136 стб. 17. *Наєнко М.* Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Вид. третє з доповненнями й уточненнями. – К.: Просвіта, 2012. – 1087 с. 18.

Осовский О. Авантюрное // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб. 19. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с. 20. *Пахсарьян Н.* Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема: феномен «Астреи» О.Д'Юрфе // Пахсарьян Н. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. – 256 с. 21. *Пахсарьян Н.* Литература и паралитература: проблема интерференции // Пахсарьян Н. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. – 256 с. 22. *Реизов Б.* Творчество Вальтера Скотта. – М.- Л.: Художественная литература, 1965. 23. *Сас П.* Козаки // Історія української культури у 5 т. – Т.3 – К.: Наукова думка, 2003. – 1246с. 24. *Словарь* української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: В чотирьох томах. – Т.3. О-П / НАН України. Ін-т української мови. – К.: Наукова думка, 1996. – 516 с. 25. *Тойнби А.* Постижение истории. Сборник. – М.: «Прогресс», 1991. – 736 с. 26. *Эткинд А.* Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое // Новое литературное обозрение. – 2001. – №3. – С.66. 27. *Яворницький Д.* Історія запорозьких козаків у 3 т. – Т.1 – К.: Наукова думка, 1990. – 592с. 28. *Яковенко Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII. – К.: Критика, 2002. – 415 с. 29. *Яусс Г.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – №12. – С. 78-79. 30.*Gold* der Steppe Archäologie der Ukraine herausgegeben von Renate Rollu, Mishall Müller-Willer und kurs Schietzll in Zusammenarbeit mit Petr P. Toločko und Vjaceslav Murzin. – Schlezwig, 1991.

Илона Дорогань,
старший преподаватель

ИНТЕРХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК НОВЫЙ ТЕРМИН КОМПАРАТИВИСТИКИ

У статті розглядається зміст розробленого в сфері літературної компаративістики нового терміна «інтерхудожність». Позначені в якості витоків явища філософські концепції Канта, Кассірера, а також поняття інтертекстуальності та інтермедіальності.

Ключові слова: інтертекстуальність, транстекстуальність, семіотика, інтермедіальність, інтерхудожність, трансхудожність.

В статье рассматривается содержание разработанного в сфере литературной компаративистики нового термина «интерхудожественность». Обозначены в качестве истоков явления философские концепции Канта, Кассирера, а также интертекстуальности и интермедиальности.

Ключевые слова: интертекстуальность, транстекстуальность, семиотика, интермедиальность, интерхудожественность, трансхудожественность.

The content of a new term «interartistry», developed in the sphere of comparative studies, is under study in the article. It regards Kant`s philosophical conceptions as well as. Cassirer`s ones and intertextuality along with intermediality as its backdround.

Keywords: intertextuality, transtextuality, semiotics, intertmediality, atristry, transartistry.

Современная научная мода, при всей ее привередливости, граничащей подчас с интеллектуальной эпатажностью, в особенности западная (но и не уступающая ей в этом, а иногда и превосходящая отечественная), весьма

благосклонна к тому, что происходит в теоретической сфере. Кризисные ситуации, сотрясающие ее с определенным временным постоянством, как правило, переживаются не пессимистически, но весьма плодотворно. И происходит это в результате не только влияния неких внешних факторов, но прежде всего благодаря внутренним ресурсам литературы и науки, особенностям их плотного взаимодействия. Происходит то, на что, как на закономерность, указал Р.Барт: «Литература, не только как социальный институт, но и как тот заданный заранее ритм, которому в конечном итоге подчиняются все случающиеся с нами «истории», ибо пережить нечто… значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название» [1, 319]. И вместе с тем все происходящее требует и теоретического определения, поскольку, как отмечал С.Аверинцев, со времен «с самой что ни на есть архаичной архаики развития литературы людям свойственно также ценить произведения словесного искусства, иметь о них более высокое или, напротив, низкое мнение, как-то выражать свое мнение» [2, 7]. В этом С.Аверинцев видел «общечеловеческую наклонность», в которой ученый усмотрел «зачаточное состояние критической и даже теоретико-литературной рефлексии», следовательно, «литературная критика и теория литературы хотя бы в зачатке существовали тоже «всегда», что их становление можно помыслить как эволюцию от зачатка к зрелым формам, как чисто количественное прибавление качества «развитости» [2, 7]. Мысль С.Аверинцева не только не утратила свою методологическую актуальность, но в контексте «качества “развитости”» современное теоретизирование предстает как неотъемлемая часть литературно-научной жизни. За последние десятилетия озвучены были эпатажные заявления о «смерти автора», «смерти искусства», подкрепленных теориями авторитетних учених, которые со временем осознавали преждевременность, таких заявлений и «возвращали» к жизни и автора, и искусство своими новими теоретическими размышлениями.

Неоднократно провозглашалась и «смерть компаративистики» зарубежными критиками, высказывались сомнения относительно ее статуса, как научной дисциплины, научного направления отечественными литературоведами. Но «живая жизнь» – теоретическая и практическая, подтверждает, что именно в этой сфере были сделаны открытия, которые обогатили науку о литературе. Более того, устойчивость, прочная позиция литературной компаративистики, даже некоторая автономность ее бытия с влиянием на иные научные направления стали возможными благодаря теоретическим разработкам. За последние десятилетия наиболее интенсивное развитие получила едва ли не наиболее привлекательная сфера компаративистики – взаимодействие литературы и искусства. М.Алексеев, один из наиболее известных и авторитетных исследователей проблемы взаимосвязи искусств, в своем последнем докладе на сессии «Взаимодействие наук при изучении литературы» в Институте русской литературы (Пушкинский дом) в Ленинграде, в 1976 году, указал: «первое – что взаимодействие литературы с другими видами искусства, с живописью или музыкой, подлежит обязательному научному изучению; второе – что это делается и у нас, и во всем

мире, многое делается в этой области ощупью, с ошибками и недостаточной интенсивностью» [3, 19]. Ощущение необходимости разработки более точной и выразительной терминологии уже витало в научном пространстве конца 1980-х годов. И это событие произошло. Таким термином стала интермедиальность. По стремительности, интенсивности освоения термина интермедиальность сравнима лишь с интертекстуальностью, совпадающих не только по времени разработки, следовательно, по научной востребованности, но, как оказалось, и по своим продуцирующим качествам.

В целом интермедиальность рассматривают как новый этап осмысления проблемы взаимодействия искусств, обусловленную отношениями выстроенными Ж.Женеттом (интер-, мета-, пара-, гипер-, архи-) [4]. Освоение термина, преломление интермедиальной методики в непосредственный анализ художественного произведения дали весомые результаты и ответы на вопросы о генезисе, содержательности, о наличии скрытых возможностей.

Но закономерным и уместным при этом будет вопрос – что делает возможным конкретные интермедиальные связи? Попытку ответить на него сделала Василена Коларова, представительница Школы высших исследований в области социальных наук в Париже. Разрабатывая вопрос о взаимодействии искусств, т. е. интермедиальности, В.Коларова вводит разработанный и обоснованный термин «интерхудожественность». Принципиальное различие между ними ею усматривается в следующем: если интермедиальность охватывает и обозначает всю совокупность явлений взаимовлияния искусств, то интерхудожественное понятие более универсальное, а поэтому рассматривается как проявление изначальной родственности искусств. Интермедиальность, основаная на заимствованиях, влияниях, воздействиях между произведениями, представляющими самые разные виды искусств, удерживается интерхудожественностью, термином, который получил у Коларовой определение «близости существующей между искусствами» [5, 20]. Если даже поставить под сомнение целесообразность употребления в данном контексте слова «близость», то обоснование В.Коларовой имеет весомое эстетическое содержание, обретает качества эстетического объекта. В нем очевидно возвращение к классике, к изначальности, к естественному синтезу искусств, к тому, с чего начиналась «архаика». Глубина обоснования у Коларовой именно такова, архаическая. Деления на виды искусств не разрушило их внутреннюю связь. И эта тончайшая связь требует своего точного научного определения. Эстетическая интуиция Коларовой подсказала выбор. Интерхудожественность понимается и истолковывается исследовательницей как способ существования произведений искусства, который обеспечивает возможность конкретных интермедиальных связей.

Обоснование интерхудожественности в работе В.Коларовой представлено лишь теоретически, без практического преломления явления в анализ художественного произведения. Исследовательница сосредоточилась на осмыслении тех философских, эстетических, семиотических, литературоведческих теорий, которые, по ее мнению, предвосхитили идею интерхудожественности.

Среди таких теорий безусловной для Коларовой представляется концепция интертекстуальности в самых разных ее модификациях. Ряд ученых, разработавших проблему, у Коларовой весьма представительный – названы имена М.Бахтина, Ю.Кристевой, обосновавшей термин intertextualite, а также Р.Барта, Ж.Женетта, Ф.Альбрехта, Ж.Фонтаниля, внесших весомый вклад в популяризацию и обживание термина, что, как известно, было изначально сложным.

В.Коларова избирательна в подходе к кристевской идее интертекстуальности, утвердившейся в литературоведении с конца 1960-х годов и пережившей множество толкований. По ее мнению, интертекстуальность по-кристевски неотвратимо предполагает, во-первых, понимание, что «поэтический язык – это диалогический язык» [5, 20], во-вторых, в литературе и искусстве «генерация смыслов уходит в бесконечность», а поэтому состояние текста – «в движении реорганизации» [5, 21], процессы, в которые вовлечены самые различные образы – визуальные и музыкально-звуковые. Таким образом, текст открыт не только по отношению к другому тексту, но и в сферу других искусств.

Неожиданно глубокое развитие у Коларовой получает еще одна идея. Идея Кристевой – о «самотрансцендировании» текста, возможности выходить за собственные границы, устанавливать связи с другими художественными явлениями. Но Коларова реанимирует непосредственно не кристевскую идею, а ее развитие, истолкование. На рубеже 1970-1980-х годов она (идея) получила развитие в исследованиях Ж.Женетта, который разработал термин «транстекстуальность». Как известно, Женетт обосновал пять типов транстекстуальных отношений, а именно: архитекстуальность, паратекстуальность, мегатекстуальность, интертекстуальность, гипертекстуальность.

Теоретические размышления Коларовой привлекают умением вдохнуть новую жизнь в известные концепции, получившие различные истолкования, подчас даже утратившие теоретическую свежесть. Коларова возвращается к работам Женетта 1990-х годов («Произведение искусства: имманентность и трансцендентность», 1994; «Произведение искусства: эстетическое отношение, 1997). Она прочитывает их под новым, неожиданным углом зрения, сделав следующий, методологически значимый вывод: идея самотрансцендирования текста (выхода за собственные пределы) смещена Женеттом на искусство в целом. По мнению Коларовой это открывает возможность говорить не только о транстекстуальном, но и «трансхудожественном, трансживописном, трансмузыкальном, трансархитектурном» [5, 22-23].

Выстроенная исследовательницей цепная реакция от Кристевой до Женетта представлена как не оставляющая ее безучастной к идеям предшественников. Коларова вписывается в этот именитый ряд своим оригинальным и новаторским комментированием размышлений Женетта продуцирующих ее теоретизирование. Она видит способность произведения «преодолевать собственную имманентность» [5, 24], что развивает его динамичность, а поэтому «нельзя два раза прочитать одну и ту же книгу»,

«увидеть второй раз ту же самую картину». В этой ситуации вступают в силу закономерности новой интерпретации произведения, вследствие чего меняется его смысл; налицо непрерывность его эволюции [5, 23].

Пожалуй, наиболее весомым доводом в пользу обоснованности интерхудожественности является обращение В.Коларовой к трактату И.Канта «Критика способности суждения» (1790), наиболее эстетически насыщенной работы философа из трех его «Критик…». Теоретики литературы и искусства не раз подтверждали необходимость обращения к классической немецкой философии, без которой любая концепция, казалось бы, теряет прочность, устойчивость, сам концептуальный смысл. У Коларовой это было вызвано необходимостью показать следующую особенность: если произведение преодолевает свою имманентность, значит, может преодолеть и свою медиальную среду, следовательно, живописное полотно может превратиться в текст. Обоснование такого положения подсказано Кантом. В его «Критике способности суждения» есть параграф с более чем выразительным интермедиальным названием, а именно: «О соединении различных прекрасных искусств в одном произведении». Кант рассматривает подобные соединения (например, поэзии с музыкой) как частный случай, высказав при этом мысль о его художественной небесспорности. Тем не менее, Коларова еще раз подтвердила свое умение пристально всматриваться и вчитываться в известные «вещи» и частному, обычному явлению придает статус «драгоценной идеи» [5, 25] с универсальным смыслом. Она видит в этом ни что иное, как «предположение о неразрывной связи искусств в одном произведении», при этом подчеркивая, что Кант, в ее трактовке, «выстраивает триаду из трех ветвей искусства – живописи, музыки, литературы». Из этого следует важный теоретический вывод Коларовой – любой художественный текст внутренне триадичен [5, 26].

От кантовской триады искусств Коларова открывает для себя путь к семиотике Ч.Пирса, к его семиотическому треугольнику, который состоит из репрезентамена (внешняя форма знака) и интерпретанты (смысл знака) и объекта (того, на что знак ссылается). По мнению Коларовой, сочетание кантовской триады и семиотического треугольника создает такое понятийное новообразие, которое позволяет осуществить описание интермедиальных отношений в их динамике. В результате любое художественное произведение можно представить как семиотический треугольник, вершины которого зависят от конкретного прочтения и отношения к другим произведениям. Здесь в концепции Коларовой прорисовывается весьма важный аспект – при этом может измениться не только семиотическая природа, но и медиальное наполнение, когда краски на полотне могут быть «услышаны» как звуки; буквы в стихотворении – «увидены» как цветовые тона и т. п. [5, 27-28].

И последняя научная концепция, к которой обращается В.Коларова для обоснования своего учения об интермедиальности, трансхудожественности, – «философия символических форм» Эрнста Кассирера. И в этом у Коларовой просматривается определенная закономерность – от Канта к неокантианству в его наиболее ярком проявлении в личности Кассирера и его работе «Философия

символических форм», где общим понятием для философа становится уже не «познание», а «дух», который отождествляется с «духовной культурой». Средство, с помощью которого осуществляется оформление духа, Кассирер находит в знаке, символе, «символической форме». Символы у Кассирера – высшие ценности человеческой культуры, поскольку содержат в себе то, что Кант обозначил как «божественное» в человеке. Это та мысль, где кантовское у Кассирера проявляется наиболее мощно. Исходной позицией для Коларовой является положение Кассирера о том, что все формы духовной деятельности являются символотворчеством; человек, по его концепции, существо, которое творит символы; сфера, в которой реализуется символотворчество – миф, язык, искусство.

В.Коларова сосредотачивается на двух существенно важных для себя кассиреровских аспектах: во-первых, она развивает мысль о том, что человеческая духовная деятельность уходит, отдаляется от реальности с единственной целью – «достичь чисто символической формы», которые были бы свободны от миметической обусловленности; во-вторых, создание человеком символических форм – процесс бесконечный и вечно открытый. Для Коларовой это собственно важно, поскольку обеспечивает бесконечность семиотического процесса, в который вовлечен художественный текст: «произведение искусства всегда остается неполным, даже когда оно завершено; оно всегда открыто, потому что сохраняет ту свою семиотическую основу, которая делает его доступным как для последующих интерпретаций, так и для творческих продолжений …» [5, 37].

Итак, символ в искусстве «оставляет часть глобальной трансцендентной структуры», следовательно не имеет завершения и ограничения. Это открытие В.Коларовой. Именно оно дает основания для вывода – в «интерхудожественных отношениях» открывается «вечность», восходящая к вечности Бога: «Бог посредством любви передает художнику дар творить и тем самым участвовать в развитии универсального духа» [5, 42]. И в этом смысл философской наполненности концепции идеями от Канта, Кассирера и, возможно, Гегеля с его идеей рождения Мастера. Концепция В.Коларовой привлекательна тем, что исследовательница сумела объединить классическую философию с литературно-эстетическими и семиотическими идеями времени, вылившихся в создание нового научного термина в компаративистике.

1. *Барт Р.* Драма, поэзия, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 312-334. 2. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с. 3. *Алексеев М.П.* Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство / Отв. ред. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 5-19. 4. *Женетт Ж*. Палимпсесты: литература во второй степени. – М.: Наука, 1989. – 372 с. 5. *Kolarova V.* Le phenomena interartistique // Semiotica. – Berlin: Ualter de gruyter, 2010. – Helf 180. – S. 19-45.